



GRAN TEATRE DEL LICEU

TEMPORADA D'ÒPERA
1984 - 1985

SALOME

Christian Dior

PARIS



**Christian Dior
inventa
Eau Sauvage
Extrême**

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



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

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: 7,1l, 120 km/h: 9,5l; 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.



kotnik

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



SALOMÉ

Drama musical en 1 acte
segons el poema homònim d'Oscar Wilde
Música de Richard Strauss

Dijous, 7 de febrer de 1985, a les 21 h.,
funció núm. 27, torn B

Diumenge, 10 de febrer de 1985, a les 17 h.,
funció núm. 28, torn T

Dimarts, 12 de febrer de 1985, a les 21 h.,
funció núm. 29, torn A

GRAN TEATRE DEL LICEU
Barcelona



Ferràn Contreras

JOYERO

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



SALOME

Herodes:	Horst Hiestermann
Herodias:	Martha Szirmay
Salome:	Gwyneth Jones
Jochanaan:	Peter Wimberger
Narraboth:	Volker Horn
Un patge d'Herodias:	Rosa M.^a Ysàs
Cinc jueus:	Josep Ruiz
	Alfredo Heilbron
	Antoni Comas
	Vicenç Esteve
	Antoni Lluch
Dos natzarens:	Heinz Klaus Ecker
	Alfred Werner
Dos soldats:	Alfred Kainz
	Rolf Becker
Un capadoci:	Alfred Werner
Una esclava:	Rosa M.^a Conesa
Director d'Orquestra:	Antoni Ros-Marbà
Producció:	Staatstheater. Hannover
Director d'escena:	Werner M. Esser
Violins concertinos:	Jaume Francesch/
	Josep M.^a Alpiste

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

ORQUESTRA SIMFÒNICA
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU



CONTINGUT ARGUMENTAL I MUSICAL

La veritable originalitat de *Salomé* és la seva qualitat d'obra no descriptiva sinó expressiva, la qual cosa complica la tasca d'explicar el procés d'acumulació d'estats d'ànim; qualsevol intent de descriure aquest procés porta inel·ludiblement a la conclusió que la millor manera d'aproximar-se al substracte dramàtic és a través del contacte directe amb l'obra; si en general això és la raó última de l'obra d'art, en *Salomé*, quinta essència de l'expressionisme musical, que cerca no només la descripció sinó, i sobretot, la creació d'estats d'ànim, el contacte directe sembla imprescindible. Tot i això, no es pot evitar fer una aproximació argumental i musical que necessàriament tindrà un caire molt diferent al que és habitual en aquest apartat del programa.

Quan el 1905 Richard Strauss estrenà la seva òpera, era plenament conscient que obria les portes d'una habitació reservada en la mansió de la música. Mai ningú no havia provat de fer un espectacle en el qual el protagonista fos el tedi, l'ensopiment, la indiferència davant els grans valors. Naturalment, aquest argument no podia sortir d'una ploma italiana o francesa; havia d'ésser gestat en un ambient alemany, dens i cerebral com ho foren els moviments plàstics i literaris de finals de segle, expressiu i decadent com ho demanaven els signes dels temps i profundament esteticista, amb un esteticisme morbós que troba plaer en les misèries humanes com a il·lusòries portadores dels veritables ecos d'humanitat. Aquest fou un dels motius de la permanència de l'obra en els cartells, quan ja havia trencat amb tot el que pugui recordar el lirisme melòdic —a l'estil del contemporani Puccini— o el descriptivisme mitològic —a l'estil wagnerià—. L'arbitrarietat, més aparent que real, s'ha emparat de la dinàmica operística trencant els motlles acadèmics més o menys conreats per tots els compositors anteriors a Richard Strauss.

ACTE ÚNIC *Resum breu:* Se celebra una orgia al palau del tetrarca Herodes a la Galilea. Els soldats contemplen i admiren la bellesa de la princesa Salomé que surt al jardí del palau



Viajar con Clase

swissair 

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

irritada pel clima abassegador de la sala; aquesta descobreix la presència de Jokhanaan, tancat a una cisterna i exigeix veure'l. Quan el profeta surt, Salomé se n'enamora forassenyadament i provoca la mort del capità dels soldats de palau. Herodes surt acompanyat del seu seguici i, indiferent a les paraules acusadores de Jokhanaan, que molesten profundament Herodies, la seva esposa, demana a Salomé que balli per ell; la princesa, d'antuvi indiferent als requeriments d'Herodes, accepta ballar per ell i demana, finalment, el cap del Precursor, que li és lliurat en una safata de plata a desgrat del temor que Herodes sent per l'acte. Salomé pot donar curs al seu desig lasciu i besar els llavis de Jokhanaan. El seu malèvol desig, però, la condueix a la mort.

Som a Galilea, uns quants anys després de l'inici de l'era cristiana. Al palau d'Herodes se celebra una orgia oriental enmig de tota mena de disbauxes i plaers, com se solia creure en aquells moments que eren aquesta mena de reunions; els protagonistes de l'orgia són Herodes, la seva esposa Herodies i Salomé, filla d'aquesta darrera; inexplicablement, al jardí del palau, com en una narració onírica, hi ha una cisterna en la qual jeu presoner Jokhanaan, que recorda amb la seva veu potent i acusadora els grans principis morals que els protagonistes de l'orgia trenquen constantment. Tots els altres personatges de l'obra, soldats, servents, apareixen com a figures estàtiques en un marc irracional a l'estil de Delvaux o de Chirico. En aquest context, s'inicia l'òpera.

Sense cap mena de preparació prèvia, assistim a les primeres paraules de Narraboth, el capità de la guàrdia de palau que no pot estar-se de contemplar la bellesa corprenedora de Salomé, mentre un patge li fa veure la lluïssor estranya de

la lluna. Totes les comparances que els presents utilitzen per a descriure Salomé ens condueixen a la fascinació decadent dels objectes inerts: Arnold Böcklin i la seva obra *L'illa dels morts* és el millor resum de l'estètica present en aquesta primera escena. El contrast vocal i instrumental entre l'aportació dels presents i la de Narraboth, tenaç contemplador de la bellesa de Salomé, ens permet descobrir un esperit pur enmig de la degradació.

La veu de Jokhanaan es fa sentir per primera vegada anunciant la propera vinguda d'un home més gran que ell; tant el timbre penetrant de la seva veu com el parèntesi orquestral accentuen la seva intenció denunciadora de la degradació, que ha operat molestant els presents, que demanen que se'l faci callar.

Salomé surt de la sala i es mostra estranyament excitada per la presència del seu padastre, que se la menja amb la mirada; l'ambient fascinator de la nit galilea, i en especial la lluna, semblen causar un gran impacte en el seu ànim, assedegant-lo. Jokhanaan, però, fa sentir una altra vegada la seva veu i torba profundament l'esperit de Salomé que insisteix a veure qui hi ha dins de la cisterna. El trèmol i els efectes del metall dibuixen la foscor de l'indret. Ara la noieta insistirà a veure el presoner i per tal d'aconseguir els seus propòsits es farà servir dels seus encants de seductora en potència. Narraboth no pot evitar l'impacte de les promeses de Salomé i la seva tossudesia infantívola i fa aparèixer Jokhanaan a l'escena.

L'aparició del profeta és acompanyada de tocs triomfals no gaire allunyats de les plantilles wagnerianes, mentre Salomé tremola entre el gust per la victòria i el temor davant la vitalitat moral del presoner. Jokhanaan, indiferent als requeriments de Salomé, engega un llarg recitat d'invectives contra un incert personatge que la noia suposa atribuïble a la seva mare. Narraboth intenta per tots els mitjans allunyar la noia de l'indret però aquesta queda cada cop més seduïda per les paraules i les actituds del presoner.

Salomé se sent cada cop més conscient dels seus sentiments i, contagiand-se del clima lasciu que domina en la sala de les

SONY Y VIDOSA

Un gran dúo para interpretar a gran orquesta



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

VIDOSA

La Gran Tienda

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

orgies, que fins fa pocs moments molestava el seu caràcter pur, declara la seva inclinació carnal pel cos de Jokhanaan; el cant de Salomé es torna en aquests instants vibrant i inclinat al lirisme enmig de la tensió i la cridòria orquestral.

* * *

El profeta bandeja Salomé fent cas omís dels seus encants, cosa que fascina encara més la noia, que inicia un procés de seducció diferent, fet d'insults al seu cos i lloances al cabell; després d'un segon menyspreu al cos de Salomé, aquesta es fixa en la boca del profeta i en concret en els llavis. Tot l'orientalisme de les descripcions de Salomé referides als llavis de Jokhanaan i al seu desig de besar-los deixa completament indiferent el profeta, la qual cosa excita encara més el desig de la princesa que es promet aconseguir com sigui el seu propòsit. La noia pura ha deixat pas a la dona lasciva i conscient dels seus poders desbocats. Narraboth no pot suportar aquest estat de coses i traient-se l'espasa, es mata, tot caient enmig de Jokhanaan i Salomé. Per tal d'aplacar la lascívia de Salomé, el profeta intenta la conversió recordant-li que hi ha un home més gran que ell que la pot salvar; un cert clima bucòlic fa de parèntesi de la tensió precedent, però Salomé segueix amb el seu desig cada cop més potent de besar els llavis de Jokhanaan, el qual, enmig de tocs de trombons, maleeix la princesa i se'n torna a la cisterna.

* * *

Un breu episodi instrumental atemàtic i profundament descriptiu exemplifica l'estat d'ànim de la noia, que s'ha mostrat només una vegada tal com és i que ha rebut el menyspreu com a premi. Apareix aleshores Herodes, que surt excitat del palau i cerca Salomé; la primera cosa que observa és la presència tenaç de la lluna, que, com una dona beguda cerca amants arreu; discrets tocs de fagot que trenquen el silenci regnant a l'escena ens preparen per un

nou episodi de la història. El cant del tetrarca és grotesc i autoritari i ens mostra un homenet presoner dels seus fantasmes, sobretot quan trepitja sang i es preocupa més del fàstic que li fa la sang que no pas del seu antic capità.

A partir d'ara es fixa en Salomé a qui vol fer beure en la seva copa i menjar les mateixes fruites que ell per tal de tenir un lasciu contacte carnal amb la seva fillastra. Herodíes menysprea constantment el tetrarca que se sent cada cop més excitat per la indiferència de la noia. La decrepitud de l'ambient es veu colpejada uns instants per la veu seca del profeta. Herodes sent temor davant d'un home que no vol lliurar als jueus i, per altra banda, no pot suportar la seva constant actitud incriminàtoria pel seu estat d'adulteri. La intervenció dels cinc jueus permet per uns instants un concertant que excita profundament la sensibilitat del tetrarca que, finalment, fa callar tots els presents. En aquest moment han coincidit els interessos polític-religiosos dels jueus i nazarens amb el temor i la lascívia del tetrarca i la indiferència d'Herodíes sota la mirada expectant de Salomé.

* * *

El «crescendo» dramàtic es desenvolupa ara en una direcció diferent; enmig del frenesí, Herodes demana a Salomé que dansi per ell; la princesa no vol acceptar, però la veu del profeta li acaba de donar motiu per accedir a les pretensions del tetrarca; mentre la seva mare li prega que no accedeixi als desigs d'Herodes, aquest es mostra interessat en la bona predisposició de Salomé i promet complaure la noia en tot allò que li demani, a desgrat de l'insistent aleteig que l'obsessiona.

La dansa de Salomé, la peça més coneguda i divulgada de l'òpera, ha de tenir aquell sensualisme oriental —present en les mellífues aportacions de fusta i metall— i tota la lascívia de la noia que se sap el centre de les mirades i que espera aconseguir els seus propòsits macabres. Un mestre en el descriptivisme intensiu com Strauss, no va tenir cap mena de problema per a confegir aquesta escena plena d'a-



Fòrum
Filatèlic
Financer, S. A.

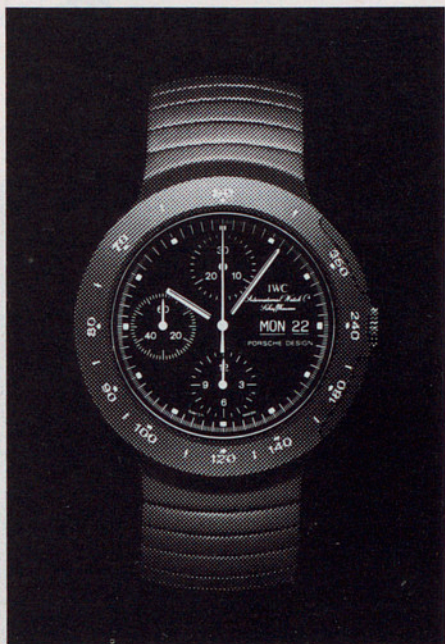


Passeig de Gràcia, 2, 2ⁿ, 3^a
- Tel. 301 81 95 -
Barcelona-7

tractiu tot i la seva originalitat musical i coreogràfica: els episodis més usuals, en els quals corda i arpes creen l'etereïtat pròpia del món del ballet, s'alternen amb altres més punyents i desequilibrats que acaben teixint un «crescendo» carregat de dramatisme.

A poc a poc, mesurant les seves paraules mentre l'orquestra trena un pianissimo presagiador, Salomé demana en una safata de plata el cap de Jokhanaan; assistim en aquests moments al clímax de l'òpera, mentre Herodes es desespera per l'obligació que ha contret i Salomé manté la seva aparent indiferència. El tetrarca li ofereix tots els béns que posseeix però la princesa, indiferent, insisteix en el seu desig macabre, que passa per sobre de tots els fantàstics oferiments orientals.

Herodes accedeix al desig de Salomé mentre s'abandona als seus temors, i s'embriaga; Salomé espera anhelant el compliment de la sentència, però no sent cap crit; l'esperada victòria sobre Jokhanaan no arriba; no pot sentir els crits de pietat del profeta i perd el domini dels seus sentiments; desesperada, agafa la safata de plata en la qual el botxí ha dipositat el cap del Precursor i li adreça llarguíssims retrets, fets de lascívia, desesperació i alienació. Erotisme i mort es creuen en l'esperit de tots els presents quan veuen Salomé parlant en termes càlids i sensuals al cap de Jokhanaan; aquella noia que despertava encesos desigs eròtics en el capità i el tetrarca, només ha vibrat per un home que no li ha fet cas. Salomé, finalment, pot besar els esmorteïts llavis del profeta en una unió plàstica recordada sovint per la iconografia modernista, en especial per Audrey Beardsley. El tetrarca, fastiguejat, decideix abandonar l'indret, però quan veu l'atenció que Salomé dedica al cadàver ordena la mort de la princesa; tots s'abraonen sobre el bell cos de la noia que jeu sobre el cap de Jokhanaan mentre un raig de lluna la il·lumina fatalment.



El Chrono II de IWC, en Porsche Design. La última prueba de que la colaboración entre IWC y Porsche Design no hay quien la pare, la encontrará Vd. ahora en nuestro escaparate.

El diseño del Chrono II está muy por delante de su época. Teclas de mando totalmente integradas en la caja. Pulsera en forma esféricamente abovedada, fabricada con fibra de carbono, por primerísima vez en la historia de la relojería. Mecanismo automático de alta precisión, antichoque y antimagnético. Cristal de zafiro con grado de dureza 9.

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.



Horst Hiestermann



Martha Szirmay



Gwyneth Jones



Peter Wimberger



Volker Horn



Rosa M.ª Ysàs



Heinz Klaus Ecker



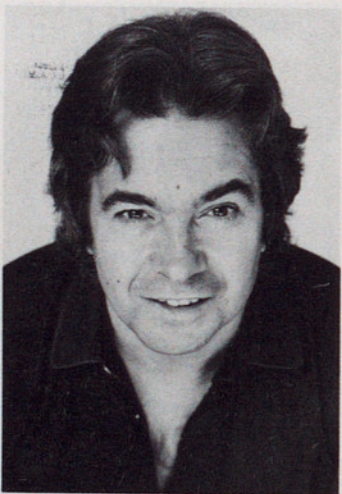
Alfred Werner



Rolf Becker



Alfred Kainz



Antoni Ros-Marbà



Werner M. Esser



LA SALOMÉ AL LICEU A L'ANY 1910

Reproduïm, pel seu interès, els comentaris del crític S. (Joan Salvat?) a la «Revista Musical Catalana» n.º 73, de gener del 1910, respecte a l'estrena de *Salomé* al Liceu:

«A l'escriure aquestes ratlles pera'l present número, un xic retardat de fetxa, la companyia d'òpera ha finit ja les seves tasques d'hivern, no tornant-se a obrir les portes del gran teatre fins a Pasqua, pera quals dies ens prometen la representació íntegra de la tetralogia de Ricard Wagner, *L'Anell del Nibelung*, que dirigirà'l mestre Beidler.

Heus aquí, ara, el balanç de la temporada finida, que ha comportat 62 funcions (50 de nit y 12 de tarda).

El total d'obres diferents que han figurat en el cartell ha sigut de disset, representades en l'ordre següent:

Tristany y Isolda (4 vegades); *La Favorita* (4); *Madame Butterfly* (11); *Hernani* (2); *Rigoletto* (3); *Lohengrin* (4); *Tosca* (6); *Aida* (7); *Mefistofele* (4); *Terra baixa* (6); *Faust* (5); *Salomé* (4) y *Gioconda* (2).

Com pot veure's, l'escola millor representada ha sigut l'italiana, ab vuit òperes diferents, que han alcançat 39 representacions. Puccini, ab dues obres solament, n'ha lograt no menys de 17, y Verdi, ab tres obres, 12. L'escola alemanya no ha deixat de representar un bon paper ab quatre obres diferents, alcançant el nombre de 18 representacions, de les quals vuit pertocuen a Wagner, sis a d'Albert i quatre a Strauss. En cambi, l'escola francesa no'ns ha ofert sinó un sol representant, Gounod, ab cinc representacions del seu *Faust*.

Les partitures noves que'ns ha donat a conèixer enguany l'Empresa han sigut tres (totes les ofertes en el cartell d'abonament): *Madame Butterfly* de Puccini de la que ja'n diguérem quelcom en el número darrer; *Terra baixa*, d'Eugeni d'Albert, y *Salomé*, de Ricart Strauss.

L'èxit més viu se l'ha endut la darrera, les representacions de la qual no han pogut perllongar-se per arribar ja a la fi de la temporada. Ab la *Salomé* ens trobem davant d'una obra forta y vigorosa, d'una tècnica ratllant al prodigi, que avassalla y se us emporta. A la primera audició, un hom resta confós, esmaperdut, en mitg d'aquell laberinte de temes que es lliguen y es deslliguen y se succeixen sense

parar durant set quarts d'hora, obedients sempre a la lletra o a l'esperit del text. Més, a mida que us aneu familiarisant ab l'obra, o bé, acompanyats del seu anàlisi temàtic, seguïu la representació del drama líric ab el llibre a la vista, aquell caos aparent, que no és caos sino devassall de llum que us havia enlluernat, esdevé d'una transparència clara, y es dibuixen els contorns, y tot pren forma precisa, subjugant-vos el músic ab el seu art meravellós, d'una subtileza tant extremada y d'una potència expressiva tant esplendorosa.

En Ricart Strauss és el compositor de les violències, de les impetuositats, però a la vegada és també un colorista que's complau, valent-se de la seva paleta orquestral, la més rica y original dels músics moderns, en pintar les més atrevides imatges del món real, a les quals sab donar sempre ab justesa llur gràfica expressió sonora. Res té d'extrany, doncs, que l'ilustre autor de *Don Juan* y de *Don Quijote* s'enamori del llibre d'Oscar Wilde, no obstant el seu monstruós final, d'una repugnància tal, que fa apartar la vista de l'escena; però la seva nerviositat, filla de llur força passional, junt ab l'ambient oriental del quadre, s'adeien de tal manera ab el fogós temperament del músic, que aquest no dubtaria pas gens en adaptar-se'l, y l'oferí transformat en drama líric ara fa quatre anys davant del públic de Dresden.

Desde allavors, la *Salomé* ha recorregut els teatres principals d'Europa y Amèrica, havent entrat a Espanya per les portes de nostra ciutat, que en tota classe de manifestacions artístiques s'endú la primacia. No obstant la llarga duració de de l'obra, el públic del Liceu l'ha escoltada ab una atenció inacostumada, demostrant aixís l'interès que prenia en la seva audició, puix hem de creure que per sobre del drama l'atreia l'obra prodigiosa del compositor. Al triomf d'aquest cal afegir-hi, en justícia, el de la seva protagonista, la Gemma Bellincioni, a la qual calificà'l mateix Strauss de Salomé ideal quan li vegé representar ab aquell seu art inimitable l'important paper de la dançaire bíblica. Ella sola en l'escena ha concentrat l'atenció dels espectadors, que l'han festejada al final com ho foren en les mateixes taules els articles de més fama.»

... [L'article continua parlant de *Terra baixa*, d'Eugen D'Albert].



ROSA BISBE ART / DISSENY

GANDUXER, 20

T. 201 65 90

BARCELONA 21



RICHARD STRAUSS

Aquest compositor alemany va néixer a Munic l'any 1864 al si d'una família no gens estranya a la música: el seu pare tocava la trompa a l'orquestra del Teatre de la Cort de Munic i es va preocupar de donar-li una formació musical sòlida i competent, en la qual va procurar que el seu fill begués un antiwagnerisme gairebé militant. (Franz Strauss, el pare de Richard, es vantava d'haver aconseguit fer perdre els estreps a Wagner en una discussió i haver-lo obligat a fugir dient paraules incoherents d'ira).

De molt jove inicia les seves composicions, com la *Marxa per a un Festival*, que és el seu opus 1, i la *Serenata per a instruments de vent*, opus 7, i poc després emprèn el seu primer viatge a Itàlia (Bolonya, Roma —on presència el *Barbiere di Siviglia*, de Rossini—, Nàpols i les meravelloses poblacions properes, etc.). Com un turista qualsevol, es meravella davant de moltes coses que veu, en rebutja algunes («mai no em convertiré a la música italiana», va dir en aquesta ocasió) i és víctima dels lladregots a Nàpols. Al seu retorn resumeix, una mica inexpertament encara, les seves experiències musicals en una mena de poema simfònic, *Aus Italien*, que duia el títol de «fantasia simfònica» i que es va estrenar a Munic el 1887.

La seva carrera comença a avançar: en tornar d'Itàlia és nomenat tercer director de l'Òpera de Munic i l'any següent coneix la que seria la seva muller, cantant d'un caràcter, pel que sembla, bastant difícil: Pauline de Ahna.

El 1888 s'inicia la sèrie dels grans poemes simfònics de Richard Strauss amb *Don Juan*. Serà aleshores un seguit d'obres d'aquest estil, les que ocuparan el lloc més destacat de la seva producció: *Mort i transfiguració* (1889), *Till Eulenspiegel*, (1895), *Així parlà Zarathustra* (1896), *Don Quixot* (1898), *Vida d'heroi* (1898), etc.

Mentrestant, diverses circumstàncies han actuat sobre la seva ment: s'ha convertit al wagnerisme i fins i tot visita Bayreuth; coneix Mahler (només quatre anys més gran que no ell) i animat per l'ambient wagnerià, o més ben dit, post-wagnerià que es respira a Munic emprèn la composició de la seva primera òpera, *Guntram*, i després d'una sèrie d'anys de treballar-hi l'estrena el 1894 sense cap èxit. L'empresa el descoratja visiblement, però era en part la conseqüència del seu wagnerisme mal paït, d'un wagnerisme més de Sieg-

fried Wagner que no pas de Richard Wagner.

Mentrestant la seva carrera progressa: el 1894 ja és segon director de l'Òpera de Munic i el 1896 n'esdevé el primer. Mentrestant escriu també importants sèries de *Lieder* i es deixa temptar novament per l'atractiu de l'òpera, mentre la seva feina el duu ara a Berlín com a mestre de la capella reial de Prússia. A Berlín freqüenta els teatres, i coneix Max Reinhardt, un autor de muntatges teatrals d'origen vienès que li suscita idees constants que no trigaran a passar al camp de l'òpera. El 1900-1901 escriu una nova òpera, *Feuersnot* i l'estrena a Dresden, sense assolir tampoc de convèncer el públic ni convèncer-se ell mateix.

Però ara, el verí del teatre ja l'ha picat, i quan coneix la *Salomé* d'Oscar Wilde, representada per Max Reinhardt a Berlín el 1902, decideix que aquest serà el nou títol que posarà en circulació com a òpera.

El tema, considerat escabros en grau superlatiu, va provocar escàndols de totes menes; la protagonista de l'estrena, Marie Wittich, va estar a punt de deixar el paper per escrúpols morals, i en diverses ciutats europees i americanes l'obra fou prohibida. Però l'èxit de l'estrena no va poder ésser ofegat per les forces «d'ordre» i *Salomé* va acabar fent una brillantíssima carrera mundial que, com és obvi, persisteix.

Amb *Salomé* Richard Strauss havia emprès un camí expressionista que referma en l'òpera següent, *Elektra*, més austera que l'anterior i més atrevida de forma i contingut musical, estrenada el 1909, amb llibret d'Hugo von Hoffmannsthal.

Fins aquí Strauss semblava seguir un camí que menava sense dubtes cap a l'avantguarda musical europea que s'estava formant en aquells moments immediats al gran cataclisme mundial. Però el 1911, de la seva col·laboració amb Hugo von Hoffmannsthal (cada cop més estreta i més productiva) va néixer una òpera quasi-mozartiana: *El cavaller de la Rosa*, la seva obra de més èxit i fama internacional. I d'aleshores ençà, preocupat per qüestions de tipus teòric-pràctic musical es comença a interessar pels problemes que suscita l'òpera en la teoria teatral, el contrast entre el món fictici de l'escena i el real de la vida, etc. D'aquesta època és també *Ariadne auf Naxos* (1912-1916) on aquesta interacció

entre realitat i representació té un tractament especial.

La inventiva i la imaginació presideixen ara les obres de Hoffmannsthal i Richard Strauss, menys conegudes del gran públic, però també interessants: *La dona sense ombra* (1919), *L'Helena egípcia* (1928) i *Arabella* (1933), aquesta darrera amb caràcter de monument pòstum a la col·laboració amb Hoffmannsthal, que havia mort el 1929 després de redactar aquest darrer llibret.

L'òpera el va absorbir fortament d'ençà dels primers èxits, fins al punt que, en els anys immediatament posteriors al principi de segle, Strauss ja va declarar que «escriure un poema simfònic no em produeix plaer». Amb tot encara va escriure les seves dues simfonies que hi són perfectament assimilables: la *Simfonia domèstica* (1903) i la *Simfonia dels Alps* (1915), peces que han tingut un ressò només relatiu dins de la seva obra.

La seva vida s'enrareix arran del triomf nazi a l'Alemanya dels anys 1930: oficialment venerat pel seu prestigi, es manté molt apartat de les esferes del poder a les quals acut, si de cas, per tractar de millorar les condicions de treball dels seus col·legues perseguits per llur condició de jueus. El 1935, en col·laboració amb Stefan Zweig, un dels bandejats com a escriptor jueu, compon *La dona silenciosa*, d'argument emparentat amb el *Don Pasquale* de Donizetti; el 1938 prepara *Daphne*, que estrena a Dresden, i el 1942 torna al seu tema de la relació entre teatre i realitat, i entre la música i la paraula en *Capriccio*. Una darrera obra, *Die Liebe der Danae* s'havia de representar al Festival de Salzburg del 1944, però la situació bèl·lica de l'Alemanya nazi era tan greu que no es va passar de l'assaig general, que es va fer com a homenatge als 80 anys del compositor.

Els darrers anys són de desconhort, amb obres simfòniques d'un pessimisme terrible (les *Metamorphosen*, del 1945) i exquisits *Lieder* entre els quals els darrers quatre, de justa i excelsa fama.

Richard Strauss, que va visitar diversos països.—entre ells va visitar Barcelona com a director d'orquestra ja el segle passat, i va tornar-hi repetidament després, el darrer cop com a turista— va morir a Garmisch-Partenkirchen el 8 de setembre de 1949, després d'una de les carreres més perllongades i interessants del nostre segle.

MAJORICA

Joyas y Perlas
Joies i Perles



HISTÒRIA DE L'ÒPERA

Quan Richard Strauss va posar en música *Salomé*, el tema ja feia mig segle que recorria els diferents camps de les arts europees; Gustave Moreau n'havia fet un cèlebre quadre i molts altres pintors l'havien agafat també com a motiu pictòric. Però el que va atraure Richard Strauss va ésser el to especialment decadentista que va donar al tema Oscar Wilde (1893); les representacions d'aquesta obra a Berlín (1902) són les que van propiciar el naixement d'aquesta òpera, estrenada al Teatre de la Cort de Dresden, el 9 de desembre de 1905, amb Marie Wittich, Karl Perron i Karl Burian en el repartiment.

Tot i que no van faltar veus en contra del caràcter morbós de l'obra —indubtablement adreçades a l'argument i no a la música— l'obra tingué un gran èxit i va empènyer decididament Richard Strauss pel camí de l'òpera, que fins aleshores havia fressat només temptativament.

Al Metropolitan de Nova York l'òpera es va estrenar el 22 de gener de 1907, però l'endemà de l'estrena es va desencadenar una veritable tempesta periodística en contra de l'obra, considerada immoral i perniciosa, i la direcció del Metropolitan exigí al director responsable de la seva programació, Heinrich Conried, que la retirés del cartell immediatament, cosa que aquest no va tenir més remei que fer. Dos anys més tard es va fer, però, a la Manhattan Opera House.

Mentrestant, l'òpera seguia la seva polèmica carrera; momentàniament prohibida a Alemanya pel govern de Guillem II, va circular després lliurement i també va arribar a Itàlia a través del Teatro Regio di Torino.

A Anglaterra es van prendre totes les precaucions amb el text per evitar la repetició dels escàndols de Nova York, i Sir Thomas Beecham va poder finalment dirigir l'òpera al

LOS GRANDES COMPOSITORES

Una obra imprescindible para los amantes de la música.

La vida y la obra de los grandes compositores narrada por los mejores musicólogos y con el complemento sonoro de 100 grabaciones Philips y Deutsche Grammophon.

- 100 fascículos en íntima correspondencia con 100 discos o cassettes.
- 5 volúmenes • 1.600 páginas • más de 3.000 ilustraciones



Cada semana un fascículo y un disco o cassette
a un precio excepcional: 500 Ptas.

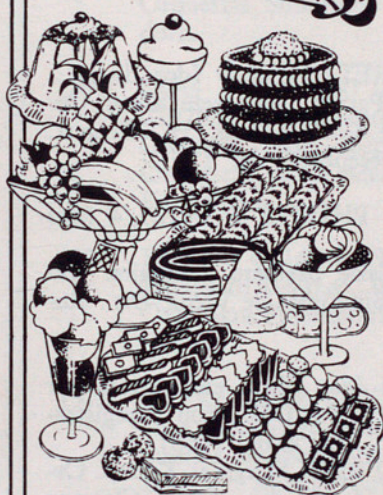
Covent Garden de Londres, el 8 de desembre de 1910. S'havia podat el text de totes les frases bíbliques; els jueus havien estat convertits en «Savis» i els natzarens en «Capadocis» i l'escena situada a Grècia. El profeta Jokanaan es va convertir en Mattaniah i l'escena del cap es va ometre, de forma que el que es va presentar a Salomé va ser una plata plena de «sang». Els cantants, tot i que se'ls havia proporcionat un text —en alemany— diferent del de l'obra, van cantar l'original; el públic, majoritàriament, no se'n va adonar, naturalment, ni tampoc els representants de la censura.

Curiosament, l'estrena de *Salomé* a Barcelona no va tenir ni de bon tros tantes repercussions ni va fer tant d'aldarull, tot i que a l'època les forces conservadores haurien pogut fer fracassar les representacions. El Liceu va posar en escena aquesta òpera el 29 de gener de 1910 i l'èxit fou considerable en totes les quatre representacions que se'n van fer aquella temporada (segons la crítica, se n'haurien fet més si no hagués estat prevista la fi de la temporada per a aquells dies). Gemma Bellincioni, en el paper principal, va provocar un gran entusiasme, i el setmanari satíric «El Papitu» va publicar un full caricaturesc en el qual, entre altres dibuixos, n'hi havia un d'un home que deia «Si'l senyor Wilde hagués conegut en aquesta Salomé, de segur que no l'haurien tancat a la Cangrí». Un altre dibuix del mateix full assegurava que «Les Salomés de Barcelona» havien anat totes a veure l'espectacle, i a l'angle inferior esquerra es veia una caricatura d'un Wagner tot satisfet que deia: «Es diu Ric-Art, com jo». D'aleshores ençà, *Salomé* s'ha representat al Liceu 34 cops, el darrer dels quals tingué lloc el 3 de març de 1982, amb Roberta Knie en el paper protagonista.

¡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.

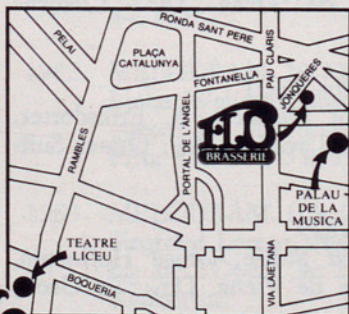


Eso pasa a menudo; la comida es buena, pero en cuanto a postres..... sólo hay las tres banalidades de siempre.

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.



DISCOGRAFIA

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

- 1950 OCEANIC 302 (dos discs)
Christel Goltz, Bernd Aldenhoff, Inger Karen. Orquestra de l'Òpera de l'Estat de Dresden. Dir.: Joseph Keilberth.
- 1953 I GRANDI INTERPRETI IGI-289 (dos discs)
Astrid Varnay, Julius Patzak, Margarete Klose. Orquestra de l'Òpera de Colònia. Dir. H. Weigert. Enregistrat d'una representació del 1953.
- 1954 COLUMBIA SL 126, PHILIPS A 00163/4 (dos discs)
Walburga Wegner, Lászlé Szemere, Georgine von Milinkóvic. Orquestra Simfònica de Viena. Dir.: Rudolf Moralt.
- 1954 DECCA LXT 2863/4 (dos discs, enregistrats per RICHMOND RS 62007 del 1963, nou enregistrament per DECCA GOS 549/50 del 1968)
Christel Goltz, Julius Patzak, Margaret Kenny. Orquestra Filharmònica de Viena. Dir.: Clemens Krauss.
- 1959 EMI STE 91320/21 (dos discs)
Christel Goltz, Helmut Melchert, S. Eriksdotter. Orquestra de l'Estat de Dresden. Dir.: Otmar Suitner.
- 1961 DECCA MET/SET 228/9
Birgit Nilsson, Gerhard Stolze, Grace Hoffmann. Orquestra Filharmònica de Viena. Dir.: Sir Georg Solti.



- 1968 RCA LSLS/LMDS 7053
Montserrat Caballé, Richard Lewis, Regina Resnik.
Orquestra Simfònica de Londres. Dir.: Erich Lein-
dorf.
- 1970 DGG 2530129/30 (enregistrat el 1978 per DGG
2707052. D'una representació del 4-11-1970)
Gwyneth Jones, Richard Cassilly, Mignon Dunn.
Orquestra de l'Òpera de l'Estat d'Hamburg. Dir.:
Karl Böhm.
- 1977 EMI 10 C 167-002908/09 (dos discs)
Hildegard Behrens, Wieslaw Ochman, Agnes Baltsa.
Orquestra Filharmònica de Viena. Dir.: Herbert von
Karajan.
- 1979 CETRA LIVE OPERA 82 (3)
Inge Borkh, Blanche Thebom, Mack Harrell. Or-
questra del Metropolitan Opera de Nova York. Dir.:
Dimitri Mitropoulos. (D'una representació del
8-2-1958)
- 1982 MELODRAM 39 (2)
Ljuba Welitsch, Jussi Jagel, Herbert Hanssen. Or-
questra del Metropolitan Opera de Nova York. Dir.:
Fritz Reiner. (D'una representació del 1949)
- 1983 MELODRAM 106 (2)
Siegfried Lorenz, Inge Borkh, Hans Hotter. Orques-
tra de l'Òpera de l'Estat de Munic. Dir.: Joseph
Keilberth.



CONTENIDO MUSICAL Y ARGUMENTAL

La verdadera originalidad de Salomé es su cualidad de obra no descriptiva sino expresiva, lo que complica la tarea de explicar el proceso de acumulación de estados de ánimo; cualquier intento de describir este proceso lleva ineludiblemente a la conclusión que la mejor manera de aproximarse al sustrato dramático es a través del contacto directo con la obra; si en general esto es la razón última de la obra de arte, en Salomé, la quintaesencia del expresionismo musical, que intenta no sólo la descripción sino y sobre todo la creación de estados de ánimo, el contacto directo parece imprescindible. Así y todo, no es posible evitar la necesidad de hacer una aproximación argumental y musical que, necesariamente tendrá una carácter muy diferente al que es habitual en este apartado del programa.

Cuando en 1905 Richard Strauss estrenó su ópera era plenamente consciente de que se introducía en una estancia reservada de la mansión de la música. Nadie antes que él había probado a realizar un espectáculo en el que el protagonista fuese el tedio, el aburrimiento, la indiferencia ante los grandes valores. Naturalmente, este argumento no podía salir de una pluma italiana o francesa; tenía que ser engendrado en ambiente alemán, denso y cerebral como lo habían sido y lo eran los movimientos plásticos y literarios de aquellos años, expresivo y decadente como lo exigían los signos de los tiempos y profundamente esteticista, con un esteticismo morboso que encuentra placer en las miserias humanas como ilusorias portadoras de los verdaderos ecos de humanidad. Este ha sido uno de los motivos de la permanencia de la obra en los carteles, dado que había roto con todo lo que pudiese recordar el lirismo melódico —al estilo del contemporáneo Puccini— o el descriptivismo mitológico— al estilo wagneriano. La arbitrariedad, más aparente que real, se adueñó de la dinámica operística rompiendo los moldes académicos más cuidados por todos los compositores contemporáneos y anteriores a Richard Strauss.



ACTO UNICO *Resumen breve: Se celebra una orgía en el palacio del tetrarca Herodes en la Galilea. Los soldados contemplan y admiran la belleza de la princesa Salomé que sale al jardín del palacio irritada por el clima enrarecido de la sala; la muchacha descubre la presencia de Jokhanaán, encerrado en una cisterna y exige verlo. Cuando el profeta sale, Salomé queda prendada de él y provoca la desesperación y el suicidio del capitán de la guardia. Herodes sale acompañado de su séquito e, indiferente a las palabras de Jokhanaán, que molestan profundamente a Herodías, su esposa, pide a Salomé que baile para él; la princesa, primero indiferente a los ruegos de su padrastro, acepta finalmente bailar para él y exige la cabeza del Precursor, que le es entregada en una bandeja de plata a pesar del temor que Herodes siente por el hecho. Salomé puede así dar curso a su lascivo deseo y besar los labios de Jokhanaán. Su perversión, sin embargo, la conduce a la muerte.*

Nos encontramos en Galilea, unos cuantos años después del inicio de la era cristiana. En el palacio de Herodes se celebra una orgía oriental en medio de toda suerte de dislates y placeres, tal como se solían entender en aquellos momentos este tipo de reuniones sociales. Los protagonistas de la orgía son Herodes, su esposa Herodías, viuda de su anterior esposo gracias a la drástica intervención del tetrarca, y su hija Salomé; inexplicablemente, en el jardín del palacio, como en una narración onírica, se encuentra una cisterna en cuyo interior malvive prisionero Jokhanaán, quien re-

cuerda con su potente y amenazadora voz los grandes principios morales que los protagonistas de la orgía rompen constantemente. Todos los otros personajes de la obra, soldados, criados o embajadores, aparecen como figuras estáticas en un marco irracional al estilo de Delvaux o de Chirico. En este contexto se inicia la ópera.

Sin ningún tipo de preparación previa asistimos a las primeras palabras de Narraboth, el capitán de la guardia de palacio que no puede evitar el contemplar la belleza arrebatadora de Salomé, mientras un paje le descubre el extraño reflejo de la luna. Todas las comparaciones que los presentes emplean para describir a Salomé nos muestran la fascinación decadente de los objetos inertes, aquel reflejo presente en La isla de los muertos de Arnold Böcklin cuya estética es el mejor marco para esta primera escena. El contraste vocal e instrumental entre la aportación de los presentes y la de Narraboth, tenaz contemplador de la belleza de Salomé, nos permite descubrir un espíritu puro entre la degradación ambiental.

La voz de Jokhanaán retruena por primera vez anunciando la próxima venida de un hombre más grande que él; tanto el timbre penetrante de su voz como el paréntesis orquestal que abre, acentúan su intervención denunciadora de la degradación, que ha operado molestando a los presentes, que piden que se calle. Salomé sale de la sala y se muestra extraordinariamente excitada por la presencia de su padrastro, que no le quita los ojos de encima; el ambiente fascinador de la noche galilea, y en especial la luna, parecen causar un gran impacto en su ánimo, tranquilizándolo. Jokhanaán vuelve a pronunciar palabras acusadoras y turba profundamente el espíritu de la muchacha, quien insiste en ver el interior de la cisterna. El trémolo y los efectos metálicos de la orquesta dibujan la oscuridad del interior del calabozo. A partir de entonces la jovencita insistirá en ver al prisionero y para

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

conseguir sus propósitos se servirá de sus encantos de seductora en potencia. Narraboth no puede evitar el impacto de las promesas de Salomé y su tozudez infantil y permite que el profeta salga al exterior.

La aparición del profeta está acompañada de toques triunfales no muy alejados de las plantillas wagnerianas, mientras Salomé duda entre el sabor de la victoria lograda y el temor ante la personalidad del prisionero. Jokhanaán, indiferente a los requerimientos de Salomé, inicia un largo recitado de invectivas contra un cierto personaje, que la joven cree atribuibles a su madre. Narraboth intenta por todos los medios alejar a Salomé del lugar pero ésta queda cada vez más prendida de la figura del Precursor y, cada vez más segura de sus sentimientos y de sus poderes, se contagia del clima lascivo que domina en la sala del palacio, que hasta entonces molestaba a su espíritu puro, y declara su inclinación carnal por el cuerpo de Jokhanaán; el canto de Salomé se vuelve en estos instantes vibrante e inclinado al lirismo en medio de la tensión y el griterío orquestal.

* * *

El profeta menosprecia a Salomé haciendo caso omiso de sus encantos, cosa que aumenta la fascinación y el empecinamiento de la joven, que intenta un proceso de seducción diferente, hecho de insultos a su cuerpo y alabanzas a su cabello; después de un segundo desprecio al cuerpo de Salomé, ésta se fija en la boca del profeta y, en concreto, en sus labios; todo el orientalismo de las descripciones de Salomé referidas a los labios de Jokhanaán y a su deseo de besarlos deja completamente indiferente al profeta, cosa que excita todavía más el deseo irrefrenable de la princesa, quien se promete conseguir sus propósitos a cualquier precio. La joven pura ha dejado paso a la mujer lasciva y consciente

de sus poderes desbocados. Narraboth no puede soportar este estado de cosas y, sacándose la espada, se da muerte cayendo entre Salomé y el profeta. Este, con el fin de aplacar la lascivia de la muchacha, intenta la conversión recordándole que existe un hombre más grande que él que la puede salvar; un cierto clima bucólico hace de paréntesis a la tensión precedente pero Salomé insiste en su deseo cada vez más potente de besar los labios de Jokhanaán quien, en medio de toques de trombones, maldice a la princesa y se vuelve a la cisterna.

* * *

Un breve episodio instrumental atemático y profundamente descriptivo ejemplifica el estado de ánimo de la muchacha que sólo se ha mostrado como es en una ocasión y que ha recibido el desprecio como premio. Aparece entonces Herodes, huyendo excitado del palacio en busca de Salomé; la primera cosa que observa es la presencia tenaz de la luna que, como una mujer bebida, busca amantes por doquier; discretos toques de fagot rompen el silencio de muerte que reina en la escena y nos preparan para un nuevo episodio de la historia. El canto del tetrarca es grotesco y autoritario y nos muestra un hombrecillo prisionero de sus fantasmas, sobre todo en el momento en que pisa la sangre del muerto y se preocupa más del hastío que le produce la sangre que de la personalidad del cadáver.

A partir de entonces se fija en la muchachita, a la que quiere hacer partícipe de sus desenfrenos, proponiéndole que beba de su copa o muerda la fruta que está comiendo para establecer un contacto sensual con ella. Herodías desprecia constantemente al tetrarca, que se muestra cada vez más excitado por el desprecio de la jovencita. La decrepitud del ambiente se ve acentuada por unos instantes por la voz seca del pro-

feta; el tetrarca siente temor ante un hombre santo que no se atreve a entregar a los judíos y, por otro lado, no aguanta sus constantes recriminaciones por el estado de adulterio sangrante en que se encuentra. La intervención de los cinco judíos permite por unos instantes un concertante enloquecido que excita la sensibilidad del tetrarca que manda callar a todos los presentes.

En aquel momento coinciden los intereses político-religiosos de judíos y nazarenos, los temores y lascivia del tetrarca y la indiferencia de Herodías bajo la atenta mirada de Salomé.

* * *

El «crescendo» dramático se desarrolla ahora en una dirección diferente: en medio del frenesí Herodes pide a Salomé que baile para él; la princesa no quiere aceptar las propuestas de su padrastro pero la voz del profeta le despierta motivos suficientes para acceder a las pretensiones del tetrarca; mientras su madre le ruega que no haga caso de las palabras de Herodes, éste se interesa por los buenos propósitos de Salomé y promete complacer a la joven en todo lo que ésta le pida, a pesar del presagador aleteo del viento que le obsesiona.

La danza de los siete velos de Salomé, la pieza más conocida y divulgada de la ópera, ha de tener aquel sensualismo oriental —presente en las melifluas aportaciones de la madera y el metal— y toda la lascivia de la muchacha que se sabe el centro de las miradas y que espera conseguir sus propósitos macabros. Un maestro del descriptivismo intensivo como Strauss no tuvo ningún problema para confeccionar este episodio lleno de atractivo a pesar de la originalidad musical y coreográfica: los episodios más usuales, en los que la cuerda y las arpas recrean la etereidad propia del mundo del ballet, se alternan con otros más agresivos

y desequilibrados que acaban tejiendo un «crescendo» cargado de dramatismo. Poco a poco, midiendo sus palabras mientras la orquesta trenza un pianísimo presagiador, Salomé exige en bandeja de plata la cabeza del Precursor; asistimos al climax de la ópera, mientras Herodes se desespera por la obligación contraída y Salomé mantiene su aparente indiferencia. El tetrarca le ofrece todos los bienes que posee pero la princesa rechaza cualquier cosa e insiste en su deseo macabro, que pasa por alto la fantasía oriental de los presentes de Herodes.

Finalmente el tetrarca se ve obligado a acceder a las peticiones de Salomé mientras se abandona a sus temores acudiendo al vino; la muchacha espera anhelante el cumplimiento de la sentencia pero no siente ningún grito desesperado; no puede soportar la entereza del profeta y pierde el control de sus sentimientos; desesperada, coge la bandeja de plata en la que el verdugo ha depositado la cabeza de Jokhanaán y le dirige larguísimo reproches, mezcla de lascivia, desesperación y locura.

Erotismo y muerte se cruzan en el espíritu de todos los presentes cuando descubren a Salomé hablando en términos cálidos y sensuales a la cabeza del prisionero; aquella muchacha que despertaba ardientes deseos eróticos en el capitán y en el tetrarca, sólo ha vibrado por un hombre que la ha despreciado. La joven puede finalmente besar los labios mortecinos del profeta en una unión plástica recordada frecuentemente por la iconografía modernista, en especial por Audrey Beardsley. El tetrarca, hastiado, decide abandonar el lugar, que queda a oscuras, pero cuando presencia la atención que Salomé dedica al cadáver, ordena la muerte de la princesa; todos se lanzan sobre el bello cuerpo de Salomé que recoge en su seno la cabeza de Jokhanaán mientras un rayo de luna la ilumina fatalmente.

XOSÉ AVIÑO

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



RICHARD STRAUSS

Este compositor alemán nació en Munich en el año 1864, en el seno de una familia nada extraña a la música: su padre tocaba la trompa en la orquesta del Teatro de la Corte de Munich y se preocupó de darle una formación musical sólida y competente, en la que procuró que su hijo bebiera un antiwagnerismo casi militante. (Franz Strauss, el padre de Richard, se vanagloriaba de haber conseguido hacer perder los estribos a Wagner en una discusión y haberlo obligado a huir tartamudeando incoherencias de ira).

Muy joven, Richard inició sus composiciones, como su Marcha para un festival, que es su opus 1, y la Serenata para instrumentos de viento, opus 7; poco después emprendió su primer viaje a Italia (Bolonía, Roma —donde presencié el Barbiere di Siviglia de Rossini—, Nápoles y las maravillosas poblaciones cercanas, etc.). Como un turista cualquiera, se maravilla ante muchas de las cosas que ve, rechaza algunas («jamás me convertiré a la ópera italiana», dijo, en esta ocasión) y es víctima de ladronzuelos en Nápoles. A su regreso resume, un poco inexpertamente, todavía, sus experiencias musicales en una especie de poema sinfónico, Aus Italien, que llevaba el nombre de «fantasía sinfónica» y que se estrenó en Munich en 1887.

Su carrera empieza a progresar: al regreso de Italia es nombrado tercer director de la Ópera de Munich y al año siguiente conoce a la que sería su esposa, cantante de un carácter, por lo que parece, bastante difícil: Pauline de Ahna.

En 1888 se inicia la serie de los grandes poemas sinfónicos de Richard Strauss con Don Juan. Aparecerá ahora una retahíla de obras de este estilo y que ocuparán el lugar más destacado de su producción de estos años: Muerte y transfiguración (1889), Till Eulenspiegel (1895), Así habló Zaratustra (1896), Don Quijote (1898), Vida de héroe (1898), etcétera.

Entre tanto, varias circunstancias han actuado sobre su mente: se ha convertido al wagnerismo e incluso visita Bayreuth; conoce a Mahler (sólo cuatro años mayor que él) y animado por el ambiente wagneriano, o, mejor dicho, postwagneriano que reina en Munich, emprende la composición de su primera ópera: Guntram, y después de una serie de años de trabajar en ella, la estrena en 1894 sin el menor éxito. La empresa le infunde un visible desánimo, pero el fracaso se debe en parte a que su wagnerismo, mal digerido, era

más un wagnerismo de Siegfried Wagner que de Richard Wagner.

Entre tanto, su carrera progresa: el 1894 se convierte en el segundo director de la Ópera de Munich y en 1896 alcanza el primer puesto. Mientras tanto escribe también importantes series de Lieder y se deja tentar nuevamente por el atractivo de la ópera, mientras su trabajo lo lleva ahora a Berlín como maestro de la real capilla de Prusia.

En Berlín, frecuenta los teatros y conoce a Max Reinhardt, un autor de montajes teatrales, de origen vienés, que le suscitará ideas constantes que no tardarán a pasar al campo de la ópera. En 1900-01 escribe una nueva ópera, Feuersnot, y la estrena en Dresde, sin lograr tampoco convencer al público ni acabar de convencerse a sí mismo.

Pero ahora, como él mismo decía, el veneno del teatro ya se lo han inoculado, y cuando asiste a la representación de la Salomé, de Oscar Wilde, representada por las huestes de Max Reinhardt en Berlín, en 1902, decide que éste será su siguiente título escénico como ópera.

El tema, considerado entonces como escabroso en grado superlativo, provocó escándalos de todo tipo; la protagonista del estreno, Marie Wittich, a punto estuvo de dejar el papel por escrúpulos morales, y en varias ciudades europeas y americanas la obra fue prohibida. Pero el éxito del estreno no pudo ser ahogado por las fuerzas del «orden» y Salomé acabó llevando una brillantísima carrera internacional que, como es obvio, persiste aún hoy en día.

Con Salomé, Richard Strauss había emprendido un camino expresionista que afirma en su ópera siguiente, Elektra (1909), más austera que la anterior y más atrevida en forma y contenido musical, y dotada de un libreto de Hugo von Hoffmannsthal.

Hasta aquí, Strauss parecía seguir un camino que conducía a la vanguardia musical europea que se estaba formando en aquellos momentos inmediatos al gran cataclismo mundial. Pero en 1911, de su colaboración con Hugo von Hoffmannsthal (cada vez más estrecha y productiva) nació una ópera cuasi-mozartiana: El Caballero de la rosa, su mayor éxito y su obra de mayor fama internacional. Y desde entonces, preocupado por cuestiones de tipo teórico-práctico musical, se empieza a interesar por los problemas que suscita la ópera en la teoría teatral, el contraste entre el mundo ficticio de la escena y el real de la vida, etc. De esta época

es también *Ariadne auf Naxos* (1912-16) donde esta interacción entre realidad y representación tiene un tratamiento especial.

La inventiva y la imaginación presiden ahora las obras de Hoffmannsthal y Richard Strauss, menos conocidas del gran público, pero también interesantes: *La mujer sin sombra* (1919), *La Elena egipcia* (1928) y *Arabella* (1933), esta última con carácter de monumento póstumo a su colaboración con Hoffmannsthal, que había fallecido en 1929 después de redactar este libreto.

La ópera le absorbió con fuerza a partir de los primeros éxitos, hasta el punto que en los años inmediatamente posteriores al principio del siglo, Strauss ya declaró que «escribir un poema sinfónico [ya] no me produce placer». Con todo, escribió aún sus dos sinfonías, que pueden asimilarse perfectamente: la *Sinfonía doméstica* (1903), y la *Sinfonía de los Alpes* (1915), obras que han tenido una repercusión sólo relativa dentro de su producción.

Su vida se enrarece cuando acontece el triunfo nazi en la Alemania de los años 1930; oficialmente venerado por su prestigio, se mantiene muy apartado de las esferas del poder, a las que acude, en todo caso, para tratar de mejorar las condiciones de trabajo de sus colegas perseguidos por su condición de judíos. En 1935, en colaboración con Stefan Zweig, uno de los «fuera de la ley» por ser un escritor judío, compuso *La mujer silenciosa*, cuyo argumento se halla emparentado con el de *Don Pasquale*, de Donizetti; en 1938 prepara *Daphne*, que estrenaría en Dresde, y en 1942 vuelve a su tema de la relación entre teatro y realidad, y entre música y palabra, en *Capriccio*. Una última obra, *Die Liebe der Danae*, tenía que representarse en el Festival de Salzburgo de 1944, pero la situación bélica de la Alemania nazi era tan grave que no se pasó del ensayo general, que se llevó a cabo como homenaje a los 80 años del compositor. Los últimos años fueron de desconsuelo, con obras sinfónicas de un pesimismo terrible (las *Metamorphosen*, de 1945) y exquisitos lieder entre los que se deben mencionar los últimos cuatro, de justa y excelsa fama.

Richard Strauss, que visitó varios países —entre ellos Barcelona, a donde acudió como director de la orquesta aún en el siglo pasado, y volvió repetidamente después, la última vez como turista— murió en Garmisch-Partenkirchen el 8 de septiembre de 1949, después de una de las carreras más prolongadas e interesantes de nuestro siglo.

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 SALOMÉ

Cuando Richard Strauss puso en música Salomé, el tema ya hacía medio siglo que recorría los distintos campos de las artes europeas; Gustave Moreau había pintado un célebre cuadro sobre el tema y otros muchos pintores habían usado también este tema pictórico. Pero lo que atrajo a Richard Strauss fue el tono especialmente decadentista que le dio Oscar Wilde (1893); las representaciones de su obra en Berlín (1902) fueron las que propiciaron el nacimiento de esta ópera, estrenada en la Corte de Dresde el 9 de diciembre de 1905, con Marie Wittich y Karl Burian en el reparto.

Aunque no faltaron voces en contra del carácter morboso de la obra —indudablemente dirigidas al argumento y no a la música— la obra obtuvo un gran éxito y empujó decididamente a Richard Strauss por el camino de la ópera, que hasta entonces había surcado sólo tentativamente.

En el Metropolitan de Nueva York, la ópera se estrenó el 22 de enero de 1907, pero al día siguiente del estreno se desencadenó una verdadera tormenta periodística en contra de la obra, considerada inmoral y perniciosa, y la dirección del Metropolitan exigió al director de su programación, Heinrich Conried, que la retirara del cartel inmediatamente, cosa que éste no tuvo más remedio que hacer. Dos años más tarde se representó, sin embargo, en la Manhattan Opera House.

Mientras tanto, la ópera seguía su polémica carrera: prohibida momentáneamente en Alemania por el gobierno de Guillermo II, circuló después libremente y también llegó a Italia, a través del Teatro Regio di Torino.

En Inglaterra se tomaron todas las precauciones con el texto para evitar la repetición de los escándalos de Nueva York, y Sir Thomas Beecham pudo finalmente dirigir la ópera en

el Covent Garden de Londres, el 8 de diciembre de 1910. Se había podado el texto de todas sus frases bíblicas; los judíos se habían convertido en «Sabios» y los nazarenos en «Capadocios», y la escena transcurría en Grecia. Jokhanaán quedó convertido en el profeta Mattaniah y se omitió la escena de la cabeza, de forma que se presentó a Salomé una bandeja llena de «sangre». Los cantantes, aunque se les había proporcionado un texto —en alemán— distinto del de la obra, cantaron el original; el público, mayoritariamente, ni se enteró, naturalmente, ni tampoco lo notaron los representantes de la censura.

Curiosamente, el estreno de *Salomé* en Barcelona no tuvo ni de lejos tantas repercusiones ni movió tanto ruido, a pesar de que en la época las fuerzas conservadoras hubieran podido hacer fracasar las representaciones. El Liceu puso en escena esta ópera el 29 de enero de 1910 y el éxito fue considerable en las cuatro representaciones que hubo en aquella temporada (según la crítica, se hubieran podido hacer más de no haber estado previsto el fin de la temporada para aquellos días). Gemma Bellincioni, en el papel principal, provocó un gran entusiasmo, y el semanario satírico catalán «El Papitu» publicó una hoja caricaturesca en la que, entre otros dibujos, aparecía el de un hombre que decía: «Si el señor Wilde hubiese conocido a esta Salomé, seguro que no lo habrían encerrado en la Cangrí». Otro dibujo de la misma hoja aseguraba que «Las Salomé de Barcelona» habían ido todas a ver el espectáculo, y en el ángulo inferior izquierdo se veía una caricatura de un Wagner muy satisfecho que decía «Es diu Ric-Art, com jo».

Desde entonces, *Salomé* se ha representado en el Liceo 34 veces, la última de las cuales tuvo lugar el 3 de marzo de 1982, con Roberta Knie en el papel de la protagonista.



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



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



CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

GENERALITAT DE CATALUNYA

AJUNTAMENT DE BARCELONA

SOCIETAT DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

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)

Il·lma. Sra. M.^a 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.^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: Constanci Anguera
CAP D'ELECTRICISTES: Francesc Tuset
CAP D'UTILLATGE: Jaume Payet
CAP DE SASTRERIA: Remei Mollor
CAP DE MAQUILLATGE: Martha Vázquez

Perruqueria: DAMARET
Sabateria: VALLDEPERAS
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:

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

Director d'Orquestra: Alain Guingal
Director del Cor: Romano Gandolfi
Decoracions: Villy Orlandi, realitzades per
«La Bottega Veneziana» (Treviso)
Vestuari: Eugenio Gilardi. Arrigo (Milà)
Director d'Escena: Giuseppe de Tomasi,
realitzada per Alberto Scala
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

I CAPULETTI ED I MONTECCHI

V. Bellini

Alida Ferrarini
Agnes Baltsa
Alfonso Echevarría
John Fowler

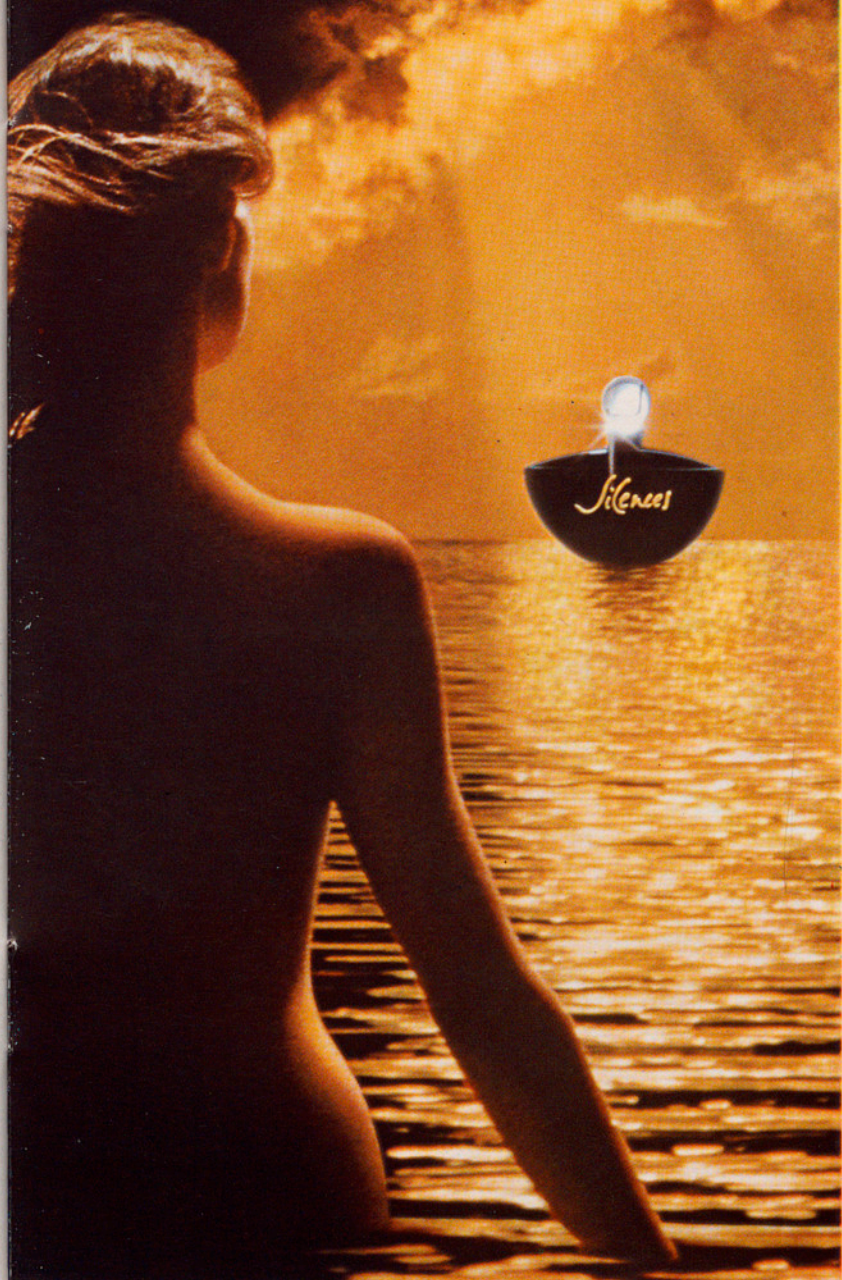
Director d'Orquestra: Ralf Weikert
Director del Cor: Romano Gandolfi
Director adjunt del Cor: Vittorio Sicuri

Diumenge, 3 de març, 17 h., funció núm. 34, torn T

Funció de Gala

Dimarts, 5 de març, 21 h., funció núm. 35, torn A
Divendres, 8 de març, 21 h., funció núm. 36, torn C

Silences

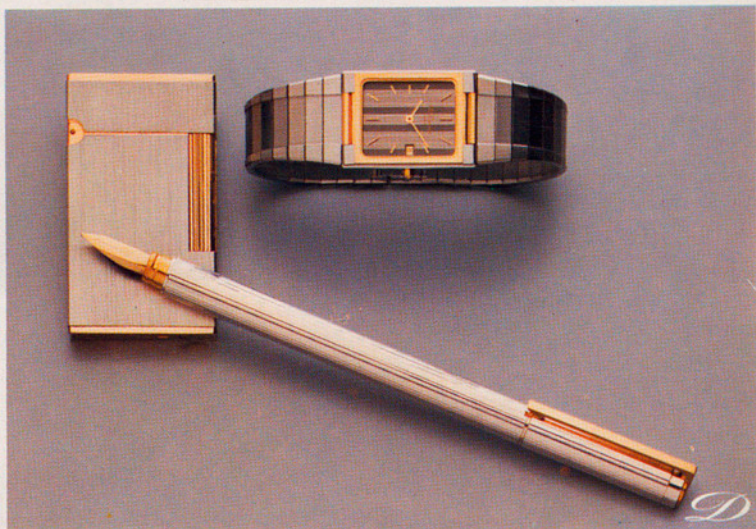


Parfums

Jacomo

Paris

S.T. Dupont



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

ORFÈVRES A PARIS

42313-8