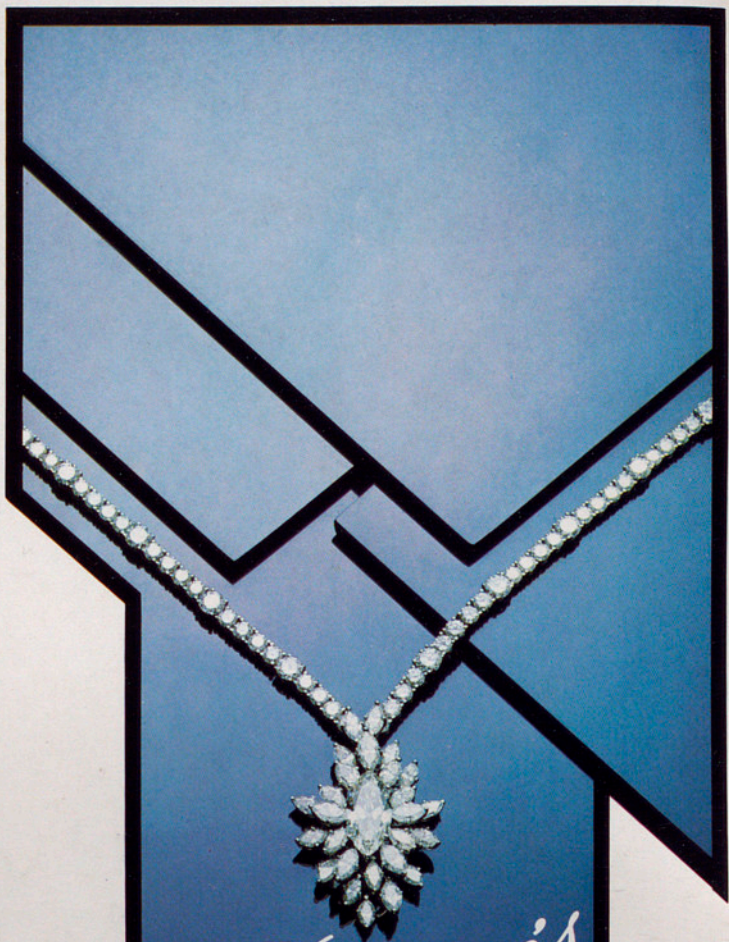




GRAN TEATRE DEL LICEU

TEMPORADA D'ÒPERA  
1984 - 1985

TOSCA



*Bagués*  
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

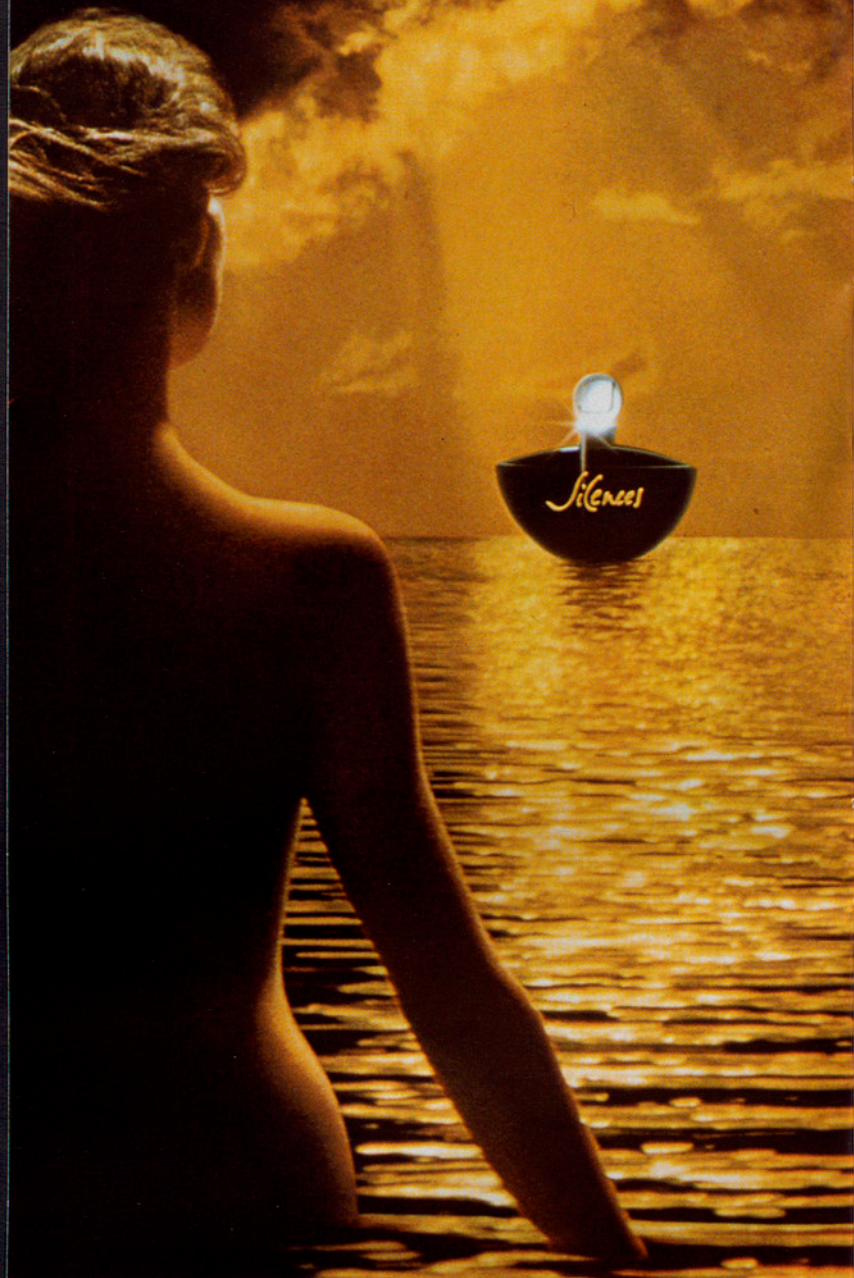


**GRAN TEATRE DEL LICEU**

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



## TOSCA

Òpera en 3 actes

Llibret de V. Sardou, G. Giacosa, L. Illica  
Música de Giacomo Puccini

*Funció de gala*

Dissabte, 5 de gener de 1985, a les 21,30 h.  
funció núm. 16, torn C

Dimarts, 8 de gener de 1985, a les 21 h.  
funció núm. 17, torn A

Dijous, 10 de gener de 1985, a les 21 h.  
funció núm. 18, torn B

Diumenge, 13 de gener de 1985, a les 17 h.  
funció núm. 19, torn T

GRAN TEATRE DEL LICEU  
Barcelona



Un Martini  
invita a vivir **MARTINI**



## TOSCA

Producció	<b>Nicola Benois. Teatre Alla Scala</b>
Director d'Escena	<b>Piero Faggioni</b>
Floria Tosca	<b>Eva Marton</b>
Mario Cavaradossi	<b>Jaume Aragall (dies 5-8) Lando Bartolini (dies 10-13)</b>
Baró Scarpia	<b>Joan Pons</b>
Cesare Angelotti	<b>Angelo Nosotti</b>
Sagristà	<b>Carlos Chausson</b>
Spoletta	<b>Josep Ruiz</b>
Sciarrone	<b>Vicenç Esteve</b>
Carceller	<b>Rafael Campos</b>
Veu del pastor	<b>Elios Pardell</b>
Director d'Orquestra	<b>Romano Gandolfi</b>
Director de Cor	<b>Vittorio Sicuri</b>
Violins concertinos	<b>Josep M.<sup>a</sup> Alpiste</b>
	<b>Jaume Francesch</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

Reflejos en Brut



**FREIXENET BRUT BARROCO**

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



## CONTINGUT MUSICAL I ARGUMENTAL

Donada la popularitat de *Tosca* entre els afeccionats a l'òpera italiana del nostre segle, poc podem desvetllar que no sigui ja del domini públic. És evident que en els moments acutals hi ha un consens generalitzat sobre aquestes i moltes altres obres del repertori verista que en els seus inicis eren objecte de menyspreu pels puristes wagnerians, car alguns dels efectes esteticistes que conté han aconseguit superar la barra del gust dubtós per a difondre's com a vehicle de tensions i sentiments contraposats. La partitura pucciniana pretenia en el seu moment explorar a fons un episodi de la història revolucionària italiana, centrada, això sí, en l'anècdota amorosa més que no pas en el fet polític. Adscriuint-se al pseudo-naturalisme musical es diluïen les barreres formalistes per a oferir al públic un llenguatge musical molt directe i ric en facetes contraposades que havien de servir els distints moments del drama. El que no pogué evitar el compositor, però, fou la inclinació molt italianitzant de traduir els episodis singulars en belles i ensucrades melodies acompanyades per una orquestració embriagadora que tan fàcilment fa detectables les obres del gènere.

**ACTE I** :*Resum breu*: Angelotti, un representant de la dissolta República ha aconseguit fugir de la presó, arriba a l'església, i s'amaga a la capella de la família. Per la seva banda, el pintor Mario Cavaradossi, dedicat a la seva tasca, en descobrir-lo, li ofereix, en virtut de la seva amistat, la clau de la vil·la que comparteix amb Tosca, actriu amant del pintor. Aquesta, que ha arribat a l'església per recordar-li la cita nocturna, torna poc després, quan els dos homes han abandonat l'indret i, engelosida, relaciona el quadre que pintava el seu amant,



una Magdalena inspirada casualment en la marquesa d'Attavanti, amb una aventura de Mario i promet venjança. L'acte acaba amb un solemne *Te Deum* en honor de la victòria contra les forces de Napoleó, mentre el baró Scarpia, enamorat de Tosca i encarregat de la persecució d'Angelotti, fa malèvoles suposicions que, al seu entendre, li facilitaran tots els seus propòsits.

Després d'uns breus i extravagants acords del «tutti» orquestral, que substitueixen l'obertura tradicional, s'inicia l'òpera amb l'arribada d'Angelotti, cònsul de la reprimida República romana, que ha aconseguit fugir del castell de Sant'Angelo i ha estat informat per la seva germana que trobaria recer i auxili a la capella de la família. Sent remor de passes i s'amaga; arriba el sagristà renquejant; aquest havia sospitat, a causa dels sorolls, que el pintor Cavaradossi ja era al seu lloc de treball, però s'estranya de trobar el cistell del menjar encara intacte. El substracte musical inicial presenta un cert caire de desgavell, de tensió, que pretén exemplificar els inicis del drama en els quals tot encara és en esbós. És migdia i sona l'Àngelus; el sagristà s'agenolla per tal de resar mentre una música d'eco religiós canvia sobtadament la tessitura dramàtica. En aquesta situació arriba, finalment, el pintor, que aixeca el drap que cobreix la pintura, i queda al descobert el rostre de la marquesa d'Attavanti, que el pintor ha copiat furtivament mentre aquesta resava devotament. L'ensinistrat sagristà s'escandalitza davant la gosadia del pintor i ho atribueix a l'esperit lliurepensador que tothom assimila a l'artista. Cavaradossi, però, en un acte de carrinclone-ria molt propi de l'estètica teatral del moment, treu de la butxaca un camafeu que representa Floria Tosca, la seva estimada i, per tal de deixar ben clar als especta-



# Viajar con Clase

swissair



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

dors quin és el seu veritable sentiment, li dedica una bella melodia, «Recondita armonia», la primera ocasió en què podem descobrir la inclinació ensucrada dels sentiments de l'òpera. Per tal de distanciar-se de l'estètica romàntica aparentment periclitada, l'episodi presenta un caire obert, més descriptiu que no pas líric, gràcies a les contínues intervencions del sagristà, que no para de mormolar menyspreu envers l'anticlerical pintor. Tot i això, aquest número és percebut, paradoxalment, com a número tancat que conté molts dels elements de les àries tradicionals, inclosos els tradicionals «pinyols» que fan les delícies de tenors i públic, i que augmenten l'interès per la peça. El sagristà desapareix i Angelotti es presenta al seu amic que, després de recuperar-se de la sorpresa, li ofereix tota mena d'ajut; la presència inesperada de Tosca obliga Angelotti a amagar-se una altra vegada. L'actriu arriba per tal de recordar al seu estimat la cita que tenen després de la representació de la nit a la vil·la dels afores.

La noia, gelosa de mena, no acaba de creure's les paraules amoroses que li dedica el pintor atès que descobreix un rostre bell en la pintura i sospita que Mario amaga alguna cosa. Això porta a un duo entre líric i frenètic que no oblida les acaronades melodies i els arravatadors «crescendi» que exemplifiquen l'amor dels dos artistes. Un cop aquesta ha sortit, Cavaradossi ofereix a Angelotti la clau de la vil·la per tal que es reclogui en un amagatall, però se sent un cop de canó que anuncia la fugida d'Angelotti, i pintor i fugitiu surten cuitacorrents. El sagristà arriba i no troba ningú; el personal de l'església, que apareix per tot arreu, manifesta la seva alegria per la victòria inesperada contra l'exèrcit de Bonaparte. Es confegeix així un cor exultant, variat i frenètic, que explica perfectament l'esperit de victòria que regna en l'estament clerical. L'alegria és interrompuda per la presència del baró Scarpia, home famós



*Ferrán Contreras*

JOYERO

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

HERMÈS  
PARIS



Calèche. Parfum à la française.



per la seva crueltat, que anuncia el *Te Deum* que tindrà lloc a la tarda i s'interessa pel fugitiu. Els indicis porten a creure que Angelotti ha estat a la capella i inciten Scarpia a confegir un pla de captura basat en la persona representada en el quadre de Cavaradossi. Com si hagués llegit els malèvols pensaments de Scarpia, Tosca arriba al punt a l'església amb la intenció de canviar l'hora de la cita amb el seu estimat, donat que, després de la festa religiosa hi haurà una recepció al Palau Farnese a la qual es veu obligada a assistir. Scarpia excita en el cor de Tosca la gelosia amb l'excusa de la desaparició estranya del pintor i del ventall abandonat per Angelotti quan aquest s'havia disfressat de noia. El gra de zitzània ja ha estat sembrat i ara només cal seguir el procés. Enmig d'un presagiador moment orquestral, Tosca es desfà en invectives contra el seu amant i surt, seguida pels sicaris de Scarpia.

El *Te Deum*, que té un gran atractiu escenogràfic, és un moment naturalment apoteòsic, orquestrat amb riquesa de matisos tímbric i colorístics, enmig del qual Scarpia va manifestant, amb un to satànic, les perverses intencions que el corsequen, mentre l'estament clerical, tan perversament utilitzat pel cap de policia dels Estats Pontificis, va desgranant el càntic d'acció de gràcies.

ACTE II: *Resum breu*: Som ara al Palau Farnese; mentre Tosca canta als salons, Scarpia sopa a les seves estances i envia una nota per tal que, un cop acabada la seva intervenció, Tosca es presenti allà. Scarpia és informat que a la vil·la de Tosca no han trobat ningú més que el pintor, que duen presoner. Abans que el pintor sigui conduït a la sala de tortures, pot demanar a la seva estimada que no digui res. Scarpia interroga Tosca, ja recuperada de la seva gelosia, mentre el pintor suporta amb

dignitat l'interrogatori policial. Scarpia fa sentir aleshores els crits de dolor del pintor, que aconsegueixen fer xerrar la cantant. Porten Cavaradossi desfet de dolor i descobreix que finalment Tosca ha parlat. Quan aquest és conduït al suplici, Tosca ha de sofrir les invectives de Scarpia que li ofereix la possibilitat de salvar el seu amant si se li lliura. La cantant obté la promesa d'un passi per a fugir amb Cavaradossi després d'un ajusticiament fals però, mentre Scarpia signa el paper, Tosca agafa un ganivet i fereix mortalment el baró. Poc després, amb el passi a la mà, surt de l'estança.

Scarpia sopa al pis superior de l'estança on s'espera Tosca per a interpretar la cantata de la victòria; el seu magí trenca la venjança i la victòria sobre l'amor de Tosca. Ordena que la cantant pugi quan acabi i mostra la seva escassa capacitat seductora que compensa amb una gran dosi de sinistra malvolença en un cant explosiu despullat de qualsevol idea lírica. Spoletta arriba i explica que ha estat inútil la recerca a la vil·la de Tosca on no han trobat sinó el pintor, al qual duen presoner. Cavaradossi ha de suportar un primer interrogatori mentre per la finestra se senten els harmoniosos acords de la cantata que interpreta Floria. Els termes, encara cortesos, d'aquest primer interrogatori es dilueixen quan Scarpia tanca la finestra i accentua les seves preguntes incisives. Cavaradossi aconsegueix demanar en veu baixa a Tosca, que acaba d'arribar, que no digui res, mentre és conduït a la sala de tortures.

Scarpia es dedica aleshores a Tosca a la qual vol convèncer per tal que confessi on es troba Angelotti; la indiferència d'aquesta es veu colpejada quan el sinistre baró li insinua el que passa a la sala del costat. La ten-



sió emocional i els crits del pintor, estratègicament deixats sentir pels torturadors, aconseguen que Tosca digui on es troba el cònsol fugit. El pintor i Floria poden així, retrobar-se, però quan aquell s'assabenta que ella ha xerrat, la maleeix i rep entusiasmat la notícia que acaben de portar de la victòria de Bonaparte. Els botxins s'emporten Cavaradossi davant l'astorament i desesperació de Tosca. Aquesta queda aleshores en mans de Scarpia que li insinua la possibilitat de salvar Mario. Tots els episodis anterior s'han mogut en un flux musical de tensions contraposades que centren el nus de la trama dramàtica. L'acte, però, no podia cloure's sense episodis lírics, necessaris des del punt de vista d'equilibri musical.

Scarpia, en conseqüència, explica en «Già... mi dicon venal» la seva curiosa generositat que prescindeix dels aspectes monetaris en el procés de seducció. El seu cant, lineal, té una orquestració discreta de la corda i algun episodi de flauta que no destaca especialment sentiments positius. Per si això no fos suficient per accentuar el caràcter despectiu del personatge, el final «T'ho giurato mia!» acaba de perfilar les intencions de Scarpia. Els preparatius de l'ajusticiament espanten Tosca, que es deixa endur pel lirisme en l'episodi més conegut de la seva partitura, «Vissi d'arte», en el qual Puccini esmerça tota la seva capacitat d'evocador lirisme a càrrec de la corda esllanguida i el cant fluctuant en el registre alt de soprano que aconseguix les fites més altes en «perchè Signor» mentre les arpes cuiten a accentuar l'episodi amb l'apunt decoratiu necessari.

Anuncien que Angelotti s'ha matat i en conseqüència Scarpia ordena que portin Cavaradossi al patíbul. Tosca accepta a contracor la proposta infernal de Scarpia a canvi que Cavaradossi no sofreixi cap mal. El cap de policia dóna les oportunes ordres per tal que aquest sigui falsament afusellat i s'asseu a la taula per a signar el

passi que permetrà Tosca fugir amb el seu estimat. Mentrestant, Tosca agafa un ganivet de la taula i fereix mortalment Scarpia; amb una gran dosi de sang freda, realitza un seguit de ritus funeraris davant el mort i abandona la sala mentre l'orquestra descriu el clima tràgic en què s'ha desenvolupat l'acte, que acaba prenyat d'interrogants.

ACTE III: *Resum breu:* Som a la terrassa del castell de Sant'Angelo a l'albada. Cavaradossi és conduït pels soldats al suplici. Mentre espera que arribi l'hora de l'afusellament, el carceller li ofereix un sacerdot, però el pintor demana paper i ploma per a escriure un comiat a Tosca. Els sentiments afloren amb força i es veu obligat a cantar. Arriba aleshores Tosca i posa en antecedents el seu enamorat; ambdós es lliuren a un idil·li que és interromput per l'ordre del cap de la guàrdia que fa els preparatius de la mascarada. Tosca, malgrat ésser coneixedora de les suposades intencions dels soldats, tremola davant l'escena macabra. Finalment sonen els trets i Cavaradossi cau. La cantant pot aleshores descobrir que han mort el seu estimat. Els soldats han conegut la mort de Scarpia i pretenen agafar Tosca que, desesperada, es llença al buit.

L'acte és introduït per un episodi orquestral, molt propi de l'escola verista, que reservava aquest argument musical per a sintetitzar el contingut del drama abans de resoldre'l en el darrer acte. Les trompes i la fusta es combinen per a oferir pinzellades d'efectes distints, entre ells el de la placidesa de la matinada que comença a insinuar-se; el cant del pastor és un apunt naturalista

# 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.*

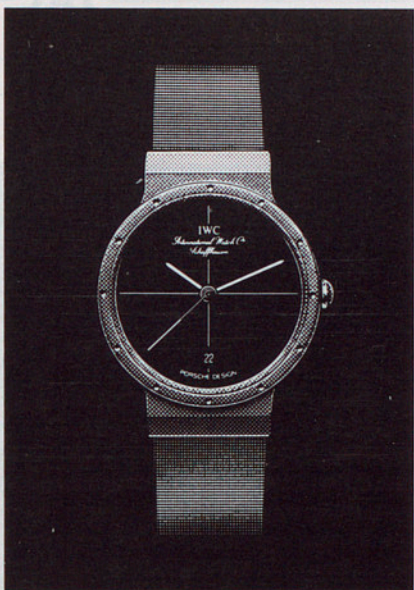
*Diagonal, 431 bis - 08036 Barcelona*



molt en consonància amb aquests valors. La corda, finalment, presenta discretament el tema de l'ària de Cavaradossi, i exerceix de presagi nefast de l'acte. Mentrestant el pintor ha pujat parsimoniosament a la terrassa i el carceller li ofereix la possibilitat de confessar-se, però el lliurepensador prefereix dedicar-se a la seva intimitat que apareix a cada revolt del seu pensament. Líricament desesperat, Mario Cavaradossi canta «E lucevan le stelle», el conegut episodi per a tenor que tant d'encís ha encès en els afeccionats. Es tracta d'una confessió d'amor a la vida amb el record constant de les carícies de Tosca. Violins i clarinets tenen una melodia melangiosa y planyívola que afavoreix l'arravatament del pintor. També en aquesta ocasió, com en la de Tosca, el cant és conduït de forma oscil·lant fins a les més difícils carenes de la tessitura alta de tenor.

Tosca arriba i canvia la tessitura. De bell antuvi posa en antecedents el seu estimat sobre la tràgica mort de Scarpia i permet un breu idil·li amorós en el qual plana el lirisme i les promeses de futurs millors; no és estrany que per uns instants el clima es torni alegroï i que la fusta tingui un protagonisme particularment intens. És el moment, però, d'executar la sentència. A desgrat de les promeses, ningú no pot evitar el temor i la tensió davant dels macabres preparatius. Tot el lirisme del duo es transforma en desesperació quan Tosca acut a recollir Cavaradossi i descobreix que l'execució ha estat efectiva. L'orquestra s'encarrega d'accentuar-ne els trets dramàtics amb una explosió dels trombons amb els quals s'encadena una «stretta» orquestral, en ésser descoberta la mort de Scarpia que condueix Tosca al suïcidi. L'òpera es tanca amb el tema melòdic de Cavaradossi, ara ja definitivament resolt.

XOSÉ AVIÑO A



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*

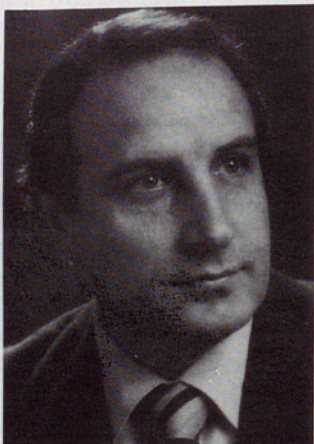
Alava: JOYERIA JOLBEN. Alicante: AMAYA, JOYEROS. Barcelona: AURELI BISBE, JOIER.  
ROSA BISBE, ART/DISSENY. TOMAS, JOYEROS. UNION SUIZA. Bilbao: JOYERIA SUA-  
REZ. Granollers: SORIGUE, JOYERO. Madrid: JOYERIA SUAREZ. JOYERIA JESUS YANES.  
VENDRELL, JOYERO. Manresa: TOUS, JOIERS. Marbella: JOYERIA LUIS 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.



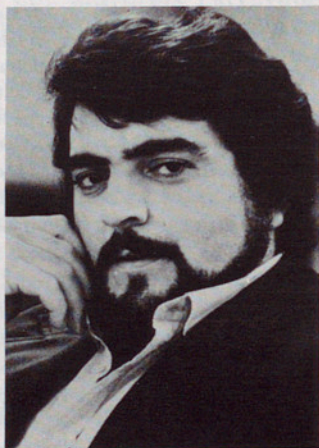
Eva Marton



Jaume Aragall



Lando Bartolini



Joan Pons



Carlos Chausson



Josep Ruiz



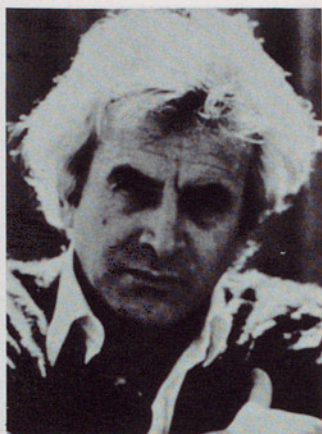
Vicenç Esteve



Rafael Campos



Romano Gandolfi



Piero Faggioni



Vittorio Sicuri



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

## GIACOMO PUCCINI

Aquest compositor va néixer a Lucca el 22 de desembre de 1858 en el si d'una família que comptava ja amb una sèrie de compositors (el seu pare, l'avi, el besavi i el rebesavi). Aquest últim, dit també Giacomo, havia nascut a Lucca el 1712 i va deixar un dietari sobre la vida musical d'aquesta petita ciutat italiana que té un interès especial, perquè és una font de dades sobre Luigi Boccherini, també nascut a Lucca.

Cap dels Puccini del segle XVIII no va passar d'una fama local, tot i que Antonio, el besavi del compositor que ara ens ocupa, havia ingressat a la famosa Accademia Filarmonica di Bologna gairebé al mateix temps que Mozart.

Però aquesta família de músics de tercer ordre va acabar donant una figura espectacular de la música italiana amb el cinquè membre de la dinastia. Precisament perquè n'era membre, des de petit Giacomo Puccini fou destinat a la carrera musical. Un dels seus mestres, Carlo Angeloni, sembla haver-lo orientat cap a l'òpera. És coneguda l'anècdota del viatge del jove compositor a peu, a Pisa, per sentir l'estrena local de l'*Aida*, de Verdi, l'any 1876. L'obra va causar una profunda impressió en Puccini i és molt probable que el decidís definitivament a orientar-se cap al teatre musical.

Gràcies a les gestions de la seva mare, Albina, ara vídua, el jove Puccini obtingué una beca de la reina Margherita que li permeté de traslladar-se a Milà i seguir els cursos del conservatori. Aquests anys foren d'estretor, ja que la beca amb prou feines cobria les despeses dels estudis i de la modestíssima pensió en la qual el compositor compartí sovint unes magríssimes provisions amb Pietro Mascagni, anticipant així les peripècies que després retratà a *La bohème*.

Acabats els estudis, Puccini tingué l'oportunitat de compondre una òpera breu, *Le Villi*, per al primer dels concursos de composició que va organitzar a Milà l'editor Sonzogno (1883). No va guanyar el concurs, però l'any següent pogué estrenar l'òpera al Teatro dal Verme i es va començar a fer notar.



ROSA BISBE ART / DISSENY

GANDUXER, 20 T. 201 65 90 BARCELONA 21



Giacomo Puccini (1858-1924)





L'editor Ricordi, que necessitava trobar compositors joves que donessin una continuïtat a l'òpera italiana, ara que era palès que la carrera de Verdi no aniria gaire més enllà, va decidir-se a protegir el nou valor, i no es va equivocar. Si *Edgar* (1889) no va ésser més que un èxit mediocre, de moment, la *Manon Lescaut* de 1893 va suposar un progrés tan considerable que aviat van quedar compensats els esforços econòmics que Ricordi havia fet per sostenir l'activitat del compositor, que es prenia el seu temps a escriure cada òpera.

El 1896 arribà *La bohème*; Ricordi encara no es fiava del tot de la capacitat de Puccini per dominar el camp, i va preferir que, com l'anterior, fos estrenada a Torí. L'òpera no va acabar d'agradar del tot, d'entrada, però un èxit tumultuós a Palerm pocs mesos després va marcar l'inici de la fama universal d'aquesta òpera i del seu autor.

Puccini podia ara prendre's el seu temps en la composició i la tria de les òperes següents, convertit ara en capdavanter de l'escola anomenada *verista*, va insistir en les característiques de l'escola en la seva òpera següent, *Tosca*, tractada amb una amplitud de mitjans i un enginy molt superior al dels seus rivals (Mascagni, Leoncavallo, Giordano, etc.).

D'ençà d'aleshores Puccini es deixà endur també per la fascinació del món exòtic que sempre l'havia temptat. El primer resultat tangible (n'hi ha ja mostres ocultes a *La bohème*, d'aquest gust orientaltzant) fou *Madame Butterfly*, mal acollida primer arran de l'estrena a la Scala (1904), però després convertida en èxit universal. La vena exòtica el dugué després a situar la seva prope- ra òpera al *Far West* (*La fanciulla del West*, 1910) i a explorar el món de l'opereta (per un encàrrec originalment destinat a Viena, frustrat per la guerra) amb *La rondine* (1917), òpera que mereixeria més atenció per part dels teatres. Escriu després el cèlebre *Trittico* (1918) i torna finalment al món exòtic, incrementat pel to mític de l'argument, en la seva darrera òpera, *Turandot* (1926), estrenada pòstumament, ja que un càncer de gola se l'endugué d'aquest món el 1924.



**FANCY MEN**

BARCELONA

MADRID

## TOSCA, VERISTA I SENSUAL

Qui és el destinatari d'una obra d'art? És una qüestió que cal posar-se més sovint. Perquè segons es tingui en compte o no aquest detall canvia radicalment la mateixa essència de l'obra d'art. Encara que el resultat s'assembli —un llibret d'òpera, una partitura, una representació al teatre o un disc sempre són externament semblants—, una obra d'art, en aquest cas una òpera, pot tenir una naturalesa diferent d'una altra segons el destí que l'autor li hagi donat.

Hi ha artistes que busquen commoure el públic, altres volen fer-lo pensar, altres el volen moralitzar i encara uns altres el volen divertir. Intencions com aquestes i moltes altres de semblants, en estat pur o combinades entre elles, donen resultats molt diferents, però hi ha un denominador comú que les agermana: que busquen comunicar-se amb un «consumidor» potencial, una actitud del tot oposada a la de l'artista que, conscientment o no, crea sense tenir en compte el seu interlocutor, el «public», i fa una obra de valor individual però que no busca, i per tant difícilment troba, la via de penetració adequada en la percepció del destinatari natural de la seva creació. Tots dos són creadors lícits, però un vehicula una expressió, i l'altre només la pronuncia; un comunica, l'altre emet; un aconsegueix un rendiment social, el que expressa és captat i produeix una adhesió o un rebuig pel seu missatge, ètic o sensorial, l'altre les produeix per solidaritat o insolidaritat amb la personalitat de l'artista i no per l'acció real de la seva obra.

Puccini és un cas claríssim del primer tipus de creador. Sempre concebé, projectà i realitzà obres en un llen-



guatge estètic fàcilment assimilable per l'espectador. Sabia que l'òpera era un gènere complex que requeria molt esforç material per muntar-la en un teatre. Sabia també que això no era possible sense la complicitat d'un empresariat molt professional que s'avingués a arriscar-se pel «producte» que havia de presentar, i sabia també que aquesta complicitat fatalment desapareixeria en tenir aquest empresariat desconfiança davant la capacitat de convocatòria del compositor. Aquesta desconfiança, Puccini, des de *Manon Lescaut* (1892), com a mínim, mai no la produí, ja que les seves obres foren sempre capaces d'interessar àmpliament aquell «públic» al qual anaven destinades. I això Puccini ho aconseguí gràcies a la combinació perfecta de dos factors essencials: la seva sensibilitat artística excepcional i alhora un treball minuciosament plantejat i detingudament realitzat. *Tosca* n'és un exemple perfecte.

L'interès de Puccini per *Tosca* (estrenada el 14 de gener de 1900) es remuntava a l'endemà mateix de la seva estrena de *Edgar*, quan a les acaballes d'abril de 1889 conegué l'aleshores famós drama de Victorien Sardou i volgué musicar-lo. Bé que la cosa, de moment, no prosperà — com tampoc no havia prosperat l'intent que Umberto Giordano havia fet quatre anys abans de musicar la *Fedora* del propi Sardou que anys a venir també acabaria estrenant (1898)—, la idea es revifà el 1895 quan el músic conegué la versió escènica de Sarah Bernhardt, i acabaria prenent cos el 1896, just després que Giordano obtingués un gran èxit amb *Andrea Chénier*, una òpera situada en el XVIII final i guarnida amb casaques i perruques de tradició setcentista, igual que passaria a la *Tosca*. Del 1896 a la data de l'estrena pas-

sen més de dos anys que ens il·lustren sobre el rigor i el deteniment que Puccini solia esmerçar en la composició de les seves obres. Res més lluny de la improvisació apressada d'un sarsuelista que l'actitud de Puccini en la gestació d'una òpera: tot hi era perfectament previst i ell controlava paraula per paraula tot el llibret que Illica i Giacosa havien anat preparant per a servir-li de base. És molt clarificador consultar l'epistolari de Puccini (n'hi ha diversos reculls, però he manejat sobretot l'última edició —1982— del ja clàssic de Giuseppe Adami, el llibretista de les seves últimes obres). Hi veurem fins a quin punt Puccini era el gran responsable del conjunt d'elements que conformen l'òpera, fins i tot del text, que modificà tantes vegades com considerà oportunes: per exemple la frase final del segon acte «*e avanti a lui tremava tutta Roma!*» la posà ell, i quan els llibretistes la van eliminar, ell la va fer restituir; a altres fragments del text, ell insisteix a canviar l'ordre de les frases i en altres —com en el duo de l'acte III— féu treballar molt els llibretistes perquè al principi no considerà que el text fos ni bo ni veritable. Puccini, a més, coneixia molt bé els recursos teatrals, i així posa accents d'intensitat dramàtica que Illica i Giacosa no havien posat: és a ell a qui cal atribuir (l'epistolari, però, no és explícit en aquest punt) les paraules «*Traditor, traditor!*» que Tosca exclama, gelosa, contra Mario en caure en el parany posat per Scarpia al primer acte; i també a Puccini cal atribuir el crit vibrant de «*Vittoria, vittoria!*» que Mario, després de ser torturat (acte segon), exclama en saber el resultat de la batalla de Marengo, crit que marca el clímax dramàtic enmig de l'acte i que, com les pa-

raules abans esmentades, no apareix al llibret original que la pròpia casa Ricordi publicà.

Queda molt clara també la filiació plenament realista —recordem que això és el que vol dir verisme en italià— de l'estètica pucciniana. Ja hem vist com rebutja un fragment de text perquè no li sembla veritable («*I poeti non mi hanno saputo dire (...) niente di buno e di vero soprattutto*»). El seu culte a la realitat és molt gran, fins a l'extrem que arriba a buscar elements per a la seva obra que un cop representada potser ningú no podrà advertir: però ell, malgrat això, els necessita per una qüestió de coherència íntima i no per eficàcia pública. En aquest sentit és significatiu que escrigui a un capellà amic perquè li indiqui quin text seria l'adequat abans d'un Te Deum per servir de fons —que en principi només ha de ser mormolat— al monòleg de Scarpia. També és exemplar veure la discussió que ell mateix explica que ha tingut amb Sardou perquè aquest, que no era cap realista, volia que al decorat del tercer acte el Tíber es veiés passar entre el Castel Sant'Angelo i Sant Pere del Vaticà quan realment no hi passa. I en fi, la dimensió realista de Puccini queda encara més patent quan sabem les seves repetides matinades passades al Pincio per captar exactament les tonalitats de les diferents campanes que tocaven a l'alba romana i amb això recrear l'ambient del començament de l'últim acte.

Però encara podem anar més enllà en el rastreig dels elements que conformen la personalitat verista de Puccini. A part d'aquests més evidents, n'hi ha de conceptuals: Puccini sap que els fets reals tenen lloc en un



Portada de Tosca (ed. original 1900)




temps també real, en un temps dinàmic i no estàtic, i en un temps en el qual conflueixen accions paral·leles, i així Scarpia, al final del primer acte, canta vehement el seu desig encès per Tosca mentre té lloc una altra acció, argumentalment secundària però musicalment molt important, la preparació progressiva del Te Deum; i al segon acte Mario Cavaradossi, detingut al Palau Farnese, és començat a interrogar mentre a fora Tosca canta en la festa en honor de la reina de Nàpols, cant que Scarpia ofega en tancar la finestra de sobte per encarrilar l'interrogatori. Amb recursos com aquests Puccini juga amb la instantaneïtat —element estètic valorat per l'Impressionisme pictòric com a reforçament del plantejament realista que fa de l'obra.

Cal subratllar també el paper que en les cartes abans esmentades es veu que té, en el seu desenvolupament, l'empresari Giulio Ricordi. Durant la gestació de *Tosca* tot li és comentat per Puccini i moltes coses són discutides conjuntament. De vegades es dedueix que Ricordi guanya; altres, però, Puccini no transigeix. Tot, tanmateix, té lloc en un clima de profunda amistat: empresari i músic no són patró i servidor sinó mecenes i artista, un mecenes però, cal no oblidar-ho, que no està promouent una obra destinada al seu propi plaer, com els mecenes del Renaixement, sinó a plaure un públic apassionat i fidel però al qual cal no defraudar ja que si és decebut es retreurà. En definitiva, doncs, tàcitament tots reconeixen que el jutge definitiu de l'obra d'art és el públic, que és qui ha de recolzar o rebutjar l'obra, i per tant qui de veritat marca el rumb que emprèn l'evolució del gust estètic.



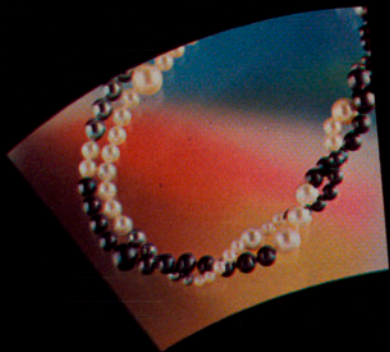
D'altra banda veiem també en aquetès cartes com Puccini, quan feia la *Tosca*, compaginava creació i vida. No era l'home reclòs en una feina absorbent sense contacte amb allò que l'envolta, sinó l'home que viatja— mentre treballa la *Tosca* hi ha cartes seves datades a Torre del Lago, però també a Monsagrati, París i Londres—, caça, parla de plaers i constantment fa broma, amb una ironia un punt escèptica desproveïda d'agror; però, al mateix temps, treballa febrilment en la seva obra, de 10 a 4 de la matinada, sense permetre que se li escapi de les mans cap detall. Així, les cartes que recullen la major part d'aquesta informació demostren fins a quin punt tenia raó Josep Pla quan, a la mort del músic, com a nota discordant entre la general animadversió de la intel·lectualitat catalana contra el gran compositor traspassat, glossava positivament la seva figura a «La Publicitat» i intuïa que la seva música era la «d'un llatí que tenia resoltes les necessitats sensuais».

*Tosca* és una òpera basada en un melodrama d'èxit. Puccini el trià evidentment no perquè se sentís solidari amb el fons de l'obra, si és que en té algun, sinó perquè aquesta li oferia un bon pretext sobre el qual basar una excel·lent narració dramàtico-musical. No és *el què* allò que importa en Puccini, sino *el com*: ell és un sensual, no pas un conceptual. Per això la seva adscripció al Verisme no és fonamental: Puccini fa servir el Verisme com a mètode de treball, però com a expressió íntima és fonamentalment un sensualitat vibrant, o el que equival a dir un artista inserit en una tradició romàntica.



**MAJORICA**<sup>®</sup>

Joyas y Perlas  
Joies i Perles



# Compact Disc Sony. Oírlo 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



## HISTÒRIA DE TOSCA

Puccini va compondre *Tosca* sobre un text dels llibretistes que havien esdevingut els seus homes de confiança d'ençà de *La bohème*, Giuseppe Giacosa i Luigi Illica. Tots dos propiciarien encara l'èxit de *Madama Butterfly*. Giacosa i Illica van mostrar un sentit teatral de primer ordre en millorar i fer més concisa, directa i colpidora la història de Floria Tosca que el dramaturg francès Victorien Sardou havia engiponat per al llüiment de Sarah Bernhardt, i que aquells anys es presentava a tot arreu.

Com la majoria de les òperes de Puccini, la nit de l'estrena no va assolir més que una acollida freda. Era el 14 de gener de 1900, al Teatre Costanzi, de Roma, però no trigaria el veredict del públic i de la crítica (sobretot el del públic) a modificar-se en sentit favorable i *Tosca* va rebre a tot arreu una càlida acollida i va quedar tot seguit integrada al repertori mundial. Pocs anys després, ja Enrico Caruso n'enregistrava les pàgines més cèlebres en els primers discs («E lucevan le stelle», sobretot) i l'òpera va tenir cabuda als teatres de tot el món, començant per la Scala de Milà, on va arribar el 17 de març de 1900. El mateix any encara, es va representar ja al Covent Garden de Londres i pel desembre era també al Teatro Real de Madrid.

A Barcelona s'estrenà el 30 de març de 1902, amb Carmen Bonaplata Bau, Giuseppe Agostini i el baríton català Ramon Blanchart. La crítica de to més acomodati-



con  
**Glory**  
algo cambia en ti.

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

ci va rebre l'òpera amb discretes al·lusions a la prepotència dels editors italians que afavorien determinats compositors, però d'altres de més irritables, com Joaquim Pena a «Joventut», es van limitar a fer al·lusions satíriques sense ni dignar-se entrar en el detall de l'òpera. Greu error de perspectiva (també els nostres modernistes s'equivocaven a vegades) i ceguesa incomprendible davant d'un tipus d'òpera que representava precisament una solució moderna i musicalment sòlida a l'anquilosament de l'òpera italiana que tantes vegades havien denunciat ells mateixos.

*Tosca* ha estat vehicle per al més grans tenors del segle XX, des de l'esmentat Caruso fins al nostre Jaume Aragall (encara present en la nostra memòria el seu èxit espectacular del 1981 quan va cantar inesperadament la tercera representació en aquest teatre), i per a les sopranos de tot el món; recordem només les versions encara admirades de Maria Callas, Renata Tebaldi i Montserrat Caballé. I no oblidem tampoc els Scarpia sensacionals de baritons tan cèlebres com Tito Gobbi, Sherril Milnes, Ruggero Raimondi i dels nostres Joan Pons i Enric Serra.

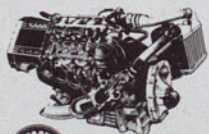
Al Liceu, *Tosca* ha estat representada 123 cops —sense comptar els de la temporada actual. L'última representació abans de les d'enguany va ésser la del 21 de febrer de 1982.

# SAAB: TECNOLOGIA A LA MAXIMA POTENCIA.



SAAB 900 Turbo 16S: 2000 cm.<sup>3</sup>; 4 válvulas por cilindro; doble árbol de levas; intercooler y sistema A.P.C.; 175 C.V.; 5 velocidades; 210 km/h; aceleración de 0-100 km: 8,75 sg; consumo 90 km/h: 7,11, 120 km/h: 9,51; tracción delantera.

A más de 200 km. por hora, el mundo cambia. Por eso es indispensable poder confiar en el vehículo que los alcance. Plenamente, como se puede confiar en un SAAB. Porque el SAAB es un coche concebido en uno de los centros más avanzados del mundo en tecnología aeronáutica: SAAB SCANIA. Incorporando los últimos avances de su potencia tecnológica, SAAB presenta el nuevo SAAB 900 Turbo-16, equipado con el revolucionario motor turbo de 16 válvulas e intercooler, que desarrolla 175 CV. La tecnología elevada a la máxima potencia, que Vd. puede comprobar en su concesionario SAAB.



**SAAB**  
Personalidad en coche

## ***kotnik***

Tenor Viñas, 8 - BARCELONA - Tel: 200 73 08



## DISCOGRAFIA DE TOSCA

La present discografia només ofereix les versions comercials íntegres. Els personatges són esmentats en el següent ordre: Tosca, Mario Cavaradossi i Scarpia, i a continuació l'orquestra, el seu director i l'any d'enregistrament.

- 1930 — COLUMBIA C-D 14594/607 (14 disc de 78 r.p.m., reenregistrat en microsolc el 1970: CBS COLUMBIA EL 4: dos discs).  
Bianca Scacciati, Alessandro Granda, Enrico Molinari. Orquestra Simfònica de Milà i Cor de la Scala. Dir. Lorenzo Molajoli.
- 1938 — LA VOZ DE SU AMO G-DB 3562/75 (14 discs de 78 r.p.m. reenregistrat en microsolc el 1952: LALP 1020/21: dos discs).  
Maria Caniglia, Beniamino Gigli, Armando Borgioli. Orquestra i Cor de l'Òpera de Roma. Dir. Olivero de Fabritiis.
- 1951 — CETRA LPC 1230 (dos discs).  
Adriana Guerrini, Gianni Poggi, Paolo Silveri. Orquestra i cor de la RAI de Torí. Dir. Francesco Molinari-Pradelli.
- 1951 — WESTMINSTER WL 5351/52 (dos discs).  
Simona dall'Argine, Nino Scattolini, Scipio Colombo. Orquestra i cor de l'Òpera de l'Estat de Viena. Dir. Argeo Quadri.
- 1952 — REMINGTON 199-62 (dos discs).  
Vera Petrovà, Eddy Ruhl, Piero Campolonghi. Orquestra i Cor del Maggio Musicale Fiorentino. Dir. Ermidio Tieri.



- 1952 — DECCA LXT 2730/31 (dos discs).  
Renata Tebaldi, Giuseppe Campora, Enzo Mascherini. Orquestra i Cor de l'Accademia di Santa Cecilia de Roma. Dir. Alberto Erede.
- 1953 — COLUMBIA QCX 10028/29 (o RSLs 825) (dos discs, reenregistrats).  
LA VOZ DE SU AMO VSA LALP 120.121, nou enregistrament el 1964).  
Maria Callas, Giuseppe Di Stefano, Tito Gobbi. Orquestra i Cor de la Scala de Milà. Dir. Victor de Sabata.
- 1956 — CETRA LPC 1261 (dos discs, reenregistrats CETRA MC 94/95 el 1970).  
Gigliola Frazzoni, Ferruccio Tagliavini, Gian Giacomo Guelfi. Cor i Orquestra de la RAI de Torí. Dir. Arturo Basile.
- 1956 — RCA LM/LSC 6052 (dos discs).  
Zinka Milanov, Jussi Björling, Leonard Warren. Orquestra i Cor de l'Opera de Roma. Dir. Erich Leinsdorf.
- 1957 — PHILIPS A 00463/64 (dos discs).  
Antonietta Stella, Gianni Poggi, Giuseppe Taddei. Orquestra i Cor del Teatre de San Carlo de Nàpols. Dir. Tullio Serafin.
- 1959 — DECCA LXT 5554/55 i SXL 2180/81 (dos discs).  
Renata Tebaldi, Mario del Monaco, George London. Orquestra i Cor de l'Accademia di Santa Cecilia de Roma. Dir. Francesco Molinari-Pradelli.



- 1960 — VEGA 8001/03 (3 discs) en versió francesa.  
Jane Rhodes, Albert Lance, Gabriel Bacquier.  
Orquestra i Cor de l'Òpera de París. Dir. Manuel Rosenthal.
- 1960 — DGG LPM 18722/23 i SLPM 138722/23 en versió alemanya.  
Stefania Woytowicz, Sándor Konya, Kim Borg.  
Orquestra i Cor de l'Òpera de L'Estat de Berlín. Dir. Horst Stein.
- 1962 — RCA LD/LDS 7022 (dos discs).  
Leontyne Price, Giuseppe Di Stefano, Giuseppe Taddei.  
Orquestra Filharmónica de Viena i Cor de l'Òpera de l'Estat. Dir. Herbert von Karajan.
- 1965 — LA VOZ DE SU AMO - ANGEL AN/SAN 149/50  
i EMI 165-00040/41 (dos discs).  
Maria Callas, Carlo Bergonzi, Tito Gobbi.  
Orquestra del Conservatori de París i Cor de l'Òpera de París. Dir. Georges Prêtre.
- 1966 — DECCA MET/SET 341/42 (dos discs).  
Birgit Nilsson, Franco Corelli, Dietrich Fischer-Dieskau.  
Orquestra i Cor de l'Accademia di Santa Cecilia, de Roma. Dir. Lorin Maazel.
- 1969 — MELODIYA (LE CHANT DU MONDE) 02315-20.  
Tamara Milashkina, Zurah Andzaparidzye, Oskar Klenov.  
Orquestra Simfònica de Moscou. Dir. Yevgeny Svetlanov (en versió russa).



- 1973 — RCA ARL 2-0105 (dos discs).  
Leontyne Price, Plácido Domingo, Sherrill Milnes. New Philharmonia Orchestra i John Alldis Choir, Dir. Zubin Mehta.
- 1976 — DGG 2708087 (dos discs).  
Galina Vishnevskaya, Franco Bonisolti, Matteo Manuguerra.  
Orquestra de la Ràdio-Televisió Francesa. Dir. Mstislav Rostropovich.
- 1977 — LA VOZ DE SU AMO - 6700108.  
Montserrat Caballé, José Carreras, Ingvar Wixell. Orquestra de la Royal Opera House Covent Garden. Dir. Sir Colin Davis.
- 1980 — DECCA D. 134 D.2 (dos discs).  
Mirella Freni, Luciano Pavarotti, Sherrill Milnes. National Philharmonic Orchestra. Cor de l'Opera de Londres. Dir. Nicola Rescigno.
- 1980 — DGG 2707560.  
Katia Ricciarelli, Josep Carreras, Ruggero Raimondi. Orquestra Filharmònica de Berlín. Dir. Herbert von Karajan.
- 1980 — EMI 167-003.955/6.  
Renata Scottò, Plácido Domingo, Renato Bruson. Cor Ambrosian, Orquestra Filharmonia. Dir. James Levine.
- 1981 — ARCHIV 300727-420.  
Carla Martinis, Rudolf Schock, Horst Günter. Cor i Orquestra Simfònica de la NDR de Hamburg. Dir. Wilhelm Schüchter.

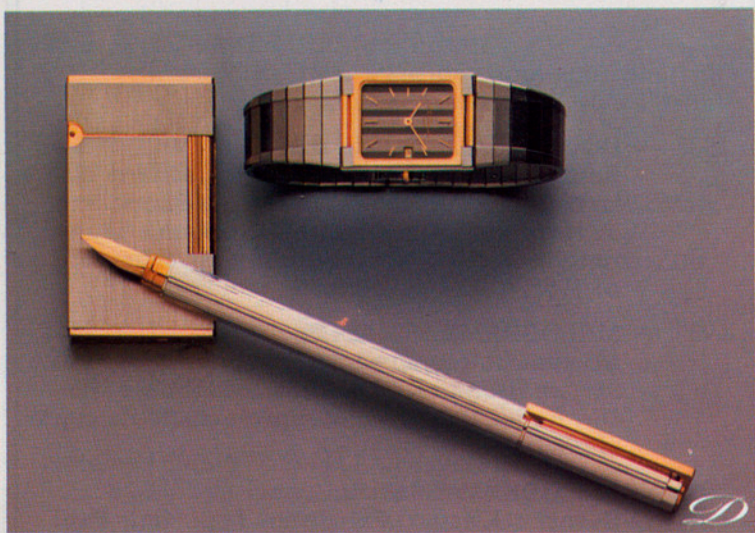


NOTICIARI

- 1983 — DOC (Box 2 LP) DOCUMENTS.  
Renata Tebaldi, Richard Tucker, Leonard Warren. Cor i Orquestra del Teatre Metropolitan de Nova York. Dir. Dimitri Mitropoulos. D'una representació a Nova York el 8 de desembre de 1955.
- 1983 — MELODRAM 02.004 (2 LP).  
Magda Oliviero, Eugenio Fernandi, Scipio Colombo. Orquestra Simfònica de la RAI de Milà. Dir. Emidi Tieri. (D'una representació de cap al 1960).
- 1983 — MELODRAM 409 (2).  
Dorothy Kirsten, Ferruccio Tagliavini, Paul Schoffler. Orquestra Filharmònica de Berlín. Dir. Fausto Cleva. (D'una representació a Berlín el 1952).
- 1983 — MELODRAM 401 (3).  
Florina Cavalli, Giuseppe Di Stefano, Agostino Ferri. Orquestra Filharmònica de Berlín. Dir. Oliviero de Fabritiis. (D'una representació de cap al 1960).
- 1984 — DIGITAL COMPACT DISC EMI  
163-000.410/LL.  
Maria Callas, Giuseppe di Stefano, Tito Gobbi. Cor i Orquestra del Teatre de la Scala de Milà. Dir. Victor de Sabata.

---

# S.T. Dupont



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

---

ORFÈVRES A PARIS



## NOTICIARI

El proper programa, *Samson et Dalila*, de Saint-Saëns, serà motiu del retrobament el públic del Liceu amb Fiorenza Cossotto, una de les artistes més fidels a la cita anual amb el nostre Gran Teatre, fidelitat que li és corresposta amb una simpatia general i la presència d'un nombrós grup d'autèntics fans de la *diva*, els *cos-sotians* barcelonins, que són entusiastes decidits de la fabulosa veu d'aquesta intèrpret.

\* \* \*

Amb *Samson et Dalila* reapareix a Barcelona l'insigne tenor Jon Vickers, recordat per les sensacionals interpretacions wagnerianes del Palau de la Música, fa pocs anys, i per les seves gravacions discogràfiques de primer ordre. La seva presència és un altre dels punts àlgids d'aquesta temporada operística que tan bons repartiments presenta al públic barceloní.

\* \* \*

Completaran el repartiment figures de tanta solidesa musical com Ivo Vinco i Enric Serra, i tindrem també l'oportunitat d'escoltar, encara que en un paper necessàriament breu, el nou cantant, Santos Ariño, que es va destacar recentment com una promesa que caldrà tenir en compte.

\* \* \*

Ha despertat un gran interès a tot Europa la programació de l'òpera *Saffo*, de Pacini, dins de la temporada del Gran Teatre del Liceu. *Saffo*, una òpera romàntica comparable, per l'estil, a les de Donizetti o del primer Verdi, s'havia representat molt sovint el segle passat, però va desaparèixer del panorama musical al principi del nostre; actualment s'ha representat algun com com a «redescobriment». Una institució anglesa, la Donizetti Society de Londres, planeja organitzar un viatge especial per assistir a una de les representacions de *Saffo* en el Liceu.



Com és sabut, l'any 1985 ha estat declarat l'Any de la Música pel Consell d'Europa, pel fet que s'hi commemora el tercer centenari del naixement de J.S. Bach, de Händel i de Domenico Scarlatti, a més del quart centenari del naixement de Heinrich Schütz. Com que, de tots aquests compositors, l'únic que té una producció operística viable, en el moment actual, és Händel, durant aquest any 1985 es multiplicaran les representacions d'òperes d'aquest compositor. No serà inadequat recordar amb aquest motiu que a Espanya s'han representat només òperes de Händel a Barcelona i que la llista de les que hem vist aquí cap en un paper de fumar: *Alcina* (per l'entusiasta Club de Futbol Júnior, l'any 1943) i *Juli Cèsar* (al Liceu, 1964 i 1982).

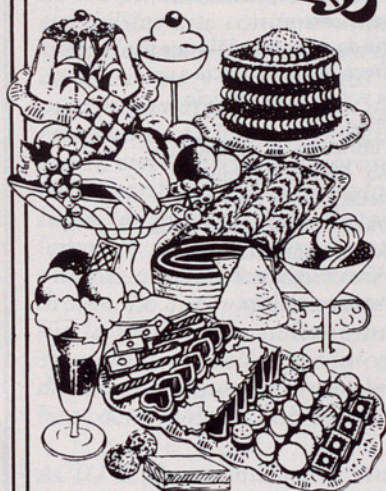
\* \* \*

La situació relativament esperançadora de l'òpera a Espanya de fa uns quants anys, ha deixat pas a una nova etapa de crisi que no promet res de bo. La temporada Òpera i Solistes de València perilla; els Festivals del Teatro de la Zarzuela de Madrid han deixat pas a una sèrie de representacions descoordinades, barrejades amb sarsueles i obres teatrals; a Oviedo es parla de crisi gravíssima, i a Bilbao la situació no és més que estacionària, amb una única funció per títol i una temporada de quinze dies. A Las Palmas de Gran Canària la situació és una mica millor, però també es redueix a unes poques representacions anuals. A Menorca tiren coratjosament endavant la Setmana d'Òpera anual. Han desaparegut altres iniciatives locals que els anys 1970 semblaven destinades a progressar. Caldrà que algú prengui decisions per millorar aquest estat de coses. Mentrestant, el Liceu segueix essent l'únic teatre de l'Estat que presenta una veritable temporada d'òpera. Deixem els comentaris a la imaginació del nostres lectors.

# ¡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.

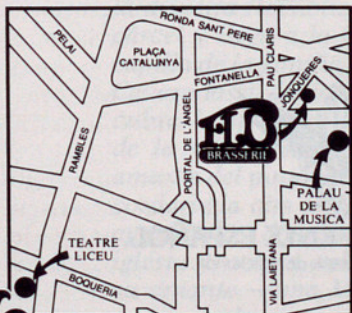


Eso pasa a menudo; la comida es buena, pero en cuanto a postres..... sólo hay las tres banalidades de siempre.

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.

# 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.



## CONTENIDO MUSICAL Y ARGUMENTAL

*Teniendo en cuenta la popularidad de Tosca entre los aficionados a la ópera italiana de nuestro siglo, poco podemos revelar que no sea ya del dominio público. Es evidente que en los momentos actuales hay un consenso generalizado sobre éstas y muchas otras obras del repertorio verista que en sus inicios eran objeto de desprecio por parte de los puristas wagnerianos, pues algunos de los efectos esteticistas que contienen han conseguido superar la barrera del gusto dudoso para difundirse como un vehículo de tensiones y sentimientos contrapuestos. La partitura pucciniana pretendía en su momento explorar a fondo un episodio de la historia revolucionaria italiana, centrada, eso sí, en la anécdota amorosa más que en el hecho político. Adscribiéndose al pseudo-naturalismo musical se diluían las barreras formalistas para ofrecer al público un lenguaje musical muy directo y rico en facetas contrapuestas que habían de servir los distintos momentos del drama. Lo que no pudo evitar el compositor, sin embargo, fue la inclinación italianizante de traducir los episodios singulares en bellas y edulcoradas melodías acompañadas de una orquestación embriagadora que tan fácilmente hace detectables las obras del género.*

**ACTO I:** *Resumen breve: Angelotti, un representante de la disuelta República, ha conseguido huir de la cárcel y llega a la iglesia, escondiéndose en la capilla de la familia. Por su lado, el pintor Mario Cavaradossi, dedicado a su tarea, cuando lo descubre, le ofrece en virtud de su amistad la llave de la villa que comparte con Tosca, actriz y amante del pintor. Ésta, que ha llegado para recordarle la cita nocturna, vuelve poco después, cuando los dos hombres han abandonado la iglesia y, celosa, relaciona el cuadro que pinta su amante —una Magdalena inspirada casualmente en la marquesa de Attavanti— con una*



*aventura de Mario y promete venganza. El acto acaba con un solemne Te Deum en honor de la victoria contra las fuerzas de Napoleón, mientras el barón Scarpia, enamorado de Tosca y encargado de la persecución de Angelotti, hace malignas suposiciones que, a su entender, le facilitarán todos sus propósitos.*

*Después de unos breves y extravagantes acordes del «tutti» orquestal, que sustituyen la obertura tradicional, se inicia la ópera con la llegada de Angelotti, cónsul de la reprimida República romana, que ha conseguido huir del castillo de Sant'Angelo y ha sido informado por su hermana que encontraría refugio y ayuda en la capilla de la familia.*

*Oye un ruido de pasos y se oculta; llega el sacristán renqueando; éste había supuesto, a causa de los ruidos, que el pintor Cavaradossi ya se encontraba en su lugar de trabajo, pero se sorprende al encontrar el cesto en el que tenía su comida, aún intacto. El substrato musical inicial, presenta un cierto aire de desbarajuste, de tensión, que pretende ejemplarizar los inicios del drama en los cuales todo está todavía en esbozo. Es mediodía y suena el Ángelus; el sacristán se arrodilla para rezar mientras una música de eco religioso cambia repentinamente la tesitura dramática. En esta situación llega, finalmente, el pintor, que levanta el paño que cubre la pintura, descubriendo el rostro de la marquesa de Attavanti, que el pintor ha copiado furtivamente mientras ésta rezaba devotamente. El sacristán se escandaliza ante el atrevimiento del pintor y lo atribuye al espíritu librepensador que todos imputan al artista. Pero Cavaradossi, en un acto de ramplonería muy propio de la estética teatral del momento, saca de su bolsillo un camafeo que representa a Floria Tosca, su amada, y para dejar bien claro a los espectadores cuál es su verdadero sentimiento, le dedica una bella melodía, «Recondita armonia», la primera ocasión en que podemos descubrir*

la inclinación edulcorada de los sentimientos de la ópera. A fin de distanciarse de la estética romántica aparentemente periclitada, el episodio presenta un aspecto abierto, más descriptivo que lírico, gracias a las continuas intervenciones del sacristán que no para de murmurar desprecio hacia el anticlericalismo del pintor. A pesar de ello, este número se percibe, paradójicamente, como un número cerrado que contiene muchos de los elementos de las arias tradicionales, incluidos los tradicionales agudos que hacen la delicia de tenores y público, que aumentan el interés por la pieza. El sacristán desaparece y Angelotti se presenta a su amigo quien, después de recuperarse de la sorpresa, le ofrece toda clase de ayuda; la presencia inesperada de Tosca obliga a Angelotti a esconderse otra vez. La actriz llega para recordar a su amado la cita que tienen después de la representación de la noche en la villa de las afueras de la ciudad.

Tosca, mujer celosa, no acaba de creer las palabras amorosas que le dedica el pintor, puesto que ha descubierto un hermoso rostro en la pintura y sospecha que Mario esconde alguna cosa. Esto lleva a un dúo entre lírico y frenético que no olvida las acariciantes melodías y los arrebatados «crescendi» que ejemplifican el amor de los dos artistas. Una vez ésta ha salido, Cavaradossi ofrece a Angelotti la llave de la villa a fin de que se oculte en un escondrijo, pero se oye un cañonazo que anuncia la huida de Angelotti. Tanto el pintor como el fugitivo salen huyendo. El sacristán llega y no encuentra a nadie; el personal de la iglesia, que aparece por todas partes, manifiesta su alegría por la victoria inesperada contra el ejército de Bonaparte.

Se forma, así, un coro exultante, variado y frenético, que explica perfectamente el espíritu de victoria que reina en el estamento clerical. La alegría es interrumpida por la presencia del barón Scarpia, hombre famoso por su crueldad, que anuncia el Te Deum que tendrá lugar por la tarde y pregunta por el fugitivo. Los indicios le llevan a creer



que Angelotti ha estado en la capilla e incitan a Scarpia a llevar a cabo un plan de captura basado en la persona representada en el cuadro de Cavaradossi. Como si hubiera leído los malévolos pensamientos de Scarpia, Tosca llega en aquel momento a la iglesia con la intención de cambiar la hora de la cita con su amado, puesto que después de la fiesta religiosa habrá una recepción en el Palacio Farnese a la cual se ve obligada a asistir. Scarpia excita los celos en el corazón de Tosca con la excusa de la desaparición extraña del pintor y el abanico abandonado por Angelotti cuando éste se había disfrazado de muchacha. La cizaña ya está sembrada y ahora sólo cabe esperar su proceso. Entre un presagioso momento orquestal, Tosca se deshace en evidencias contra su amante y sale, seguida por los sicarios de Scarpia.

El Te Deum, que cuenta con un gran atractivo escenográfico, es un momento naturalmente apoteósico, orquestado con riqueza de matices tímbricos y colorísticos, en medio del cual Scarpia va manifestando, en un tono satánico, las perversas intenciones que lo corroen, mientras el estamento clerical, tan perversamente utilizado por el jefe de policía de los Estados Pontificios, va desgranando el cántico de acción de gracias.

**ACTO II:** Resumen breve: Nos encontramos ahora en el Palacio Farnese; mientras Tosca canta en los salones, Scarpia cena en su estancia y envía una nota para que una vez acabada su intervención, Tosca se presente allí. Scarpia es informado que en la villa de Tosca solamente han encontrado el pintor, al que traen prisionero. Antes de que el pintor sea conducido a la sala de torturas, tiene la oportunidad de rogar a su amada que no confiese nada. Scarpia interroga a Tosca, ya recuperada de sus celos, mientras que el pintor soporta con dignidad el interrogatorio policial. Scarpia ordena que se



oigan entonces los gritos de dolor del pintor y con ello consigue que Tosca confiese. Traen a Cavaradossi deshecho de dolor y descubre que, finalmente, Tosca ha hablado. Cuando éste es conducido al suplicio, Tosca ha de sufrir las inyectivas de Scarpia que le ofrece la posibilidad de salvar la vida de su amante si ella se le entrega. La cantante obtiene la promesa de un pase para huir con Cavaradossi después de un falso ajusticiamiento, pero mientras Scarpia firma el documento, Tosca coge un cuchillo y hiere mortalmente al Barón. Poco después, con el pase en la mano, sale de la estancia.

Scarpia cena en el piso superior de la estancia donde Tosca está esperando para interpretar la cantata de la victoria; su mente trama la venganza y la victoria sobre el amor de Tosca. Ordena que la cantante suba cuando acaba y muestra su escasa capacidad seductora que compensa con una gran dosis de siniestra malevolencia en un canto explosivo desnudo de cualquier idea lírica. Spoletta llega y explica que ha sido inútil el registro en la villa de Tosca donde solamente ha sido hallado el pintor, al cual traen prisionero. Cavaradossi ha de sufrir un primer interrogatorio mientras por la ventana se oyen los armoniosos acordes de la cantata que interpreta Floria. Los términos, aún corteses, de este primer interrogatorio se diluyen cuando Scarpia cierra la ventana y acentúa sus preguntas incisivas. Cavaradossi consigue pedir en voz baja a Tosca, que acaba de llegar, que no confiese nada, mientras es conducido a la sala de torturas.

Scarpia se dedica entonces a Tosca a la que quiere convencer para que confiese dónde está Angelotti; la indiferencia de ésta se ve golpeada cuando el siniestro Barón le insinúa lo que pasa en la sala contigua. La tensión emocional y los gritos de dolor del pintor, estratégicamente dejados oír por los torturadores, consiguen que Tosca

*diga dónde se encuentra el cónsul fugitivo. El pintor y Floria pueden encontrarse de nuevo, pero cuando aquél sabe que Tosca ha hablado, la maldice y recibe entusiasmado la noticia de la victoria de Bonaparte. Los verdugos se llevan a Cavaradossi ante el estupor y la desesperación de Tosca. Ésta queda en manos de Scarpia, que le insinúa la posibilidad de salvar a Mario. Todos los episodios anteriores se han movido en un flujo musical de tensiones contrapuestas que centran el nudo de la trama dramática. El acto, sin embargo, no podía terminar sin episodios líricos, necesarios desde el punto de vista de equilibrio musical. Scarpia, en consecuencia, explica en «Già... mi dicon venal» su curiosa generosidad que prescinde de los aspectos monetarios en el proceso de seducción. Su canto lineal cuenta con una orquestación discreta de la cuerda y con algún episodio de flauta que no destaca especialmente sentimientos positivos. Por si ello fuera poco, para acentuar el carácter despectivo del personaje, el final «Tho giurato mia!» acaba de perfilar las intenciones de Scarpia. Los preparativos del ajusticiamiento asustan a Tosca que se deja llevar por el lirismo en el episodio más conocido de su partitura, «Vissi d'arte», en el cual Puccini derramó toda su capacidad de evocador lirismo a cargo de la cuerda lánguida y el canto fluctuante en el registro alto de soprano que consigue sus hitos más altos en «perchè Signor» mientras las arpas acentúan el episodio con el apunte decorativo necesario.*

*Anuncian que Angelotti se ha matado y, en consecuencia, Scarpia ordena que lleven a Cavaradossi al patíbulo. Tosca acepta, contra su voluntad, la propuesta infernal de Scarpia a cambio de que Cavaradossi no sufra ningún daño. El jefe de policía da las órdenes oportunas para que éste sea falsamente fusilado y se sienta a la mesa para firmar el pase que permitirá a Tosca huir con su amado.*



*Mientras, Tosca coge un cuchillo de la mesa, hiere mortalmente a Scarpia y con una gran dosis de sangre fría, lleva a cabo unos ritos funerarios ante el cadáver y abandona la sala mientras la orquesta describe el clima trágico con que se ha desarrollado el acto, que acaba lleno de interrogantes.*

**ACTO III:** Resumen breve: Nos encontramos en la terraza del castillo Sant'Angelo al amanecer. Cavaradossi es conducido por soldados al suplicio. Mientras espera que llegue la hora de ser fusilado, el carcelero le ofrece un sacerdote pero el pintor pide papel y pluma para escribir una carta de despedida a Tosca. Los sentimientos afloran con fuerza y se ve obligado a cantar. Llega entonces Tosca y pone en antecedentes a su enamorado; ambos se entregan a un idilio que es interrumpido por orden del jefe de la guardia que hace los preparativos para la mascarada. Tosca, a pesar de ser conocedora de las supuestas intenciones de los soldados, tiembla ante la escena macabra. Finalmente, suenan los disparos y Cavaradossi cae. La cantante descubre entonces que su amado ha sido muerto realmente. Los soldados se dan cuenta de la muerte de Scarpia y pretenden coger a Tosca, quien, desesperada, se lanza al vacío.

*El acto empieza con un episodio orquestal, muy propio de la escuela verista, que reservaba este argumento musical para sintetizar el contenido del drama antes de resolverlo en el último acto. Las trompas y la madera se combinan para ofrecer pinceladas de efectos distintos, entre ellos el de la placidez del alba que empieza a insinuarse. El canto*



*del pastor es un apunte naturalista muy en consonancia con estos valores. La cuerda, finalmente, presenta discretamente el tema del aria de Cavaradossi, ejerciendo de presagio nefasto del acto. Mientras, el pintor sube lentamente a la terraza y el carcelero le ofrece la posibilidad de confesarse pero el librepensador prefiere dedicarse a su intimidad, que aparece en cada recoveco de su pensamiento. Líricamente desesperado, Mario Cavaradossi canta «E lucevan le stelle», el conocido episodio para tenor que tanto entusiasmo despierta en los aficionados. Se trata de una confesión de amor a la vida con el recuerdo constante de las caricias de Tosca. Violines y clarinetes trenzan una melodía melancólica y plañidera que favorece el arrebatamiento del pintor. También en esta ocasión, como en la de Tosca, el canto es conducido de forma oscilante hasta las más difíciles cotas de la tesitura alta de tenor.*

*Tosca llega y cambia la tesitura. De entrada, pone en antecedentes a su amado sobre la trágica muerte de Scarpia y permite un breve y final idilio amoroso lleno de lirismo y de promesas de un futuro mejor; no es extraño que por unos instantes el clima se vuelva incluso alegre y que la madera tenga un protagonismo particularmente intenso. Es el momento, sin embargo, de ejecutar la sentencia. A pesar de las promesas, nadie puede evitar el temor y la tensión ante los macabros preparativos. Todo el lirismo del dúo se transforma en desesperación cuando Tosca acude a recoger a Cavaradossi y descubre que la ejecución se ha llevado a cabo de una manera real. La orquesta acentúa los momentos más dramáticos en una explosión de los trombones con los cuales se encadena una «stretta» orquestal en el momento en que se descubre la muerte de Scarpia, que conduce a Tosca al suicidio. La ópera se cierra con el tema melódico de Cavaradossi, ahora ya definitivamente resuelto.*

XOSÉ AVIÑO 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

# 190 E



# MERCEDES



## **Autolica**

**División Turismos**

Mercedes-Benz  
Exposición y Venta:  
Lauria, 115  
Tel. 215 21 70 (B-37)

Exposición, Ventas y Servicio:  
AUTOMOVILES FERNANDEZ  
Urgel, 229-233 - Tel. 230 86 00 (B-36)

## GIACOMO PUCCINI

*Este compositor nació en Lucca el 22 de diciembre de 1858 en el seno de una familia que contaba ya con una serie de compositores (su padre, el abuelo, el bisabuelo y el tatarabuelo). Este último, llamado también Giacomo, había nacido en Lucca el 1712 y dejó un dietario sobre la vida musical de esta pequeña ciudad italiana que tiene un especial interés, porque es una fuente de datos sobre Luigi Boccherini, también nacido en Lucca.*

*Ninguno de los Puccini del siglo XVIII pasó de una fama local, a pesar de que Antonio, el bisabuelo del compositor que nos ocupa, había ingresado en la famosa Academia Filarmónica di Bologna casi al mismo tiempo que Mozart. Pero esta familia de músicos de tercer orden acabó dando una figura espectacular de la música italiana con el quinto miembro de la dinastía. Precisamente porque era miembro de ella, desde pequeño Giacomo Puccini fue destinado a la carrera musical. Uno de sus maestros, Carlo Angeloni, parece ser que fue quien le orientó hacia la ópera. Es conocida la anécdota del viaje del joven compositor, a pie, a Pisa, para asistir al estreno local de la Aida, de Verdi, el año 1876. La obra causó una profunda impresión en Puccini y es muy probable que le decidiese definitivamente a orientarse hacia el teatro musical.*

*Gracias a las gestiones de su madre, Albina, ahora viuda, el joven Puccini obtuvo una beca de la reina Margherita que le permitió trasladarse a Milán y seguir los cursos del Conservatorio. Estos años fueron de estrechez, ya que la beca apenas cubría los gastos de los estudios y de la modestísima pensión en la que el compositor compartió a menudo unas levísimas provisiones con Pietro Mascagni, anticipando así las peripecias que después retrató en La bohème.*

*Acabados los estudios, Puccini tuvo la oportunidad de componer una ópera breve, Le Villi, para el primero de los concursos de composición que organizó en Milán el editor Sonzogno (1883). No ganó el concurso, pero el año siguiente pudo estrenar la ópera en el Teatro dal Verme y empezó a darse a conocer.*

*El editor Ricordi, que necesitaba hallar compositores jóvenes que diesen continuidad a la ópera italiana, cuando era ya evidente que la carrera de Verdi no iría mucho más allá, se decidió a proteger al nuevo valor, y no se equivocó. Si Edgar (1889) no fue más que un éxito mediocre, de momento, la Manon Lescaut del 1893 supuso un progreso tan considerable que pronto quedaron compensados los esfuerzos económicos que Ricordi había hecho para sostener la actividad del compositor, que se tomaba su tiempo para escribir cada ópera.*

*En 1896 llegó La bohème; Ricordi no estaba aún completamente seguro de la capacidad de Puccini para dominar el campo, y prefirió que, como la anterior, fuese estrenada en Turín. La ópera no acabó de gustar totalmente, de entrada, pero un éxito tumultuoso en Palermo pocos meses después marcó el inicio de la fama universal de esta ópera y de su autor.*

*Puccini podía ahora tomarse su tiempo en la composición y en la selección de las siguientes óperas, convertido ahora en portaestandarte de la escuela llamada verista, e insistió en las características de la escuela en su ópera siguiente, Tosca, tratada con una amplitud de medios y un ingenio muy superior al de sus rivales (Mascagni, Leoncavallo, Giordano, etc.).*

*Desde entonces Puccini se dejó llevar también por la fascinación del mundo exótico que siempre le había tentado. El primer resultado tangible (hay ya muestras de este gusto orientalizante en La bohème) fue Madama Butterfly, primeramente mal acogida en ocasión del estreno en la Scala (1904), pero después convertida en éxito universal.*

*La vena exótica lo llevó después a situar su próxima ópera en el Far West (La fanciulla del West, 1910) y a explorar el mundo de la opereta (por un encargo originariamente destinado a Viena, frustrado por la guerra) con La rondine (1917), ópera que merecería más atención por parte de los teatros. Escribe después el célebre Trittico (1918) y vuelve finalmente al mundo exótico, incrementado por el tono mítico del argumento, en su última ópera, Turandot (1926), estrenada póstumamente, ya que un cáncer en la garganta motivó su muerte en 1924.*

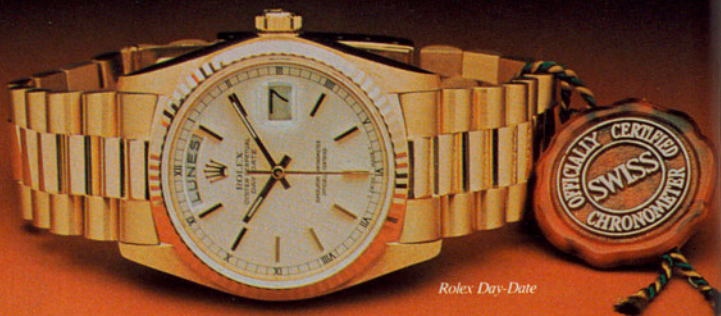


Fòrum  
Filatèlic  
Financer, S. A.



Passeig de Gràcia, 2, 2<sup>n</sup>, 3<sup>a</sup>  
- Tel. 301 81 95 -  
Barcelona-7

*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

Joyería - Paseo de Gracia, 18 - BARCELONA

Boutique

Diagonal, 580 - BARCELONA



## HISTORIA DE TOSCA

*Puccini compuso Tosca sobre un texto de los libretistas que se habían convertido en sus hombres de confianza desde La bohème, Giuseppe Giacosa i Luigi Illica. Los dos propiciarían el éxito de Madama Butterfly. Giacosa e Illica mostraron un sentido teatral de primer orden al mejorar y hacer más concisa, directa y estremecedora la historia de Floria Tosca que el dramaturgo francés Victorien Sardou había imaginado para el lucimiento de Sarah Bernhardt, y que en aquellos años se representaba en todos los sitios.*

*Como la mayoría de las óperas de Puccini, la noche del estreno obtuvo una fría acogida. Era el 14 de enero de 1900, en el Teatro Costanzi, de Roma, pero el veredicto del público y de la crítica no tardaría (en especial, el del público) a modificarse en sentido favorable y Tosca recibió en todas partes una cálida acogida y quedó muy pronto integrada en el repertorio mundial. Pocos años después, Enrico Caruso grababa las páginas más célebres en los primeros discos («E lucevan le stelle», en especial) y la ópera tuvo cabida en los teatros de todo el mundo, empezando por la Scala de Milán, donde llegó el 17 de marzo de 1900. El mismo año se representó ya en el Covent Garden de Londres y el mes de diciembre lo fue también en el Teatro Real de Madrid.*

*En Barcelona se estrenó el 30 de marzo de 1902, con Carmen Bonaplata Bau, Giuseppe Agostini y el barítono catalán Ramón Blanchart. La crítica de tono más acomodati-*



*cio recibió la ópera con discretas alusiones a la prepotencia de los editores italianos que favorecían a determinados compositores, pero otros más irritables, como Joaquim Pena en «Joventut» se limitaron a hacer alusiones satíricas sin dignarse entrar siquiera en el detalle de la ópera. Grave error de perspectiva (también nuestros modernistas se equivocaban, en ocasiones) y ceguera incomprendible ante un tipo de ópera que representaba precisamente una solución moderna y musicalmente sólida al anquilosamiento de la ópera italiana que tantas veces habían denunciado ellos mismos.*

*Tosca ha sido vehículo para los más grandes tenores del siglo XX, desde el citado Caruso hasta nuestro Jaume Aragall (todavía presente en nuestra memoria su espectacular éxito de 1981, cuando cantó inesperadamente la tercera representación en este teatro), y para las sopranos de todo el mundo; recordemos, tan sólo, las versiones aún admiradas de María Callas, Renata Tebaldi y Montserrat Caballé. Y no olvidemos, tampoco, los Scarpia sensacionales de barítonos tan célebres como Tito Gobbi, Sherril Milnes, Ruggero Raimondi y de nuestros Joan Pons y Enric Serra.*

*En el Liceu, Tosca ha sido representada 123 veces —sin contar las de la temporada actual. La última representación antes de las de este año fue la del 21 de febrero de 1982.*

Diners sense distàncies.



CAIXA DE PENSIONS

"la Caixa"



## 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 Tribó  
CAP DE PREMSA I REL. PUBLIQUES: 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: Constanç 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:**

### **SANSON ET DALILA** **C. Saint-Säens**

Fiorenza Cossotto  
Jon Vickers  
Enric Serra  
Ivo Vinco  
Santos Ariño

Direcció escènica: Lluís Pasqual  
Decoracions i Vestuari: Fabià Puigcerver  
Director d'Orquestra: Gabriele Chmura  
Director de Cor: Romano Gandolfi  
Director adjunt del Cor: Vittorio Sicuri

#### *Funció de gala*

Dijous, 17 de gener, a les 21 h., funció n.º 20, torn C  
Diumenge, 20 de gener, a les 17 h., funció n.º 21 torn T  
Dimecres, 23 de gener, a les 21 h., funció n.º 22, torn A

---

### **IL BARBIERE DI SIVIGLIA** **G. Rossini**

Dalmau González, (26 Gener/3 Febrer)  
Eduard Giménez, (29/31 Gener)  
Paolo Montarsoló  
Adriana Anelli  
Leo Nucci  
Giorgio Tadeo  
Vicenç Esteve  
Laura Zanini

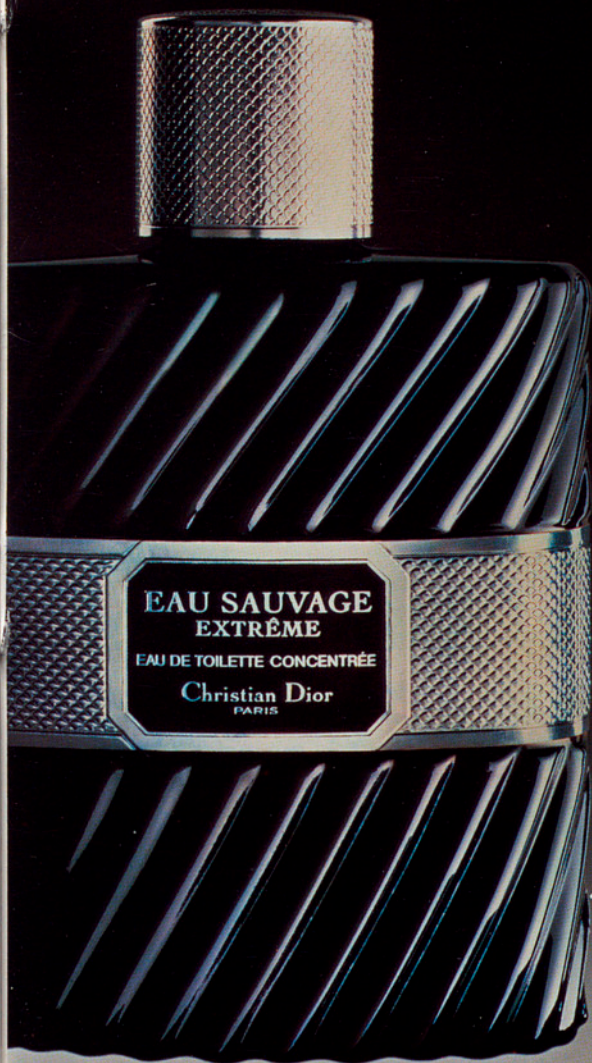
Direcció escènica: Paolo Montarsolo  
Decoracions: Ferruccio Villagrossi,  
realitzades per «La Bottega Veneziana»  
Vestuari: «Fiore». Milà.  
Director d'Orquestra: Roberto Abbado  
Director del Cor: Romano Gandolfi  
Director adjunt del Cor: Vittorio Sicuri

Dissabte, 26 de gener, a les 21'30 h., funció n.º 23 torn C  
Dimarts, 29 de gener, a les 21 h., funció n.º 24 torn A  
Dijous, 31 de gener, a les 21 h., funció n.º 25, torn B  
Diumenge, 3 de febrer, a les 17 h., funció n.º 26, torn T

48313-5

# Christian Dior

PARIS



**Christian Dior  
inventa  
Eau Sauvage  
Extrême**

Eau Sauvage Extrême:  
aún más intenso  
aún más presente  
aún más Eau Sauvage.



*L'AIR DU TEMPS*

NINA RICCI  
Paris

*Ricci*  
Le flacon original est signé Lalique.