



GRAN TEATRE DEL LICEU

TEMPORADA D'ÒPERA
1984 - 1985

IL BARBIERE DI SIVIGLIA



Bague's
JOIERS

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

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

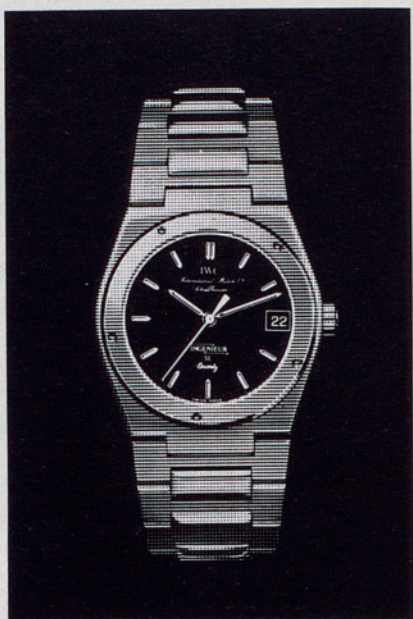
Passeig de Gràcia, 41
Teléfono 216 01 73 - 216 01 74
Barcelona-7



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



El Ingenieur SL de IWC.

Su diseño ya es parte de la historia contemporánea.

¡Visítenos si desea ver y oír!

Modelo exclusivo IWC, en acero especial, cuarzo, con fecha, pulsera maciza de acero especial, superantimagnético hasta 40.000 amperios/metro, alta resistencia a los choques, sumergible hasta los 120 metros, cristal de zafiro (dureza 9). Disponible igualmente en oro amarillo de 18 quilates. O en material mixto: acero/oro amarillo de 14 quilates. Y también como modelo automático.

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 SUAREZ. Granollers: SORIGUE, JOYERO. Madrid: JOYERIA SUAREZ. JOYERIA JESUS YANES. VENDRELL, JOYERO. Manresa: TOUS, JOIERS. Marbella: JOYERIA LUIS DE LA RUBIA. Mataró: SORIGUE, JOYERO. Pamplona: JOYERIA MONTIEL. Reus: PAMIES, JOIER. Sabadell: JOSEP CAYELLAS. Santander: JOYERIA PRESMANES. Torremolinos: JOYERIA RUBENS. Valencia: GIMENEZ, JOYEROS.



IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Òpera còmica en 2 actes

Llibret de Cesare Sterbini

Música de Gioacchino Rossini

(Revisió crítica d'Alberto Zedda 1969)

Dissabte, 26 de gener de 1985, a les 21'30 h.,
funció núm. 23, torn C

Dimarts, 29 de gener de 1985, a les 21 h.,
funció núm. 24, torn A

Dijous, 31 de gener de 1985, a les 21 h.,
funció núm. 25, torn B

Diumenge, 3 de febrer de 1985, a les 17 h.,
funció núm. 26, torn T

GRAN TEATRE DEL LICEU
Barcelona



Ferrán Contreras

JOYERO



IL BARBIERE DI SIVIGLIA

El Comte d'Almaviva:	Dalmau González (dies 26 i 3)
El Comte d'Almaviva:	Eduard Giménez (dies 29 i 31)
Bartolo, metge tutor de Rosina:	Giorgio Tadeo
Rosina, pupilla de Bartolo:	Adriana Anelli
Figaro, barber:	Leo Nucci
Basilio, mestre de música de Rosina:	Paolo Montarsolo
Fiorello, criat d'Almaviva:	Vicenç Esteve
Berta, vella criada de Bartolo:	Laura Zanini
Un oficial:	Iluminado Muñoz
Director d'Orquestra:	Roberto Abbado
Director del Cor:	Romano Gandolfi
Director d'Escena:	Paolo Montarsolo
Decoracions:	Ferruccio Villagrossi, realitzades per "La Bottega Veneziana"
Vestuari:	Fiore (Milà)
Director adjunt del Cor:	Vittorio Sicuri
Violins concertinos:	Jaume Francesch/ Josep M.^a Alpiste
Clavicèmbal:	Shari Rhoads

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

CONTINGUT ARGUMENTAL I MUSICAL

Tot bon afeccionat a l'òpera coneix des de molt abans d'haver-se endinsat en el curiós i exultant repertori operístic de tots els temps el paper que juga *Il barbiere* de Rossini en la transformació formal i estètica de la música teatral en el primer quart del segle XIX. No és ara, doncs, el lloc per a posar en evidència tots els mèrits de la partitura; cal, però, destacar aquest aspecte de l'obra que es presenciarà d'aquí uns moments per tal de justificar la permanència de l'obra mestra de Rossini en els repertoris teatrals d'arreu del món i per a oferir una faceta de l'òpera emmarcada dins el gènere de l'òpera bufa que, com *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* havia fet amb el destraler gènere de cavalleria, resumeix i enlaira fins als més alts nivells culturals. *Il barbiere* parteix del supòsit que el públic original coneixia molt bé els efectes i tòpics del gènere buf i hi torna per a consagrar-los i purificar-los definitivament.

Obertura: Donada a bastament en concert, és un episodi musical que conté gran part dels encerts discursius que Rossini desenvolupa dins de l'òpera; els contrastos intensius a càrrec del «tutti» orquestral i dels episodis solistes de la fusta, els «crescendi» que cinquanta anys enrera eren un pur joc i que esdevenen en Rossini un element grotesc i expressiu, l'orquestració brillant tan pròpia del món musical italià, etc.

ACTE I *Resum breu:* El comte d'Almàviva va darrera d'una de les moltes conquestes femenines, adreçant-li una serenata, quan descobreix Figaro, un antic servent seu que es presta a ajudar-lo a aconseguir el seu propòsit. Per tal d'enganyar el protector de Rosina, la seva enamorada, Almaviva es disfressa de militar i aconsegueix penetrar a la casa de Bartolo que intentarà per tots els mitjans allunyar l'intrús de casa seva.

L'òpera s'inicia amb un cor; com era força habitual, aquest episodi exercia de síntesi introductòria a l'acció; en aquest cas es tracta d'un cor d'arreplegats que Fiorello, el criat d'Almaviva, ha reunit per tal de fer la serenata a l'estimada. Ja de bell antuvi Rossini recorre al material grotesc i als ritmes saltironants per a parodiar l'escena. En aquest context, Almaviva arriba i canta «Ecco ridente», moment musical acompanyat per l'orquestra amb l'ampullositat pròpia de la guitarra, en el qual el tenor ha de fer exercici de vocalit-



LANCASTER

EAU DE LANCASTER CON CHARACTER

Con ese carácter tan especial que
te hace sentirte siempre tú misma.
Estés donde estés.



EAU DE TOILETTE • SAVON PARFUMÉ • DEODORANT CREAM •

GEL DOUCHE • VOILE PARFUMÉ

zació inútil, tan del gust del compositor. Un cop el comte ha acabat el seu cant, la feina és acomiadar els músics, car, una vegada han estat pagats, es desfan en mostres d'agraïment que condueixen al primer «crescendo» grotesc de l'òpera.

De lluny se sent aleshores el cant alegroi d'un desconegut que s'acosta; Almaviva i el seu acompanyant s'amaguen per tal de no ésser vistos; Figaro, barber de Sevilla, fa acte de presència i, acompanyat de la seva guitarra, canta la cèlebre cavatina «Largo al factotum» que, acompanyat per una orquestració pertinent, és en realitat un mosaic de temes musicals d'ordre divers, molt propis de les «àries de catàleg» presents molt sovint en el gènere. Podem descobrir així les virtuts del barber, que sol fer de tot i molt. Acabada la seva exposició, Almaviva i Fiorello es donen a conèixer; la sorpresa és mútua quan el comte descobreix en Figaro un antic servidor d'empreses amoroses. Tot demanant-li discreció, Almaviva li exposa el motiu de la seva presència a Sevilla. Figaro, en efecte, és el factòtum de la casa de Bartolo, el tutor de Rosina, de la qual Almaviva està enamorat. Mentre els dos protagonistes s'estenen en plans d'atac, s'obre la finestra de la casa i Rosina mostra el seu delit amorós i deixa caure un missatge.

El vell i avar tutor Bartolo, molest per l'actitud indiscreta de Rosina, surt de casa per tal d'agilitzar els tràmits que hauran de facilitar les seves intencions de casar-se amb Rosina. Almaviva aprofita aleshores, sota el consell de Figaro, per a adreçar una altra cançó d'amor a la noia. La «canzone» en la qual el comte es presenta com a Lindoro, un enamorat sense esperances, és acompanyada per la guitarra de Figaro i produeix l'efecte esperat en Rosina que intenta contestar inútilment perquè li tanquen la finestra sobtadament.

Almaviva, pres ja d'un irrefrenable furor, demana ajut al seu antic criat per tal de parlar a la noia; sota l'oferiment monetari del comte, Figaro posa en marxa la seva màquina de «maquinar». En un duo ple d'encert còmic Figaro proposa al comte que es disfressi de militar, donat que acaba d'arribar a la ciutat un regiment i que, en conseqüència, caldrà trobar allotjament per a tots els oficials. Un nou oferiment monetari acaba de perfilar la idea: fingir-se borratxo permetrà enfrontar-se al malhumor del vell Bartolo. La comicitat del número arriba al grotesc quan Figaro queda sorprès del seu enginy en «che invenzione!», que inicia un altre «crescendo» que condueix al final de l'escena; abans, però, Almaviva demana l'adreça del barber; aquest, en un llarguíssim

sim recitat sobre la nota re, explica amb pèls i senyals la raó del seu establiment capillar. Almaviva, finalment, es lliura al lirisme mentre Figaro exerceix de baix buf creant aquells moments de gran encís pel contrast expressiu entre les veus.

Som ara a l'interior de la casa de Bartolo; Rosina es presenta a «Una voce poco fa», episodi líric que exigeix de la mezzo-soprano una gran dosi de vocalització forçada pel bon humor de Rossini; el text de l'ària, que conté dos temes musicals ben diferenciats, un primer lent i un segon ràpid, ens descobreix una gentil damisella capaç de les pitjors entremaliadures si no aconsegueix el seu propòsit. A continuació es presenta Figaro que vol parlar amb la noia, però la remor de passes l'allunya de l'escena. Bartolo arriba enfurimat i increpa la noia per la seva actitud hostil als seus requeriments amorosos. Un cop aquesta ha marxat, fa acte de presència don Basilio, habitual mestre de música de la noia, vell clergue molt acostumat als engiponaments; aquest comunica a Bartolo que ha sabut la presència del comte d'Almaviva a la ciutat i que per tal d'evitar que fixi els seus ulls en la bella Rosina, caldria posar en marxa una estratègia: la calúmnia.

A requeriments de Bartolo, don Basilio explica en la seva ària l'efecte d'aquest argument; bastida sobre un efecte de «crescendo» continuat fins al clímax, l'ària juga amb el text, que descriu el procés de la calúmnia i l'orquestració creixent en intensitat, altura i velocitat per a crear un moment de gran teatralitat augmentat pel repòs després del clímax.

Un cop el clergue ha sortit a sembrar la zitzània, Figaro, que ho ha sentit tot, s'adreça a Rosina tot expressant-li els sentiments d'un cert cosí seu arribat a la ciutat i que ha quedat corprès per una certa noia; Rosina, fingint interès discret pel tema demana més detalls. En el duo que els dos confegeixen, queda palès el diferent interès que cadascun d'ells té per la qüestió; la ingenuïtat de Rosina queda en entredit quan aquesta es treu de la pitrera la nota que Figaro suposava difícil d'aconseguir de la noia. El número acaba com el duo anterior, en un contrast expressiu entre les veus, de gran efecte còmic.

Una vegada més arriba Bartolo; aquest vol saber de què parlaven Figaro i la seva pupilla, però la noia se les enginya per tal d'enganyar el vell; aleshores Bartolo molest, canta la seva ària «A un dottor della mia sorte» que segueix l'esquema musical del rondó, un tema principal —el primer que

Reflejos en Brut



FREIXENET BRUT BARROCO

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

apareix— i diversos temes secundaris intercalats; cal destacar la presència d'un tema acceleradíssim que requereix bones dots de pronúncia i que és font inescotable de comicitat, molt sovintejada per Rossini en altres produccions.

Amb la presència d'Almaviva, disfressat de militar borratxo, s'inicia el final de l'acte. Segons la tradició, consagrada per aquesta partitura, els finals estaven estructurats com les àries, un primer tema lent i un segon ràpid. Aquest final respecta l'estructura, enriquint-la amb un mosaic de variacions totes destinades a accentuar el creixent descontrol del moment. Podem assistir, doncs, a nombrosos contrastos rítmics, sempre distribuïts entre lent-ràpid, que exerceixen d'esglaons cada cop més pròxims al paroxisme final. Com que l'astorat Bartolo no accepta la presència d'un militar a casa seva, es dedica a buscar l'exempció entre la pape-rassa mentre Almaviva pot donar un missatge a Rosina, que acaba d'arribar i ha entès tot seguit la finalitat de la mascarada. L'arribada de Figaro i Basilio no són sinó altres episodis que contribueixen a accentuar el descontrol de l'escena. Finalment, és tan gran el terrabastall que s'organitza a casa de Bartolo que la força pública truca a la porta. Per uns moments tots callen; només se sent la veu «a cappella» dels protagonistes i del cor, referència religiosa d'indubtable efecte còmic.

Amb l'arribada del cor de soldats s'inicia la segona part del final; d'antuvi tots els presents pretenen explicar atropelladament la situació; Almaviva, però, en un descans del clímax, mostra al cap de la força un signe de la seva condició social. Tots queden astorats quan la truita es cappingira. El sextet final és el paradigma de l'episodi; iniciat pausadament i en forma fugada (com després ho faria el cèlebre sextet de *Lucia di Lammermoor*), acaba en una «stretta» apotè-sica en la qual destaca el dring del triangle per a descriure els cops de martell sobre el cervell castigat del pobre Bartolo.

ACTE II *Resum breu:* Don Bartolo encara no ha entès res del que li ha passat en l'acte primer; arriba aleshores Almaviva disfressat d'ajudant de don Basilio a donar la classe de música; per tal d'eliminar les suspicàcies del vell se li acut ensenyar-li una missiva de Rosina que, ben administrada, podria acabar amb les esperances de la noia. Mentre el comte fa la classe, arriba Figaro que

engiponant entre els estris de barberia aconseguix la clau de la gelosia. Finalment don Bartolo ho descobreix tot. Després d'una tempesta, Almaviva i Figaro penetren a la casa amb la intenció d'endur-se Rosina; don Bartolo els pren l'escala i provoca el casori entre el comte i Rosina. Vet aquí la «inutil precauzione».

Don Bartolo es passeja inquiet per la casa sense entendre res del que li ha passat amb el militar; no n'ha sabut trobar cap rastre i vol acabar definitivament amb el perill; de sobte truquen a la porta i entra el comte Almaviva, ara disfressat d'ajudant del mestre de música; per tal d'eliminar les sospites del vell, el comte fa referència a una malaltia de Don Basilio i a un bitllet de Rosina adreçat a Almaviva que, ben utilitzat, podria servir de motiu de gelosia a Rosina. El vell accepta el tracte i s'asseu a presenciar la classe, però s'acaba adormint; el comte i Rosina es lliuren a un primer idilli amorós que aviat serà interromput pel vell. La lliçó de música ha estat molt sovint aprofitada per a introduir composicions alienes a Rossini. La peça original té un primer moment seriós i descriptiu que exerceix de veritable lliçó a causa de les seves abundants vocalitzacions; la segona, però, és un moment líric que ens pinta els sentiments de Rosina envers el seu enamorat. Més dificultats i vocalització enrevessada presenta el tercer episodi que exerceix de cabaletta de l'ària precedent.

Don Bartolo reconeix que la música de la cançó de la noia és massa agosarada i d'escassa qualitat; per a confirmar-ho intenta recordar com es cantava en la seva època; alludeix aleshores a Caffariello i a un tipus de melodia que ens remet al món galant parodiat pel «menuetto» que balla tot seguit el vell; Figaro arriba en aquell moment i s'afegeix uns instants a la dansa del vell. Aquest no vol els serveis de Figaro i el vol foragitar, però el barber, ferit en la seva dignitat, aconseguix el seu propòsit i, amb l'excusa d'anar a cercar els estris de barber, provoca un gran terrabastall, enmig del qual s'apodera de la clau de la gelosia. L'insospitada arribada de don Basilio crea una certa confusió en els presents, resolta grotescament amb l'allusió a la seva febre i amb un present econòmic que convenç el mestre de música, que triga déu i ajuda a marxar de casa. Mentre Figaro afaita don Bartolo, els dos enamorats es lliuren a l'idilli; quan Almaviva era a punt d'explicar a Rosina que havia hagut d'utilitzar la seva nota

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

per a convèncer el vell, aquest descobreix la jugada i els foragita tots de casa, llevat, naturalment, de Rosina i ell mateix. L'escena té com en altres moments, una orquestració tensa i viva que dóna l'exacte contrapunt als sentiments dels protagonistes.

Ara don Bartolo no vol deixar la casa per res i envia a cercar don Basilio per tal d'accelerar al màxim els preparatius del seu casori. La minyona de la casa, Berta, apareix momentàniament per a explicar el seu punt de vista respecte als habitants d'aquella infernal mansió; la seva ària, suprimida molt sovint pel seu caire de parèntesi en la trama, compta amb uns temes molt convencionals i una orquestració discreta.

Un episodi instrumental ve també a exercir de parèntesi en la trama dramàtica; es tracta d'un episodi descriptiu que no amaga la seva paternitat beethoveniana en el qual se succeeixen els contrastos intensius i les intervencions de la fusta per a exemplificar musicalment una tempesta, enmig de la qual Almaviva i Figaro intenten pujar fins a la finestra de Rosina. Una vegada retroben Rosina, Almaviva ha de presentar-se com a comte per tal de desfer els momentanis malentesos provocats per les paraules de don Bartolo que anunciaven a Rosina les aventures del comte. Ja tots feliços, inicien el tercet en el qual cadascun dels protagonistes expressen els motius de la felicitat aconseguida o de l'eficàcia de les trampes posades al vell conco.

Quan volen emprendre el camí de la fugida, Figaro descobreix dues persones que ronden la casa; té lloc aleshores una escena grotesca que a ben segur era una paròdia del gènere buf: «zitti, zitti, piano, piano!» cantat fins a la sacietat, en la qual no es mouen del lloc, deixant temps que els prenguin l'escala. Arriba don Basilio amb el notari; els amants tenen la pensada d'aprofitar l'avinentesa per a dur a terme els seus propòsits i, amb la complaença del mestre de música que ha estat comprat pel comte, es realitza la cerimònia civil.

Quan arriba don Bartolo no fa sinó descobrir la inutilitat dels seus esforços car, enretirant l'escala ha facilitat el casori del seu rival. El «vaudeville» final clou l'òpera; cadascun dels tres principals protagonistes canten per separat el tema, el text del qual és una moralina de la «inutil precauzione» i de la força de l'amor, mentre el conjunt del cor i la resta de protagonistes canten el «ritornello» que clou, finalment, l'òpera.

XOSÉ AVIÑOÀ



Leo Nucci



Adriana Anelli



Eduard Giménez



Dalmau González



Paolo Montarsolo



Giorgio Tadeo



Laura Zanini



Vicenç Esteve



Iluminado Muñoz



Roberto Abbado



Romano Gandolfi



Vittorio Sicuri



Viajar con Clase

swissair 

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

EL BARBER DE SEVILLA

vist per Théophile Gautier

Si hi ha al món un tema conegut, és ben segur el del *Barber de Sevilla*. L'obra de Beaumarchais ha tingut un ressò tal que és gairebé impossible parlar-ne, fins i tot encara que hom es resigni per endavant als tòpics més gastats. Figaro, Bartolo, Basilio, Rosina, Almaviva, són noms populars, tipus humans, malgrat llur originalitat picant, tan generals, tan humans tan eterns com les màscares de la comèdia antiga. Figaro, amb el seu esperit tornassolat i variat com una jaqueta de roba andalusa, resumeix d'una manera felicíssima i insuperable els Dave, Scapin, Mascarille i tota aquesta generació de criats barruts que posen llurs habilitats al servei de les passions de llurs amos.

I quina figura més encisadora, la de Rosina! Quina honestat, a despit de totes les seves trampes de noieta espavilada! I quin perfum de joventut i d'amor en aquest paper magnífic en el qual s'han esmerçat tantes cantants cèlebres, sense arribar-lo a realitzar per complet, malgrat tot!

I el comte Almaviva, com ho és, veritablement, de senyor gran, valeros i lleial en el fons, però capaç de deixar-se dominar per la passió amb aquesta facilitat dels homes acostumats a no trobar obstacles!

Pel que fa al tutor, a Bartolo, val tant com l'Arnolphe de Poquelin, i això ja és dir prou. I quant al nom de Basilio, s'ha convertit en un epítet com el de Tartuffe.

Quan s'alça el teló, el teatre representa un carrer de Sevilla, no pas com és la ciutat en realitat, sinó com hom es figura que hauria d'ésser. No sé pas per què, però jo m'imagino que aquest carrer és la *Calle de las Sierpes*, de la banda per la qual desemboca sobre la plaça de la catedral: és un indret bonic que la lluna talla en grans llesques d'ombres i de llum; la brisa de la nit hi porta la sentor perfumada del

patio, dels tarongers, i els tocadors de guitarra hi troben petits sortints de pedra que hi han estat plantats expressament perquè hi arrepengin el peu.

La casa de Bartolo s'elevava sens dubte en aquest angle que ocupa avui el Café Nuevo. Era emblanquinada amb calç, seguint l'ús dels àrabs, coberta d'una teulada de teules vernissades, amb *rejas* a totes les obertures, i *miradores* embolcallats amb obra de serralleria, que fan de lluny l'efecte d'ulls negres en una cara pàl·lida. Algunes branques de lles-samí, plantades per Rosina, estellaven les barres estretes de les reixes, i a l'angle tremolava una petita làmpada davant la imatge de la Mare de Déu negra en un nínxol de la paret.

En aquesta mena de cabina aèria, gàbia d'ocell suspesa al defora de l'edifici, per pescar al vol els corrents d'aire tan apreciats en un clima tan sufocant, la Rosina esmolla les hores que pot sostreure a la vigilància del seu tirà. Hi veuríeu passar, a través de les reixes, la punta del seu peuet calçat de setí blanc, i potser descobriríeu, sota la vora de la *basquiña* que cau a plom, una part de la seva cama fina i nerviosa; de tant en tant se sent un xiuxiueig singular: és el de la fusta del seu ventall que crida quan l'obren i el tanquen, com una ala d'ocell sorprès, amb aquesta rapidesa que només les espanyoles li saben imprimir. Quins ulls més bonics de parpelles allargades! Quina onada opulenta de cabell negre! Quines dents petites i ben arrengrerades, esclat de blancor dins d'un somriure vermell! Quina pell tenyida d'ambre i de sol, i quina raó que té Bartolo de sentir-se'n gelós!

Reconec que Bartolo em cau bé, i trobo que hom ha estat injust amb ell. Què hi ha, en efecte, de més raonable que el no voler deixar-se robar un tresor semblant, i de vigilar-lo amb la màxima cura possible? És cert, diu Molière que

*Les verrous et les grilles
Sont de faibles garants de la vertu des filles*

(Els panys i les reixes
són febles garantidors de la virtut de les noies)

Però, si hom no pot fiar-se de la virtut enreixada, podrà hom donar sense por la clau del balcó a Rosina? Les dones diran que sí, i els homes diran que no. El que és segur, és que no hi ha res de més trist i miserable que estimar i ésser vell, i tenir un cor de flames amb cabells de neu. Tots aquests pobres vells, carcellers de noieta, tots aquests Gérontes i Arnolphes enganyats, burlats, apallissats, mai no m'han fet riure francament. No és pas gaire divertit educar una pupilla amb tot de compte, voltar-la d'atencions, d'adoració, no tenir altre pensament al món que aquest i veure-la raptada pel primer bergant que passa, sota el pretext que camina amb elegància, duu un bigoti caigut i es posa els punys sobre les anques.

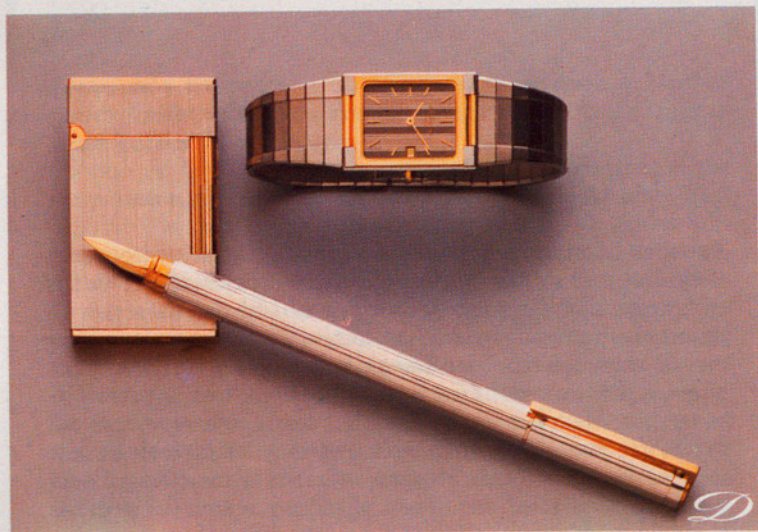
Sovint quan veig representar el *Barber de Sevilla*, he pres partit per Bartolo contra Almaviva, que no és més que un tarambana; contra Figaro, que només és bo perquè el pengin; i fins i tot, m'atreviré a dir-ho? contra Rosina, malgrat la seva adorable «cara dura» de quinze anys, i la seva ingenuïtat resolta de noieta embarcada en una primera intriga...

Però, després de tot, la joventut, no és cert que cerca la joventut, i què són el respecte, l'agraïment, la veneració, al costat de l'amor? Consola't com puguis, pobre Bartolo, nosaltres anem a començar un cop més l'anàlisi del teu suplici.

THÉOPHILE GAUTIER

Traduït de *Les beautés de l'Opéra*, París 1845

S.T. Dupont



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

ORFÈVRES A PARIS

GIOACCHINO ROSSINI

Nascut a Pesaro el 29 de febrer de 1792, era fill de músics de poca categoria: el pare, trompetista de la «música oficial» de la ciutat de Pesaro; la mare, una cantant de segons papers que se'ls aprenia de memòria puix que no sabia llegir música. Fou fill únic, i des dels primers anys mostrà una atenció especial a la música, que sonava a casa amb molta freqüència, i que sentia als teatres en què cantava la seva mare, especialment quan els anys finals del segle, amb les alteracions revolucionàries i les guerres, el seu pare va perdre el lloc oficial que tenia a Pesaro, per haver-se manifestat prematurament revolucionari.

No és estrany, doncs, que Rossini, crescut en l'ambient operístic del seu temps, desenvolupés una afició desmesurada per l'òpera, i molt probablement hauria passat a exercir la professió musical d'una manera empírica si els seus pares no haguessin insistit primer en una educació musical adequada, a la qual en un primer moment es rebellava el jove Rossini. Coneguda és l'anècdota del càstig que en una ocasió li van imposar els seus pares, que el van apuntar com aprenent a una ferreria en vista que no volia dedicar-se prou atentament a l'estudi. L'estada en aquell lloc on hi havia un soroll infernal, la contínua cacofonia dels cops de mall sobre les encluses, va fer penedir ràpidament el jove músic, el qual va recordar l'incident precisament en el final del primer acte del *Barbiere*, en què sentirem —estilitzats, però indubtables— els ecos d'aquells malls que el van impulsar, finalment, pel bon camí del treball.

El 1810 debutà a Venècia amb una òpera breu, una farsa curta de la mena que estava de moda aquells anys: *La cambiale di matrimonio*, on trobem ja, en petit, les característiques de les òperes bufes posteriors. No gens estrany, perquè la carrera de Rossini va ésser meteòrica, i entre aquest any i el 1813 es va fer una fama italiana, que el 1816 ja s'havia convertit en universal, gràcies a èxits successius com els de *L'inganno felice* (1812), *La scala di seta* (1812), l'òpera seria *Tancredi* (1813) i la gran òpera bufa *L'italiana in Algeri* (1813), per citar només els títols més significatius,



FANCY MEN

BARCELONA

MADRID

perquè la producció rossiniana d'aquests anys va ésser encara més nombrosa.

Amb *L'italiana in Algeri* Rossini va crear el model d'òpera bufa trepidant, arxi-còmica, desimbolta i sobretot eminentment rítmica que li ha donat fama; va ésser un model que havia de durar poc, per esgotament de la forma. En van sortir, a part d'algunes obres d'imitadors i seguidors, entre els quals es destaca Donizetti, *Il turco in Italia* (1814), *Il barbiere di Siviglia* (1816) i *La Cenerentola* (1817), a més del fruit tardà —i ja una mica transformat per l'estil francès— de *Le comte Ory* (1828), petita peça mestra que un dia hauríem de poder presenciar al Liceu.

Però d'ençà del 1815 Rossini —que fins aleshores havia escrit òperes serioses a l'estil antic, passa a Nàpols contractat pel famós empresari d'òpera Domenico Barbaja, el qual li posa a la seva disposició, laboralment i sentimental, la mezzosoprano de coloratura Isabel Colbrandt, nascuda a Espanya i que en aquells moments era una de les cantants més distingides de la seva generació. La Colbrandt estava especialitzada en papers seriosos, i això va determinar la dedicació de Rossini a l'òpera seriosa, però seguint els nous corrents —que conduïen al romanticisme— d'utilitzar no ja temes clàssics, sinó històrics o novel·lesc medievals i renaixentistes. D'aquí ve un altre filó de la música de Rossini que ha estat molt desconegut, el de les òperes pre-romàntiques que van modelar el gènere i preparar l'adveniment d'un Bellini i d'un Donizetti. La primera, *Elisabetta regina d'Inghilterra*, l'estrenà el mateix 1815; després van seguir *Otello* (1816), seguint la nova moda shakespeariana, que els corrents romàntics van divulgar per tot Europa, l'òpera semi-seriosa *La Gazza ladra* (1817), la de tema bíblic *Mosè* (1818), i l'òpera romàntica per excel·lència *La donna del lago* (1819), d'inspiradíssima partitura.

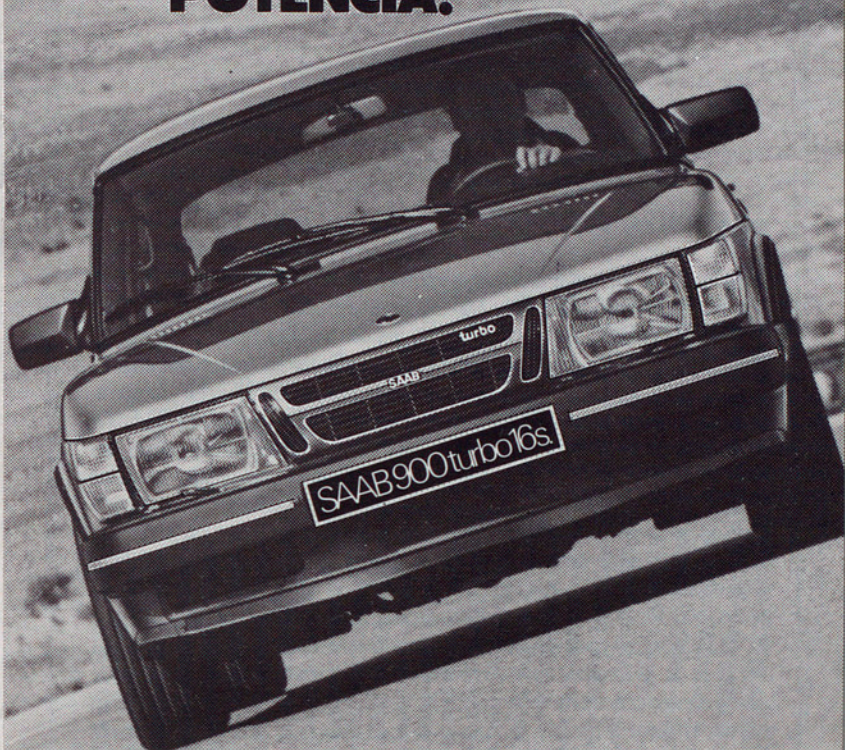
Després, altres títols, alguns escrits molt de pressa i sense la necessària reflexió; òperes semi-serioses o mig romàntiques com *Maometto II* (1820), *Matilde di Shabran* (1821) i altres òperes que silenci per brevetat; després, Rossini sem-

bla tornar endarrera per la via de l'òpera seriosa antiga i plena de recarregades ornamentacions amb *Semiramide* (1823) i es llença finalment a una carrera europea, breu però eminentment remuneradora que el porta a Viena, Londres i París. S'estableix en aquesta darrera ciutat, protegit pel govern de Carles X de França, en honor de la coronació del qual escriu *Il viaggio a Reims* (1825). La seva peresa habitual va en augment, i els primers anys es limita a presentar a l'Opéra de París algunes remodelacions d'òperes seves anteriors: *Moïse et Pharaon* (1827), basada en el Mosè de nou anys abans i *Le siège de Corinthe*, basada en el *Maometto II*. Finalment deixà anar la seva vena creativa per dues obres originals: *Le comte Ory*, ja esmentat (esmaltat, però, de fragments procedents d'*Il viaggio a Reims*), i *Guillaume Tell* (1829), arquetipus de la *grand'opéra* que a París es posaria de moda d'ençà d'ara.

Després, el silenci. Durant trenta o trenta-cinc anys, un dels misteris del món musical europeu va ésser per què Rossini no escrivia més òperes. Les causes van ser diverses: els canvis revolucionaris de la França del 1830, que van trencar la continuïtat de la seva obra; la seva malaltia crònica (una sífilis mal guarida, que el va turmentar fins el 1855) i el canvi estilístic que s'havia produït, i que ell mateix havia contribuït a infantar, però que no es veia amb ànims de seguir. Després d'uns anys a Itàlia de desànim i inquietud, vidu ja d'Isabel Colbrandt i casat amb Olympe Pélissier, torna a París i hi obre una cèlebre casa a Passy, on rep amics i coneguts i hi celebra les famoses *Soirées musicales* per a les quals escriu les petites peces decoratives i humorístiques que ell mateix qualifica de «Péchés de ma vieillesse», a més d'una obra important, le *Petite messe solennelle* del 1863.

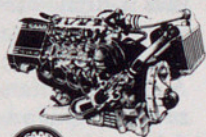
A setanta-sis anys, i mentre s'evapora lentament la seva grandiosa fama universal, morí a París Gioacchino Rossini, l'home clau de l'òpera italiana del segle XIX.

SAAB: TECNOLOGIA A LA MAXIMA POTENCIA.



SAAB 900 Turbo 16S: 2000 cm.³; 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: 7,1 l, 120 km/h: 9,5 l; 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



HISTORIA DE L'ÒPERA

Una de les òperes més representades de la història del gènere, aquest de Rossini, va ésser també de les més mal rebudes. L'anècdota —múltiple— de la nit inaugural, el 20 de febrer de 1816, al Teatre Argentina de Roma (noble edifici encara en actiu avui dia) és prou sabuda: corda que es trenca de la guitarra d'Almaviva, frase inoportuna de Rosina que des de dalt del balcó l'encoratja («Segui, deh, caro, sequi così» - «Continua, estimat, continua així»), provocant la hilaritat del públic; pas d'un gat per l'escenari; caiguda del baix que va haver de cantar «La calunnia» mentre li rajava sang del nas, etc.). Això, i la càbala anti-rossiana que s'havia format en el teatre, diuen que si per instigació directa de Paisiello, autor ell també d'un *Barbiere di Siviglia* (1782) que era aleshores universalment famós— contribuï al fet que la *première* del *Barbiere* de Rossini fos un desastre.

El *barbiere* va començar així la seva perllongada carrera. No especialment ràpida, però duradora, ja que avui dia encara figura entre les 10 o 15 òperes més representades a tot el món. El 20 d'agost de 1816 aparegué a Bolonya, però curiosament arribà abans a Barcelona (on es representà el 16 de juliol de 1816 per primer cop al Teatre de la Santa Creu) que no pas a la Scala de Milà, on no aparegué fins el setembre de 1820.

A Londres fou representada primer al Haymarket Theatre, el 10 de març de 1818, i passà després, el 3 d'octubre del mateix any al Covent Garden. El tenor andalús Manuel del Popolo Vicente García, que havia cantat el paper d'Almaviva a Roma amb motiu de l'estrena, va ésser també l'interpret de les representacions londinenques del Haymarket Theatre.

A algunes ciutats, la mera notícia de l'estrena de la nova òpera de Rossini va desencadenar actituds defensives en contra, que es van traduir en la posada a escena del *Barbiere* antic, el de Paisiello. Això va passar a París, però quan finalment el 1819 va aparèixer el de Rossini al Théâtre Italien el públic va veure la diferència (l'obra de Paisiello, molt estimable, es veia, indubtablement, antiquada enfront de la molt més

àgil i dinàmica de Rossini) i la conseqüència va ésser l'arraconament del *Barbiere* antic. Una cosa similar va passar a Madrid, on el 1817 es va posar en escena el *Barbiere* de Paisiello, mentre el de Rossini no hi va arribar fins el 25 d'agost de 1821 (Teatro del Príncipe), però d'aleshores ençà el de Paisiello va desaparèixer.

A Nova York el *Barbiere* de Rossini, hi va arribar el 1819, en una versió anglesa. El 1825, el tenor Garcia, amb la seva companyia (que incloïa la seva filla, la prodigiosa Malibran) presentava al Park Theatre de Nova York el *Barbiere* en italià, i Lorenzo da Ponte, el llibretista que havia escrit *Le nozze di Figaro* per a Mozart, trenta-nou anys abans, i que ara vivia mort d'enyorament a Nova York, va poder veure com havia evolucionat el seu personatge i quina vitalitat li havia donat l'enginy de Rossini.

Il barbiere di Siviglia va continuar la seva carrera brillant per tot el món; detallar les ciutats on es va anar estrenant equivaldria a escriure un resum geogràfic de les principals ciutats de la terra. Però amb el temps es va tendir a deformar-lo, introduint tota mena de costums espuris: sopranos lleugeres de coloratura en el paper de Rosina, en lloc de la mezzo-soprano exigida pel paper; supressió d'àries, com la de la lliçó de música, per substituir-la per alguna peça que permetés fer exhibicions canores a les lleugeríssimes veus de les noves intèrprets, etc.

Conxita Supervia va ésser la primera cantant que va fer tornar el *Barbiere* a la tessitura de mezzo-soprano, tendència recollida després de la II Guerra Mundial que ha vist una revaloració de la música de Rossini i un major respecte cap a la partitura que avui dia, després de la revisió d'Alberto Zedda, es torna a interpretar amb fidelitat.

Il barbiere di Siviglia segueix el seu camí de popularitat a tot el món. Al Liceu, aquesta no li ha faltat, ja que és la vuitena en la llista de les òperes més representades, amb 220 representacions (sense comptar les d'aquesta temporada), la darrera de les quals tingué lloc el 10 de desembre de 1981.



DISCOGRAFIA

La present discografia només ofereix les versions comercials íntegres a partir de 1960. Els personatges són esmentats en el següent ordre: Figaro, el Comte Almaviva, Rosina i Bartolo, i a continuació l'orquestra, el seu director i l'any d'enregistrament.

- 1960 DGG LMP 18665/67 (tres discs) tornat a enregistrar per DGG 2728005 el 1975)
Renato Capecchi, Nicola Monti, Gianna d'Angelo, Giorgio Tadeo. Cor i orquestra de la Ràdio Bavarella. Dir.: Bruno Bartoletti.
- 1962 LA VOZ DE SU AMO - ANGEL SAN/AN 114/6 (tres discs)
Sesto Bruscantini, Luigi Alva, Victòria dels Àngels, Ian Wallace. Cor i Royal Philharmonic Orchestra de Londres. Dir.: Vittorio Gui.
- 1964 DECCA MET/SET 285/87 (tres discs)
Manuel Ausensi, Ugo Benelli, Teresa Berganza, Fernando Corena. Orquestra i Cor Rossini de Nàpols. Dir.: Silvio Varviso.
- 1965 COLUMBIA SMC 91426/28 (reengistrat per EMI 28918/19 el 1976). Versió en llengua alemanya.
Hermann Prey, Peter Schreier, Ruth Margret-Pütz, Fritz Ollendorf. Staatskapelle de Berlín. Dir.: Otmar Suitner.
- 1968 DGG 135074/76 (3)
Marco Stecchi, Luigi Alva, Maria Casula, Alfredo Mariotti. Cor i orquestra del Teatre Verdi de Trieste. Dir.: Arturo Basile.
- 1970 GUILDE INTERNATIONALE DU DISQUE SMS 2688 (reeditat per FESTIVAL CFC 60.004)
Marco Stecchi, Luigi Alva, Christiane Eda-Pierre, Andrew Foldi. Orquestra i Cor de l'Òpera de Monte-Carlo. Dir.: Gianfranco Rivoli.



- 1972 DGG 135074/76 (3)
Hermann Prey, Luigi Alva, Teresa Berganza, Enzo Dara. London Symphony Orchestra i Ambrosian Opera Chorus. Dir.: Claudio Abbado.
- 1974 LA VOZ DE SU AMO - EMI C 167 12884/86.
Versió en llengua francesa.
Matteo Manuguerra, Charles Burles, Mady Mesplé, Jean-Christophe Benoît. Cor i Orquestra de l'Opéra de París. Dir.: Jean-Pierre Marty.
- 1974 LA VOZ DE SU AMO - EMI ANGEL SLS 985
Sherrill Milnes, Nicolai Gedda, Beverly Sills, Renato Capecchi. John Alldis Choir, London Symphony Orchestra. Dir.: James Levine.
- 1975 SUPRAPHON 1 12 0921/23 (tres discs)
Piero Cappuccilli, Antonio Cucuccio, Margherita Gugielmi, Giuseppe Valdengo. Cor Filharmònic Txec i Orquestra de Cambra de Praga. Dir.: Giacomo Zani.
- 1979 CETRA LIVE OPERA LO 34 (3)
Tito Gobbi, Luigi Alva, Maria Callas, Mechiorre Luise, Nicola Rossi-Lemeni. Cor i orquestra del Teatre de la Scala de Milà. Dir.: Carlo Maria Giulini.
D'una representació a Milà, el 16.2.1956.
- 1983 CBS MASTERWORKS D3 37862 (digital) tres
Leo Nucci, Paolo Barbacini, Marilyn Horne, Enzo Dara. Cor i orquestra del Teatre de la Scala de Milà.
Dir.: Riccardo Chailly.
- 1983 PHILIPS 6769100.0
Thomas Allen, Francisco Araiza, Agnes Baltsa, Robert Lloyd. Cor Ambrosian. Academy of St. Martin in the Fields. Dir.: Neville Marriner.
Tornat a enregistrar per PHILIPS en COMPACT DISC 411058-2 (3)
- 1983 COMPACT DISC EMI 165-000.467/69 (reedició de 1960 en C.D.)
Tito Gobbi, Luigi Alva, Maria Callas, Fritz Ollendorf. Cor i Orquestra Filharmonia de Londres. Dir.: Alceo Galliera.

NOTICIARI

Amb aquest *Barbiere di Siviglia* reapareix al Liceu, després de llarg temps, el nostre tenor especialista en papers «di grazia», Eduard Giménez, el qual ha cantat recentment el paper d'Almaviva a la Scala, on és considerat un del millors cantants actuals d'aquest estil.

* * *

Aquestes representacions del Liceu comptaran, a més, amb un altre intèrpret de la mateixa especialitat que també ha assolit importants èxits internacionals i que duu una carrera brillantíssima: Dalmau González, del qual recordem èxits molt destacats en les temporades darreres.

* * *

Aquestes representacions tenen l'interès considerable de suposar la presentació a Barcelona del prestigiós baríton Leo Nucci, ben conegut per les seves interpretacions discogràfiques recents i per la seva dilatada carrera internacional.

* * *

En el paper de Rosina, la figura d'Adriana Anelli, que s'ha guanyat el respecte i la simpatia del públic del Liceu per les seves actuacions anteriors, entre les quals la impecable Adina de *L'elisir d'amore* de fa uns pocs anys.

* * *

També s'espera amb gran interès la reaparició del director d'orquestra Roberto Abbado, que tan grans èxits ha obtingut en aquest Gran Teatre.

* * *

Ha desvetllat un gran interès l'anunci de les òperes que es representaran a la primavera: *Lohengrin*, amb l'atractiu de la interpretació de Plácido Domingo, tan ben acollida a Nova York recentment; *L'elisir d'amore*, que assenjala el grat retorn d'Alfredo Kraus al repertori italià en el nostre teatre, i *La Walkiria*.



Pasteleria
Charcuteria
Cafeteria
Restaurant

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

CONTENIDO ARGUMENTAL Y MUSICAL

Todo buen aficionado a la ópera conoce desde mucho antes de haberse introducido en el curioso y exultante repertorio operístico de todos los tiempos, el papel que juega Il barbiere de Rossini, en la transformación formal y estética de la música teatral en el primer cuarto del siglo XIX. No es ahora, pues, el momento para poner en evidencia todos los méritos de la partitura; es necesario, sin embargo, destacar este aspecto de la obra que se presenciará dentro de unos momentos a fin de justificar la permanencia de la obra maestra de Rossini en los repertorios teatrales de todo el mundo y para ofrecer una faceta de la ópera enmarcada dentro del género de la ópera bufa que, como El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha había hecho con el tosco género de caballería, resume y ensalza hasta los más altos niveles culturales. Il barbiere parte del supuesto que el público original conocía muy bien los efectos y tópicos del género bufo y vuelve a ellos para consagrarlos y purificarlos definitivamente.

Obertura: Se toca frecuentemente en concierto y es un episodio musical que contiene gran parte de los aciertos discursivos que Rossini desarrolla dentro de la ópera; los contrastes intensivos a cargo del «tutti» orquestal y de los episodios solistas de la madera, los «crescendi» que cincuenta años antes eran un puro juego y que en Rossini se convierten en un elemento grotesco y expresivo, la orquestación brillante tan propia del mundo musical italiano, etc.

ACTO I *Resumen breve: El conde Almaviva va detrás de una de las muchas conquistas femeninas, diciéndole una serenata, cuando descubre a Figaro, un antiguo sirviente suyo, que se presta a ayudarlo para conseguir su propósito. A fin de engañar al protector de Rosina, su enamorada, Almaviva se disfraza de militar y consigue penetrar en la casa de Bartolo, el cual intentará por todos los medios alejar el intruso de su casa.*

La ópera se inicia con un coro; como era ya habitual, este episodio ejercía de síntesis introductora en la acción; en este caso se trata de un coro de pelagatos que Fiorello, el

estudi de música

maria anslada



CARRER D'AVINYÓ

M 7-88 - PRINCIPAL

3 0 2 3 1 4 9

BARCELONA - 2

Jazz i Clàssic



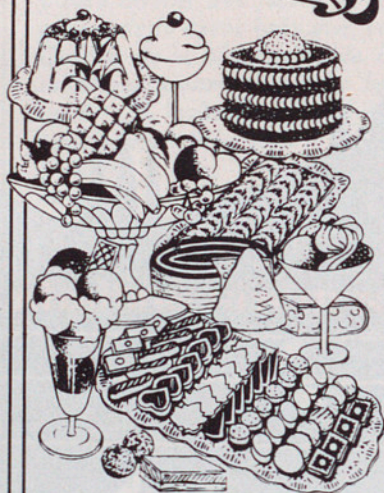
estudi de música maria anslada



¡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.

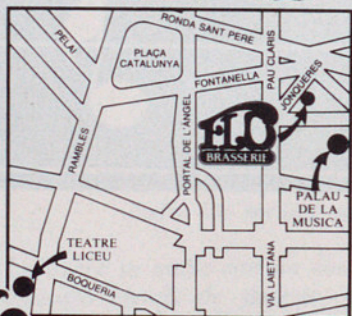


Eso pasa a menudo; la comida es buena, pero en cuanto a postres..... sólo hay las tres banalidades de siempre.

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.

criado de Almaviva, ha reunido para dar la serenata a la amada. Para empezar, Rossini recurre al material grotesco y a los ritmos saltarines para parodiar la escena. En este contexto, Almaviva llega y canta «Ecco ridente», momento musical acompañado de la orquesta con la ampulosidad propia de la guitarra, en el cual el tenor ha de hacer ejercicio de vocalización inútil, tan del agrado del compositor.

Habiendo el conde terminado su canto, tiene trabajo para despedir a los músicos, quienes, una vez pagados, se desahacen en muestras de agradecimiento que conducen al primer «crescendo» grotesco de la ópera.

Desde lejos se oye entonces el canto alegre de un desconocido que se acerca; Almaviva y su acompañante se esconden para no ser vistos; Figaro, barbero de Sevilla, hace acto de presencia y, acompañándose con su guitarra, canta la célebre cavatina «Largo al factotum» que, acompañado por una orquestación pertinente, es en realidad un mosaico de temas musicales de orden diverso, muy propios de las «arias de catálogo» presentes muy a menudo en el género. Podemos descubrir así las virtudes del barbero, que suele hacer de todo y mucho. Acabada su exposición, Almaviva y Fiorello se dan a conocer; la sorpresa es mutua cuando el conde descubre en Figaro un antiguo servidor de empresas amorosas. Pidiéndole discreción, Almaviva le expone el motivo de su presencia en Sevilla. Figaro, en efecto, es el factotum de la casa de Bartolo, el tutor de Rosina, por la cual Almaviva está muriendo de amor. Mientras los dos protagonistas se extienden en planes de ataque, se abre la ventana de la casa y Rosina demuestra su deleite amoroso y deja caer un mensaje.

El viejo y avaro tutor Bartolo, molesto por la actitud indiscreta de Rosina, sale de casa para agilizar los trámites que habrán de facilitar sus intenciones de casarse con Rosina. Almaviva aprovecha entonces, aconsejado por Figaro, para dedicar otra canción de amor a la muchacha. La «canzone» en la cual el conde se presenta como Lindoro, un enamorado sin esperanzas, es acompañada por la guitarra de Figaro y produce el efecto esperado en Rosina que intenta contestar inútilmente porque le cierran la ventana de repente.

Almaviva, lleno de un irrefrenable furor, pide ayuda a su

antiguo criado para poder hablar con la muchacha; con el ofrecimiento monetario del conde, Figaro pone en marcha su máquina de «maquinar». En un dúo lleno de acierto cómico, Figaro propone al conde que se disfrace de militar, puesto que acaba de llegar a la ciudad un regimiento y que, en consecuencia, habrá que buscar alojamiento para todos los oficiales. Una nueva oferta monetaria acaba de perfilar la idea: fingirse borracho le permitirá enfrentarse al mal humor del viejo Bartolo. La comicidad del número llega a lo grotesco cuando Figaro queda sorprendido de su ingenio en «che invenzione!», que inicia otro «crescendo» que conduce al final de la escena; antes, sin embargo, Almaviva pide la dirección del barbero; éste, en un larguísimo recitativo sobre la nota re, explica con pelos y señales la razón de su establecimiento capilar. Almaviva, finalmente, se entrega al lirismo mientras Figaro ejerce de bajo bufo creando aquellos momentos de gran encanto por el contraste expresivo entre las voces.

Nos encontramos ahora en el interior de la casa de Bartolo; Rosina se presenta en «Una voce poco fa», episodio lírico que exige de la mezzo-soprano una gran dosis de vocalización forzada por el buen humor de Rossini; el texto del aria, que contiene dos temas musicales bien diferenciados, un primero lento y un segundo rápido, nos descubre una gentil damisela capaz de las peores travesuras si no consigue sus propósitos. A continuación se presenta Figaro, que quiere hablar con la muchacha, pero el ruido de pasos le aleja de la escena. Bartolo llega hecho una furia e increpa a Rosina por su actitud hostil a sus requerimientos amorosos. Una vez ésta ha marchado, hace acto de presencia don Basilio, habitual profesor de música de la muchacha, viejo clérigo que suele ir vestido como un desastrado; éste comunica a Bartolo que ha sabido la presencia del conde Almaviva en la ciudad y que, para evitar que fije sus ojos en la bella Rosina, sería necesario poner en marcha una estrategia: la calumnia.

A requerimientos de Bartolo, don Basilio explica en su aria el efecto de este argumento; construida sobre un efecto de «crescendo» continuado hasta el clímax, el aria juega con el texto, que describe el proceso de la calumnia y la orques-

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

tación creciente en intensidad, altura y velocidad para crear un momento de gran teatralidad aumentado por el reposo después del clímax.

Una vez el clérigo ha salido a sembrar la cizaña, Figaro, que lo ha oído todo, se dirige a Rosina expresándole los sentimientos de un cierto primo suyo, llegado a la ciudad y que ha quedado prendado de una cierta muchacha; Rosina, fingiendo interés discreto por el tema pide más detalles. En el dúo que cantan los dos se demuestra el diferente interés que cada uno de ellos tiene por la cuestión; la ingenuidad de Rosina queda en entredicho cuando ésta saca de su escote la nota que Figaro suponía difícil de conseguir de la muchacha. El número acaba como el dúo anterior, en un contraste expresivo entre las voces, de gran efecto cómico.

Una vez más llega Bartolo; éste quiere saber de qué hablaban Figaro y su pupila, pero la muchacha se las ingenia para engañar al viejo; entonces Bartolo, molesto, canta su aria «A un dottor della mia sorte» que sigue el esquema musical del rondó, un tema principal —el primero que aparece— y diversos temas secundarios intercalados; hay que destacar la presencia de un tema aceleradísimo que requiere buenas dotes de pronunciación y que es fuente inagotable de comicidad, cosa que hacía Rossini frecuentemente en sus producciones.

Con la presencia de Almaviva, disfrazado de militar borracho, se inicia el final del acto. Según la tradición, consagrada por esta partitura, los finales estaban estructurados como las arias, un primer tema lento y un segundo tema rápido. Este final respeta la estructura, enriqueciéndola con un mosaico de variaciones, todas ellas destinadas a acentuar el creciente descontrol del momento. Podemos asistir, pues, a numerosos contrastes rítmicos, siempre distribuidos entre lento-rápido, que ejercen de escalones cada vez más próximos al paroxismo final. El azorado Bartolo no acepta la presencia de un militar en su casa y se dedica a buscar la exención entre la gran cantidad de papeles, mientras Almaviva puede dar un mensaje a Rosina que acaba de llegar y en seguida ha comprendido la finalidad de la mascarada. La llegada de Figaro y Basilio no son sino otros episodios que contribuyen a acentuar el descontrol de la escena. Final-

Christian Dior

PARIS



**Christian Dior
inventa
Eau Sauvage
Extrême**

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

mente, es tan grande la baraúnda que se organiza en casa de Bartolo que la fuerza pública llama a la puerta. Por unos momentos todos callan; sólo se oye la voz «a cappella» de los protagonistas y del coro, referencia religiosa de indudable efecto cómico.

Con la llegada del coro de soldados se inicia la segunda parte del final; de momento, todos los presentes pretenden explicar atropelladamente la situación; Almaviva, sin embargo, en un descanso del clímax, muestra al jefe de los soldados un signo de su condición social. Todos quedan sorprendidos cuando cambia la situación. El sexteto final es el paradigma del episodio; iniciado pausadamente y en forma fugada (como después lo haría el célebre sexteto de Lucia di Lammermoor), acaba con una «stretta» apoteósica en la cual destaca el tintineo del triángulo para describir los golpes de martillo sobre la cabeza del pobre y castigado Bartolo.

ACTO II Resumen breve: Don Bartolo aún no ha entendido nada de lo que le ha pasado durante el acto primero; llega entonces Almaviva disfrazado de ayudante de don Basilio a dar la clase de música; para eliminar las suspicacias del viejo se le ocurre enseñarle una carta de Rosina que, bien administrada, podría acabar con las esperanzas de la muchacha. Mientras el conde da la clase, llega Fígaro quien, manipulando con los útiles de barbería, consigue la llave de la celosía. Finalmente, don Bartolo lo descubre todo. Después de una tempestad, Almaviva y Fígaro entran en la casa con la intención de raptar a Rosina; don Bartolo les quita la escalera y provoca la boda entre el conde y Rosina. He ahí la «inútil precauzione».

Don Bartolo se pasea inquieto por la casa sin entender nada de lo que le ha pasado con el militar; no ha sabido encontrar ningún rastro de él y quiere acabar definitivamente con el peligro; de repente llaman a la puerta y entra el conde Almaviva, ahora disfrazado de ayudante del profesor de mú-

sica; a fin de eliminar las sospechas del viejo, el conde hace referencia a una enfermedad de Don Basilio y a un billete de Rosina dirigido a Almaviva que, bien utilizado, podría servir de motivo de celos a Rosina. El viejo acepta el trato y se sienta para presenciar la clase pero acaba durmiéndose; el conde y Rosina se entregan a un primer idilio amoroso que pronto se verá interrumpido por el viejo. La lección de música ha sido muy a menudo aprovechada para introducir composiciones ajenas a Rossini. La pieza original cuenta con un primer momento serio y descriptivo que ejerce una verdadera lección a causa de sus abundantes vocalizaciones; la segunda, sin embargo, es un momento lírico que nos describe los sentimientos de Rosina hacia su enamorado. Más dificultades y vocalización enrevesada presenta el tercer episodio que ejerce de cabaletta del aria precedente.

Don Bartolo reconoce que la música de la canción de la muchacha es demasiado atrevida y de escasa calidad; para confirmarlo intenta recordar cómo se cantaba en su época; alude entonces a Caffariello y a un tipo de melodía que nos remite al mundo galante parodiado por el «minuetto» que baila a continuación el viejo; Figaro llega en aquel momento y se une unos instantes a la danza del viejo. Éste no quiere los servicios de Figaro y quiere alejarlo, pero el barbero, herido en su dignidad, consigue su propósito y, con la excusa de ir a buscar los trastos de barbero, provoca un gran estrépito y aprovecha la ocasión para apoderarse de la llave de la celosía. La inesperada llegada de don Basilio crea una cierta confusión entre los presentes, resuelta grotescamente con la alusión a su fiebre y con un regalo económico que convence al profesor de música que tarda más de lo necesario en salir de la casa. Mientras afeitaba a don Bartolo, los dos enamorados se entregan a su idilio; cuando Almaviva está a punto de explicar a Rosina que había tenido que utilizar su nota para convencer al viejo, éste descubre la jugada y echa a todos fuera de la casa, exceptuando, naturalmente, a Rosina y a él mismo.

La escena ha contado, como en otros momentos, con una orquestación tensa y viva que da el exacto contrapunto a los sentimientos de los protagonistas.

Ahora don Bartolo no quiere dejar la casa bajo ningún concepto y manda buscar a don Basilio para acelerar al máximo los preparativos de su boda. La criada de la casa, Berta, aparece momentáneamente para explicar su punto de vista respecto a los habitantes de aquella infernal mansión; su aria, suprimida muy a menudo por su carácter de paréntesis en la trama, cuenta con unos temas muy convencionales y una orquestación discreta.

Un episodio instrumental viene ahora a ejercer de paréntesis en la trama dramática; se trata de un episodio descriptivo que no esconde su paternidad beethoveniana en el cual se suceden los contrastes intensivos y las intervenciones de la madera para ejemplificar musicalmente una tempestad, entre la cual Almaviva y Figaro intentan subir hasta la ventana de Rosina. Una vez encuentran a Rosina, Almaviva tiene que presentarse como conde para deshacer los momentáneos malentendido provocados por las palabras de don Bartolo que anunciaban a Rosina las aventuras del conde. Ya todos felices, inician el terceto en el cual cada uno de los protagonistas expresan los motivos de la felicidad conseguida o de la eficacia de las trampas puestas al viejo.

Cuando quieren emprender el camino de la huida, Figaro descubre dos personas que rondan la casa; tiene entonces lugar una escena grotesca que seguramente era una parodia del género bufo: «zitti, zitti, piano, piano!» cantado hasta la saciedad, durante la cual no se mueven de su sitio, dejando tiempo a que les quiten la escalera. Llega don Basilio con el notario; los amantes tienen la idea de aprovechar la ocasión para llevar a cabo sus propósitos y, con la complacencia del profesor de música que ha sido comprado por el conde, se realiza la ceremonia civil. Cuando llega don Bartolo no puede más que descubrir la inutilidad de sus esfuerzos pues, retirando la escalera, ha facilitado la boda de su rival. El «vaudeville» final cierra la ópera; cada uno de los tres principales protagonistas cantan por separado el tema, el texto del cual es una moraleja de la «inutil precauzione» y de la fuerza del amor, mientras el conjunto del coro y el resto de los protagonistas cantan el «ritornello» que concluye, finalmente, la ópera.

XOSÉ AVIÑO A



con
Glory
algo cambia en tí.

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

GIOACCHINO ROSSINI

Nacido en Pesaro el 29 de febrero de 1792, era hijo de músicos de poca categoría: el padre, trompetista de la «música oficial» de la ciudad de Pésaro; la madre, una cantante de segundos papeles que aprendía de memoria, puesto que no sabía leer música. Fue hijo único, y desde los primeros años mostró una atención especial a la música, que sonaba en su casa con mucha frecuencia, y que oía en los teatros donde cantaba su madre, especialmente cuando en los años finales del siglo, con las alteraciones revolucionarias y las guerras, su padre perdió su cargo oficial en Pesaro, por haberse manifestado prematuramente revolucionario.

*No es extraño, pues, que Rossini, crecido en el ambiente operístico de su tiempo, desarrollara una afición desmedida hacia la ópera, y muy probablemente habría pasado a ejercer la profesión musical de modo empírico si sus padres no hubiesen insistido primero en una educación musical adecuada, ante la que en un primer momento se rebelaba el joven Rossini. Conocida es la anécdota del castigo que en una ocasión le propinaron sus padres, quienes lo apuntaron como aprendiz en una herrería en vista de que no quería dedicarse con suficiente atención al estudio. La estancia en aquel lugar, donde había un ruido infernal, la continua cafofonía de golpes del martillo sobre los yunques, hizo arrepentir rápidamente al joven músico, quien recordó el incidente precisamente en el final del primer acto del *Barbire*, donde oiremos, estilizados, pero indudables, los ecos de aquellos martillos que lo impulsaron, finalmente, por el buen camino del trabajo.*

*En 1810 debutó en Venecia con una ópera breve, una farsa corta del tipo de las que estaban de moda en aquellos años: *La cambiale di matrimonio*, donde encontramos ya, en pequeño, las características de las óperas bufas posteriores. Nada extraño, porque la carrera de Rossini fue meteórica, y entre este año y 1813 se hizo una fama italiana, que en 1816 se había convertido ya en universal, gracias a éxitos sucesivos como los de *L'inganno felice* (1812), *La scala di seta* (1812), la ópera seria *Tancredi* (1813) y la gran ópera*

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



bufa L'italiana in Algeri (1813), para citar únicamente los títulos más significativos, porque la producción rossiniana de estos años fue aún más abundante.

Con L'italiana in Algeri, Rossini creó el modelo de ópera bufa trepidante, archicómica, desenfadada y sobre todo eminentemente rítmica que le dio la fama; fue un modelo que iba a durar poco, por agotamiento de la forma. Salieron de este modelo, a parte de algunas obras de imitadores y seguidores, entre los que se destacaría Donizetti, Il turco in Italia (1814), Il barbiere di Siviglia (1816), y La Cenerentola (1817), además del fruto tardío —y ya un poco transformado por el estilo francés— de Le comte Ory (1828), una pequeña obra maestra que un día deberíamos poder presenciar en el Liceo.

Pero a partir de 1815, Rossini —que hasta entonces había escrito óperas serias al estilo antiguo— pasa a Nápoles contratado por el famoso empresario de ópera Domenico Barbaja, quien puso a su disposición, laboral y sentimentalmente, a la mezzo-soprano de coloratura Isabel Colbrandt, nacida en España y que en aquellos momentos era una de las cantantes más distinguidas de su generación. La Colbrandt estaba especializada en partes serias, y esto determinó la dedicación de Rossini a la ópera seria, pero siguiendo las nuevas corrientes —que conducían al Romanticismo— de utilizar no ya temas clásicos, sino historias o hechos novelescos medievales y renacentistas. De aquí procede otro filón de la música Rossini que ha sido muy desconocido: el de las óperas pre-románticas que modelaron el género y prepararon el advenimiento de un Bellini o un Donizetti. La primera, Elisabetta, regina d'Inghilterra, la estrenó en el mismo 1815; después siguieron Otello (1816), siguiendo la nueva moda shakespeariana, que las corrientes románticas divulgaron por toda Europa, la ópera semiseria La gazza ladra (1817), la de tema bíblico, Mosè (1818), y la ópera romántica por excelencia La donna del lago (1819), de inspiradísima partitura.

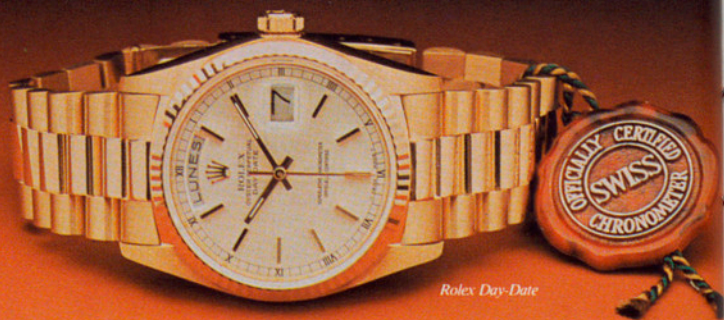
Después, otros títulos, algunos escritos muy deprisa, y sin

la necesaria reflexión; óperas semi-serias o medio románticas como Maometto II (1820), Matilde di Shabran (1821) y otras óperas que silencio en aras de la brevedad; luego, Rossini parece volver atrás por la vía de la ópera seria antigua y llena de recargadas ornamentaciones con Semiramide (1823) y se lanza finalmente a una carrera europea, breve pero eminentemente remuneradora que lo llevó a Viena, Londres y París. Se establece en esta última ciudad, protegido por el gobierno de Carlos X de Francia, en honor de cuya coronación escribe *Il vaggio a Reims* (1825). La pereza habitual en él fue en aumento, y en los primeros años se limitó a presentar en la Ópera de París algunas remodelaciones de óperas suyas anteriores: *Moïse et Pharaon* (1827), basada en el *Mosè* de nueve años antes, y *Le siège de Corinthe*, basada en el *Maometto II*. Finalmente, soltó su vena creativa para dos obras originales: *Le comte Ory*, ya citada (pero esmantada de fragmentos procedentes de *Il viaggio a Reims*) y *Guillaume Tell* (1829), arquetipo de la grand'opéra que en París se pondría de moda a partir de ahora.

Después, el silencio. Durante treinta o treinta y cinco años, uno de los misterios del mundo musical europeo fue el por qué Rossini no escribía más óperas. Las causas fueron varias: los cambios revolucionarios de la Francia de 1830, que rompieron la continuidad de su obra; su enfermedad crónica (una sífilis mal curada, que lo atormentó hasta 1855), y el cambio estilístico que se había producido, y que él mismo había contribuido a alumbrar, pero que no se veía con ánimos de proseguir. Después de unos años en Italia de desánimo e inquietud, viudo ya de Isabel Colbrandt y casado con Olimpe Pélissier, vuelve a París y abre una célebre mansión en Passy, donde recibía a amigos y conocidos y donde celebraba sus famosas Soirées musicales, para las que escribió las pequeñas piezas humorísticas y decorativas que él mismo calificó de *Péchés de ma vieillesse*, además de una obra importante: *la Petite messe solennelle*, de 1863.

A los 76 años de edad, y mientras se evapora lentamente su grandiosa fama universal, muere en París Gioacchino Rossini, el hombre clave de la ópera italiana del siglo XIX.

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

HISTORIA DE LA OPERA

Una de las óperas más representadas en la historia del género, ésta de Rossini, fue también una de las peor recibidas. La anécdota —múltiple— de la noche inaugural, el día 20 de febrero de 1816, en el Teatro Argentina de Roma (noble edificio aún en activo hoy en día) es bastante conocida: cuerda que se rompe de la guitarra de Almaviva, frase inoportuna de Rosina que desde lo alto del balcón le anima («Segui, deh, caro, segui così» - «Continúa, amado mío, continúa así») provocando la hilaridad del público; el paso de un gato por el escenario, la caída del bajo que tuvo que cantar «La calunnia» mientras le sangraba la nariz, etc.). Esto, y la cábala anti-rossiniana que se había formado en el teatro, dicen si por instigación directa de Paisiello, autor él también de un *Barbiere di Siviglia* (1782) que era entonces universalmente famoso— contribuyó a que la première del *Barbiere* de Rossini fuera un desastre.

Pero la segunda noche, cuando Rossini había ya abandonado la ópera a su suerte (fingiendo enfermedad se había quedado en casa en lugar de dirigir la segunda representación como tenía obligación de hacer por el contrato), la opinión del público cambió rotundamente y el maestro se encontró que le iban a buscar a su cama para ofrecerle una enorme serenata pública en plena calle, tal como se estilaba hacer en unos años en que estas cosas se vivían más intensamente que ahora.

El barbiere empezó así su prolongada carrera. No especialmente rápida, pero sí duradera, ya que hoy día aún figura entre las 10 o 15 óperas más representadas en todo el mundo. El 20 de agosto de 1816 apareció en Bolonia, pero curiosamente llegó antes a Barcelona (donde se representó el día 16 de julio de 1816 por primera vez en el Teatre de la Santa Creu) que a la Scala de Milán, donde no apareció hasta el mes de septiembre de 1820.

En Londres se representó primero en el Haymarket Theatre, el 10 de marzo de 1818 y pasó después, el 3 de octubre del mismo año, al Covent Garden. El tenor andaluz Manuel del Popolo Vicente García, que había cantado el papel de Almaviva en Roma con motivo del estreno, fue también el intérprete de las representaciones londinenses del Haymarket Theatre.

En algunas ciudades, la sola noticia del estreno de la nueva ópera de Rossini desencadenó actitudes defensivas en contra,

que se tradujeron en la puesta en escena del *Barbiere anti-guo*, el de Paisiello. Esto ocurrió en París, pero cuando finalmente en 1819 apareció el de Rossini en el *Théâtre Italien*, el público se dio cuenta de la diferencia (la obra de Paisiello, muy estimable, se veía sin duda, anticuada frente a la mucho más ágil y dinámica de Rossini) y la consecuencia fue el arrinconamiento del *Barbiere antiguo*. Una cosa similar pasó en Madrid, donde en 1817 se puso en escena el *Barbiere de Paisiello*, mientras que el de Rossini no llegó allí hasta el 25 de agosto de 1821 (*Teatro del Príncipe*), pero desde entonces el de Paisiello desapareció.

En Nueva York el *Barbiere de Rossini* llegó en 1819, en una versión inglesa. En 1825, el tenor García, con su compañía (que incluía a su hija, la prodigiosa Malibrán) presentaba en el *Park Theatre* de Nueva York el *Barbiere en italiano*, y Lorenzo da Ponte, el libretista que había escrito *Le nozze di Figaro* para Mozart, treinta y nueve años antes y que ahora vivía muerto de añoranza en Nueva York, pudo ver cómo había evolucionado su personaje y la gran vitalidad que le había dado el ingenio de Rossini.

El *barbiere de Siviglia* continuó su carrera brillante por todo el mundo; detallar las ciudades donde se estrenó equivaldría a escribir un resumen geográfico de las principales ciudades del mundo. Pero con el tiempo se tendió a deformarlo, introduciendo toda clase de costumbres espúreas: sopranos ligeras de coloratura en el papel de Rosina, en lugar de la mezzo-soprano exigida por el papel; supresión de arias, como la de la lección de música, para sustituirla por alguna pieza que permitiera hacer exhibiciones canoras a las voces ligerísimas de las nuevas intérpretes, etc.

Conchita Supervia fue la primera cantante que devolvió al *Barbiere* la tesitura de mezzo-soprano, tendencia recogida después de la segunda Guerra Mundial que ha visto una revaloración de la música de Rossini y un mayor respeto hacia la partitura que hoy en día, después de la revisión de Alberto Zedda, se vuelve a interpretar con fidelidad.

El *barbiere di Siviglia* sigue su camino de popularidad por todo el mundo. En el Liceo ésta no le ha faltado, puesto que es la octava en la lista de las óperas más representadas, con 220 representaciones (sin contar las de esta temporada), la última de las cuales tuvo lugar el día 10 de diciembre de 1981.

190 E



MERCEDES



Autolica

División Turismos

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

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



CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

GENERALITAT DE CATALUNYA

AJUNTAMENT DE BARCELONA

SOCIETAT DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

PRESIDENT: Molt Honorable Sr. Jordi Pujol
VICE-PRESIDENT: Excellentíssim 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)

IHma. Sra. M.^a Aurèlia Campmany
(Ajuntament de Barcelona)

IHm. Sr. Jordi Vallverdú (Ajuntament de Barcelona)

IHm. Sr. Germà Vidal (Ajuntament de Barcelona)

Honorable Sr. Josep M.^a Bricall (Ajuntament de Barcelona)

Manuel Bertrand (Societat del Gran Teatre del Liceu)
Fèlix M.^a Millet (Societat del Gran Teatre del Liceu)
Josep M.^a Coronas (Societat del Gran Teatre del Liceu)
Maria Vilardell (Societat del Gran Teatre del Liceu)
Carles Mir (Societat del Gran Teatre 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. PÚBLIQUES: Adelita Rocha
CAP D'ABONAMENTS I TAQUILLES: Josefina Carbonell
CAP D'ADMINISTRACIÓ: Joan Antich
SERVEI MÈDIC: Dr. Enric Bosch
SECRETARIA: Josep Delgado
Maria Antònia Claramunt
Maria José García
CAP DE MAQUINISTES: Constançi Anguera
CAP D'ELECTRICISTES: Francesc Tuset
CAP D'UTILLATGE: Jaume Payet
CAP DE 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 1r. pis i el vestíbul de l'entrada.



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



PRÒXIMES FUNCIONS:

SALOME

R. Strauss

Gwyneth Jones
Martha Szirmay
Peter Wimberger
Horst Hiestermann
Volker Horn
Vicenç Esteve
Rosa M.^a Ysàs
Heinz Klaus Ecker
Alfred Werner
Alfred Kainz
Rolf Becker
Antoni Lluch
Antoni Comas
Josep Ruiz
Alfredo Heilbron

Director d'Orquestra: Antoni Ros-Marbà

Dijous, 7 de febrer, 21 h., funció núm. 27, torn B

Diumenge, 10 de febrer, 17 h., funció núm. 28, torn T

Dimarts, 12 de febrer, 21 h., funció núm. 29, torn A

ROMÉO ET JULIETTE

Ch. Gounod

Alfredo Kraus
Ana M.^a González
Roberto Coviello
Piero de Palma
Enric Serra
Alfredo Heilbron
Montserrat Aparici
M.^a Carmen Hernández
Vicenç Esteve
Antoni Borràs
Jesús Castellón

Decoracions: Villy Orlandi, realitzades per
«La Bottega Veneziana» (Treviso)

Vestuari: Eugenio Gilardi. Arrigo (Milà)

Director d'Escena: Giuseppe de Tomasi

Director d'Orquestra: Alain Guingal

Director del Cor: Romano Gandolfi

Director adjunt del Cor: Vittorio Sicuri

Funció de Gala

Dilluns, 18 de febrer, 21 h., funció núm. 30, torn C

Dijous, 21 de febrer, 21 h., funció núm. 31, torn B

Diumenge, 24 de febrer, 17 h., funció núm. 32, torn T

Dimecres, 27 de febrer, 21 h., funció núm. 33, torn A



ardagio

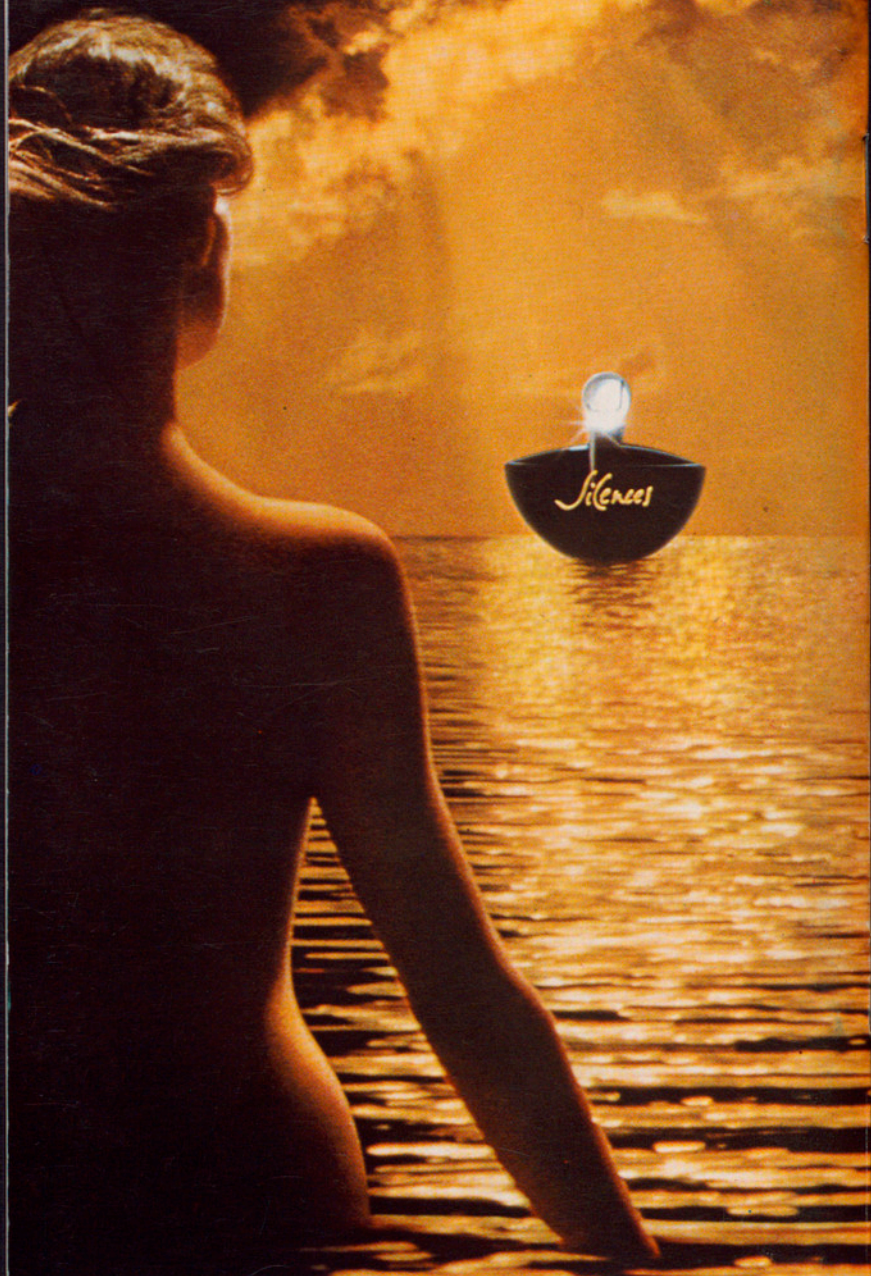
Barcelona - Muntaner, 300

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.*

Silences



42313-7

Parfums

Jacomo

Paris