



GRAN TEATRE
DEL LICEU

ANDREA CHÉNIER



CASA SIVILLA

Lençeria fina

LENCERIA PARA EL HOGAR
LA MUJER Y EL RECIEN NACIDO

GRAN VIA CORTS CATALANES, 640
TELEFONO 318 24 98

08007 BARCELONA



ANDREA CHÉNIER

Òpera en 4 actes

Libret de Luigi Illica

Música d'Umberto Giordano

Divendres, 22 de novembre de 1985, a les 21 h.,
funció núm. 17, torn C

Diumenge, 24 de novembre de 1985, a les 17 h.,
funció núm. 18, torn T

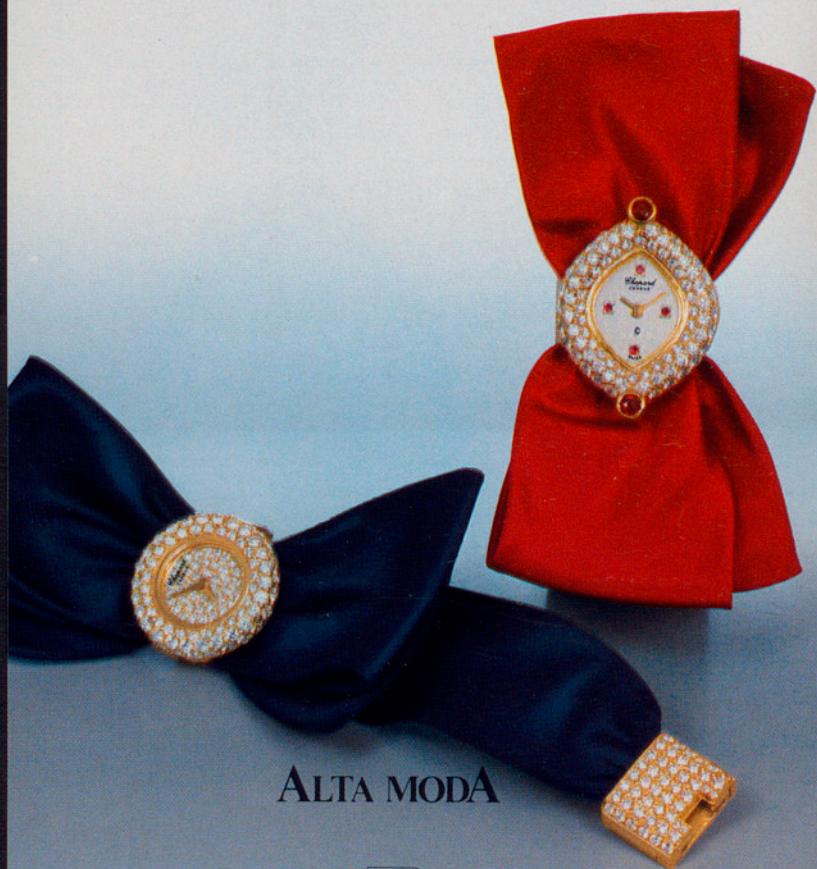
Dimecres, 27 de novembre de 1985, a les 21 h.,
funció núm. 19, torn B

Funció de Gala

Divendres, 29 de novembre de 1985, a les 21 h.,
funció núm. 20, torn A

Chopard

GENÈVE



ALTA MODA



ROSA BISBE ART/DISENY

GANDUXER, 20
TELEFONO 201 65 90

RBLA. CATALUNYA, 121
"GALERIAS LA AVENIDA"
BARCELONA



ANDREA CHÉNIER

Andrea Chénier	Lando Bartolini
Carlo Gérard	Vicenç Sardinero
Maddalena de Coigny	Eva Marton
La mulata Bersi	Rosa M. ^a Ysàs
La comtessa de Coigny	Cecília Fondevila
Madelon	Montserrat Aparici
Roucher	Alfonso Echeverría
Pietro Fleville	Vicenç Esteve
Fouquier Tinville	
El «sanculotto» Mathieu	Giancarlo Tosi
Un «incredibile»	Piero de Palma
L'Abate	Alfredo Heilbron
Schmidt	Jesús Castellón
El majordom	
Dumas	
Director d'Orquestra	Romano Gandolfi
Director del Cor	Vittorio Sicuri
Producció	Hugo de Ana
Direcció escènica	Hugo de Ana
Ajudant de la direcció escènica	Daniel Bianco
Realització escenografia	Enrique López
	Vector 80
	Talleres Baynton
Realització vestuari	Peris Hermanos
Attrezzo	Mateos
Producció realitzada pel	TEATRO DE LA ZARZUELA
	(Madrid)
Coreografia	Assumpta Agudé
Violins concertinos	Jaume Francesch
	Josep M. ^a Alpiste

ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Pauli Vila

SALON DE CALZADO

*Colección exclusiva de las primerísimas
marcas italianas.*



*Ultimos diseños de la gran moda
internacional.*



Pauli Vila - Plaça Francesc Macià, 1 (Calvo Sotelo)

CONTINGUT ARGUMENTAL I MUSICAL

ACTE I

Ens trobem al casal dels comtes de Coigny, als afores de París. La sala en què s'esdevindrà l'acció és la del «jardí d'hivern», és a dir, una sala tancada i amb mobles de sala d'estar, però amb gerros amb plantes exòtiques. Pels vidres del fons es veu el jardí.

En iniciar-se l'òpera, sense obertura ni preludi, d'acord amb la pràctica habitual de l'escola verista a la qual pertany aquesta òpera, un majordom d'uniforme imposant dóna ordres per a la col·locació dels mobles. Carlo Gérard (baríton), un criat amb lliurea, inicia tot seguit un comentari sobre els amors frívols que ha presenciat el sofà que els altres criats estan col·locant en aquest moment. Aquesta mena de petit arioso s'interromp quan Gérard veu entrar el seu pare, penosament corbat sota el pes d'un moble. Gérard reflexiona sobre els seixanta anys de servitud que pesen sobre les espatlles fatigades del seu pare, al qual ajuda a descarregar el moble. Aquest episodi forma una nova etapa del parlament de Gérard, que desemboca en un tercer fragment en el qual contrasta la indigna frivolitat abans comentada amb la situació de servitud que viuen les classes inferiors, i anuncia una imminent revolució.

Entra ara Maddalena (soprano), la filla de la comtessa de Coigny. És jove i formosa i la seva entrada fa canviar els pensaments de Gérard, que n'està secretament enamorat. La jove és tan frívola com tots els de la seva classe, però Gérard no se'n fa cabal. Entra ara la comtessa de Coigny, dóna ordres i presses per arranjar la sala, ja que hi haurà una festa. Pregunta pels músics i ballarins i es preocupa en veure que Maddalena encara no s'ha vestit. Aquesta és ajudada a vestir-se per una serventa fidel, la mulata Bersi (mezzo-soprano); ambdues comenten les absurdes modes del moment. Sentint que arriben els convidats, les dues noies se'n van corrent i la comtessa es queda per fer la benvinguda als que arriben, entre els quals hi ha l'escriptor Fléville, un abat que se les dóna de poeta, un músic anomenat Flando Florinelli, italià, i un poeta, Andrea Chénier. Aquests i els altres convidats s'asseuen i comença la conversa, en la qual la comtessa demana no-

ves sobre la situació política. Som a l'any 1789 i l'abat dóna la nova inquietant que s'ha constituït el tercer estat, amb gran consternació dels presents, que ho consideren una debilitat del rei.

Per distreure's, Fléville fa que les cantaires comencin la pastoral que ell mateix ha escrit per la festa i entra el cor, el qual canta un delicat episodi en imitació d'estil de l'època («O pastorelle, addio»).

La comtessa insinua a Andrea Chénier que reciti alguna cosa, però el poeta refusa cortesament. La dama, ofesa, s'acosta al músic i aquest, complaent, s'asseu al clavecí (que sentirem a continuació com a fons musical) mentre Maddalena, que ha sentit el refús, coquetament decideix aconseguir que Chénier reciti. No li resulta difícil, perquè Chénier se sent atret per la jove; alhora, però, vol donar una lliçó a tota aquella frívola reunió i inicia el seu poema (ària «Un dì all'azzurro spazio», dita també l'«Improvviso» pel seu caràcter espontani d'improvisació poètica), denunciant la manca d'amor en aquella societat. L'ària, una magnífica mostra de l'estil verista, obliga a projectar la veu del tenor en magnífiques frases d'una tensió melòdica considerable.

El contingut del poema commou Maddalena i també el propi poeta, que se'n va. La comtessa, que nota que plana sobre la reunió una inquietud estranya decideix cobrir frívolament l'escena amb la dansa i l'orquestra interpreta una elegant gavota. (És un procediment molt sovintejat a l'època verista de fer contrastar el món del segle XVIII amb el realisme i la cruesa de les situacions).

Al cap d'uns pocs compassos, sobre la reposada gavota comença a sentir-se el cant fosc i sinistre d'un cor extern que es va apropant. És un grup de miserables i famolencs que, encapçalat per Carlo Gérard, es presenta a la festa. Gérard, irònicament, els presenta: «Sua Grandezza la Miseria!» amb gran indignació de la comtessa, que acomiada Gérard. Aquest es treu la lliurea i la llença a terra amb un arioso vigorós, mentre obliga el seu pare —que s'havia agenollat davant de la dama demanant perdó— a incorporar-se i a marxar amb ell i tota la pobrissalla.

La comtessa ha fingit un desmai i comenta entre sanglots que, el que li ha passat a Gérard, és que ha llegit



PELLETERIA LA SIBÈRIA

Fundada l'any 1891

Rambla de Catalunya, 15
Gran Via, 624
Tel. 317 05 83 - 08007 Barcelona

massa. Després, amb la seva característica frivolitat, decideix passar ràpidament l'esponja de la inconsciència sobre el que acaba de passar i demana que recomenci la gavota. La societat despreocupada i lleugera torna a traçar els acompassats dibuixos de la solemne gavota mentre cau el teló.

ACTE II

Ens trobem ara a París, cinc anys més tard, el juny de 1794. La Revolució ha escombrat la noblesa i també una part dels seus propis ideals: ara regna el terror i els mateixos que van protagonitzar les més heroiques accions se senten insegurs, mentre prosperen obscurs personatges que pretenen treure avantatges personals de la delació i la intriga. L'escena s'esdevé a la terrassa del cafè Hottot, al lloc de l'antic convent dels Feuillants; al fons l'ex Cours-la-Reine. Una multitud bigarrada i diversos venedors circulen pel lloc. A una taula del cafè veiem Andrea Chénier. Dos revolucionaris de poca categoria, Matthieu i Orazio Coclite, inicien l'escena, mentre apareix per una altra banda la mulata Bersi, luxosament vestida però amb el mal gust característic de les *merveilleuses* que han florit en aquests temps d'inestabilitat. Un «Incroyable» (tenor), espia a sou de la República, observa atentament tot el que passa, especialment a l'entorn de la mulata, i pren notes en un quadernet. La Bersi pregunta directament a l'«Incroyable» si és cert que Robespierre fomenta l'existència d'espies. Tot això es desenvolupa en molt poca estona, enmig d'un tractament orquestral variadíssim i característic de l'estil verista, amb pinzellades de totes menes, crits dels venedors i delicats comentaris dels instruments de fusta quan comença el diàleg de Bersi i l'«Incroyable». Seguidament la Bersi explica el seu ascens social en una petita arieta de forma irregular, però l'«Incroyable» recorda haver-la vist amb la dona rossa que està intentant identificar i anota les seves sospites a la llibreteta, on anota també la presència d'Andrea Chénier.

Ara entre Roucher (baix o baríton), amic de Chénier; en veure'l li mostra dissimuladament, el passaport que ha

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

aconseguit per a ell, pregant-li que fugi a l'instant. Però Chénier s'hi nega, afirmant, que creu en el destí; amb aquest motiu inicia una tensa ària en la qual reflexiona sobre l'amor que li ha suscitat una misteriosa dona que li envia unes cartes anònimes. L'ària acaba amb una frase culminant: «Credi all'amor, Chénier! Tu sei amato» que d'ara endavant serà un tema destacat de l'òpera com a *leitmotiv* amorós.

Roucher respon amb una altra peça que podem considerar com una arieta en la qual posa en guàrdia Chénier contra els perills que suposa la misteriosa relació amorosa amb una desconeguda que sens dubte és una *merveilleuse*. Chénier torna a insistir en el tema de l'amor, però finalment agafa el passaport en el moment en què entra en escena, de lluny, el cor que idolatra els caps de la Revolució que van passant: en primer lloc Gérard, després Robespierre, Tallien i molts altres dels noms il·lustres del moment (l'orquestra glossa un tema clarament vinculat a la *Marsellesa*, mentre Gérard, al damunt, canta un extens passatge amorós). L'«Incroyable» segueix prenent notes i novament entra la mulata Bersi que aquest cop reïx a parlar amb Chénier i donar-li noves d'una dama que el vol veure. Chénier oblida els propòsits de fugir i se'n va, amb gran desesperació de Roucher.

Un interludi orquestral ens separa de l'escena següent, en la qual sota unes frases una mica inquietants de l'orquestra entra Maddalena, vigilada des de lluny per l'«Incroyable». Chénier apareix tot seguit i Maddalena en el seu cant alludeix a l'ària de Chénier del primer acte. Maddalena s'expressa seguidament en un Cantabile («Eravate possente») no gens convencional, però no mancat de passatges lírics, i que desemboca en un apassionat duet per ambdós personatges.

Gérard interromp el col·loqui dient en veu alta el nom de Maddalena. Chénier ataca Gérard, el qual queda ferit sobre les escales, Roucher immobilitza l'«Incroyable» amb un parell de pistoles i l'escena, breu però bigarrada, es complica amb l'arribada de Mathieu i altres revolucionaris. Chénier fuig i Gérard, demanant-li que protegeixi Maddalena, resta ferit a terra i no el denuncia quan la plebs li pregunta el nom de l'agressor.

ACTE III

Veiem ara la Sala Primera del Tribunal Revolucionari, del Comitè de Salvació Pública. Quatre soldats de la Guàrdia Nacional protegeixen el local, mentre Mathieu està adreçant un discurs als presents per fer-los comprendre la necessitat de nous donatius a la pàtria, ara que Dumouriez ha traït la revolució i s'ha passat als enemics que amenacen militarment el país.

Entra Gérard, encara pàllid per la ferida; el seu discurs patriòtic assoleix commoure el públic i promoure les donacions que Mathieu no havia sabut arrancar. Entre els que s'apropen hi ha la vella Madelon (mezzo-soprano), cega, que porta la seva suprema donació a la causa: el seu nét, darrer familiar que li queda.

L'«Incroyable» s'apropa a Gérard i li fa saber, mentre el poble a fora marxa i balla *La Carmagnole*, que Chénier ha estat pres; servirà d'esquer per atraure Maddalena; Gérard no hi cau i és l'espia el que li ho explica en un passatge lleuger («Ebbene? Donnina inamorata»). Gérard reflexiona i esclata en l'ària «Nemico della patria», una de les peces més cèlebres d'aquesta òpera.

Entra seguidament Maddalena, i Gérard prorromp en un cant apassionat que ella interpreta primer com a venjatiu, però que ell referma com a expressió amorosa en el diàleg següent. Maddalena respon amb la també coneguda peça «La mamma morta», en la qual explica com ha sobreviscut gràcies a la mulata Bersi que per sobreviure s'ha hagut de prostituir. Maddalena ja no tem la mort i el que Gérard pugui fer-li. Un diàleg apassionat segueix quan Gérard decideix salvar, si pot, Andrea Chénier, malgrat que comprèn que Maddalena serà sempre del poeta i no seva.

Entra la gent que vol assistir al judici, i Mathieu, toscament, intenta de posar ordre amb les seves còmiques imprecacions. Les dones que assisteixen al judici comenten els encariments dels preus i la política. Entren els jutges i l'acusador públic, Fouquier-Tinville, que ha estat el processador de Chénier. Els judicis comencen, però els reus no poden ni presentar descàrrecs. Però quan li toca el torn a Chénier aquest desmenteix l'acusació i Gérard intervé perquè pugui defensar-se, cosa que fa Chénier amb el passatge que s'inicia amb «Sì, io fui soldato».

La defensa apassionada de Chénier no commou Fouquier-Tinville, el qual demana testimonis. Gérard s'obre pas i declara a favor de l'acusat, tot i que ell mateix va escriure l'acusació. Fouquier-Tinville aleshores declara que fa seves les acusacions i persisteix a demanar la pena de mort. La defensa apassionada de Gérard provoca reaccions hostils entre el públic i poc després Dumas confirma la sentència. Mentrestant, Gérard i Chénier s'han abraçat emocionats i Gérard ha indicat al seu rival, però amic, la presència de Maddalena a la sala. El tumult final amb què acaba l'acte impedeix la reunió dels enamorats: Chénier és ràpidament dut cap a la presó.

ACTE IV

Pati de la presó de Saint-Lazare, on Chénier comparteix l'empresonament amb Roucher i amb altres detinguts. Chénier, inspirat, escriu un poema, mentre Roucher suborna el carceller Schmidt perquè no l'interrompi. Chénier llegeix, en acabar, el seu poema, que forma el text de l'ària «Come un bel dì di maggio» (en el text hi ha fragments d'un veritable poema d'André Chénier, el poeta sobre el qual es basa l'òpera). Roucher s'emociona amb el poema; poc després el carceller els separa. Arriben Gérard i Maddalena; aquesta té permís per parlar amb Chénier, però en realitat ha vingut a bescanviar la seva persona contra la d'una altra detinguda, per poder morir amb Chénier. Suborna el carceller i li diu que quan llegeixi el nom de Legray, dona jove que se li assembla, la pròpia Maddalena respondrà. El carceller, meravellat de veure peces d'or en una època en què només circula paper moneda sense vàlua, accepta ràpidament i Maddalena ingressa a la presó, davant el dolor i el desconhort de Gérard, que surt per anar a apellar a Robespierre.

Però els dos amants ja no esperen sinó morir junts i llurs veus es fonen en un formós duo d'intensitat creixent i en el curs del qual acaba apareixent el tema de l'amor, amb el qual l'orquestra rubrica també l'escena en caure el teló.

ROGER ALIER

EN LA BRASSERIE FLO LAS OSTRAS LE SENTARAN DE PERLAS.

Seleccionadas, presentadas
sobre un lecho de hielo picado;
¡qué buen aspecto tienen
las ostras de Brasserie Flo!
¡Y qué fresco sabor!
Hasta su precio es cautivador.
Diviértase probándolas:
le sentarán de perlas.

¡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.*



Eva Marton



Lando Bartolini



Vicenç Sardinero



Piero de Palma



Montserrat Aparici



Cecilia Fondevila



Rosa M.ª Ysàs



Alfonso Echeverría



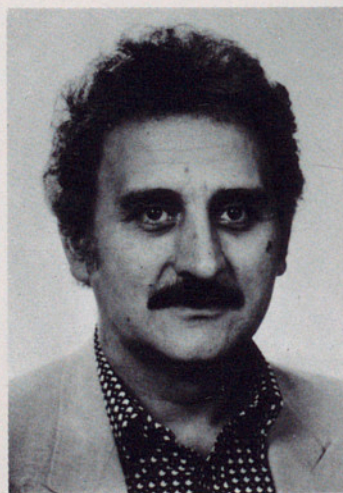
Giancarlo Tosi



Vicenç Esteve



Alfredo Heilbron



Jesús Castellón



Hugo de Ana



Romano Gandolfi



Vittorio Sicuri

CON TODA SEGURIDAD

Con toda la seguridad que suponen ciento veinte años de experiencia, al servicio de miles de personas y entidades que han depositado su confianza en nosotros.

Más de un siglo de historia de una compañía que se esfuerza, día a día, en ofrecer mayor eficacia a sus clientes. Con decidida voluntad de servicio y modernización.

Y seguimos adelante. Cubriendo las necesidades derivadas del progreso. Abriendo caminos.

Trazándonos nuevas metas. Con la vista puesta siempre en el futuro, para que todos aquellos que confían en nosotros puedan sentirse más seguros.

Así es La Unión y El Fénix Español. Todo un símbolo de solvencia y solidez.



LA UNION Y EL FENIX ESPAÑOL.

Su Compañía de Seguros de toda la vida.

ANDREA CHÈNIER, SÒLIDA DOVELLA
D'UN GRAN ARC

Rigorosament coetània de *La Bohème* pucciniana, l'*Andrea Chénier* d'Umberto Giordano és una peça essencial de la història d'aquest corrent de l'òpera, conegut amb més o menys propietat amb el nom de Verisme, que s'havia iniciat sis anys abans amb la *Cavalleria rusticana* de Mascagni (1890) i quatre amb *Pagliacci* de Leoncavallo.

Aquell Verisme inicial, plasmació sonora d'uns drames violentament passionals i prosaicament contemporanis, sofrí molt aviat en el seu esquema genèric certes modificacions que estabilitzaren un model capaç de trobar una bona acollida entre el públic, públic que recolzà la nova escola amb una adhesió tal que la convertí en l'últim gran moviment operístic capaç d'entrar en bloc al repertori habitual dels teatres i les gravacions.

Quines foren les modificacions que retocaren el Verisme inicial —en el qual Giordano també participa amb *Mala Vita* (1892)— i el deixaren amb el seu aspecte definitiu? Van ser, bàsicament, canvis que aproximaren la nova escola a la tradició romàntica sense, però, que es diluís amb això la forta càrrega de modernitat expressiva que aquells vehements crítics inicials havien aportat. El Verisme consolidat, així, retornà a la durada normal de les òperes en lloc de la brevetat dels primers models i reconsiderà els temes històrics —curiosament localitzats sobretot al segle XVIII— més que no utilitzar arguments de la ruralia contemporània com aquells pioners havien fet. A canvi d'aquestes concessions a una millor comercialització del producte, el Verisme mantenia, però, els seus trets essencials: el trencament de l'artificiós esquema de l'òpera com a successió de «números» vocals i corals, el fort paper de l'acció dramàtica com a nucli entorn al qual gravita tota la composició, l'enrobustiment de l'orquestra que deixà de ser acompanyament per assolir un paper coprotagonista, una certa obertura, inèdita a Itàlia, cap a influències germàniques, especialment de Wagner (ús del *leitmotiv*, preferència per les veus dramàtiques sobre les líriques, acurada orquestració), i, en definitiva, la tendència a aconseguir una expressivitat de caire més realista, motiu pel qual els personatges secundaris augmentaren en nombre i en importància. Mai com amb el Verisme l'òpera no havia estat tan «teatral» i els elements que la componen mai no havien estat tan equiparats en importància i tan integrats entre si en un gènere que necessitava de l'equilibri entre tots ells per no desnaturalitzar-se.

OBRAS MAESTRAS



CAVAS HILL

GRANDES VINOS Y CAVAS
TELS: (93)890 05 88 - 890 08 78
MOJA - ALT PENEDES - SPAIN

CAVALL FANTASMA

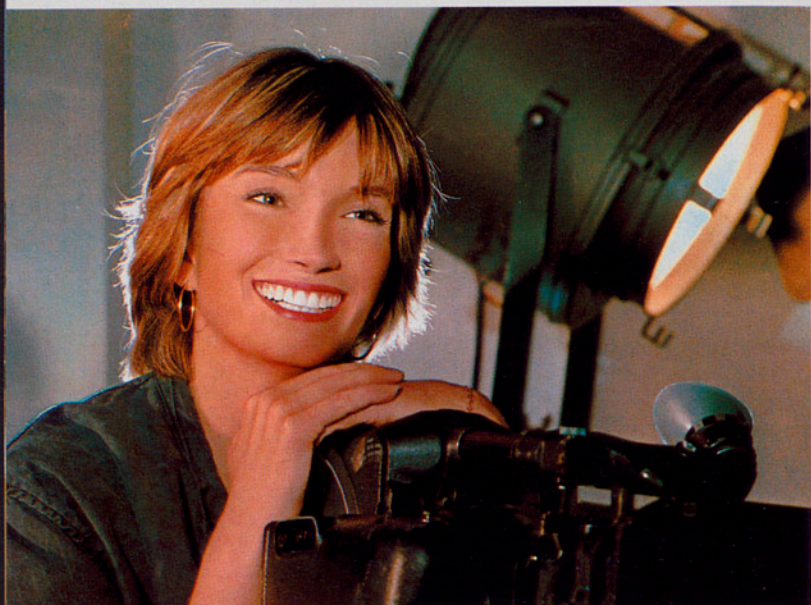
La creació d'aquesta renovadora concepció de l'òpera sol simplificar-se excessivament: es parla de Mascagni i Leoncavallo com a autors d'obra única que posaren en marxa la nova escola i després s'eclipsaren; i es parla naturalment de la figura genial de Puccini que sobre el terreny adobat per aquells precursors sabé bastir una obra àmplia i sòlida i erigir-se en un dels grans compositors de la història de la música. Després d'això, si s'escau, s'afegeix una llista de noms menors, encapçalada per Giordano i Cilèa, que subliminarment —quan no de forma explícita— són presentats com epígons de l'escola. Així, un musicòleg de la talla de Claude Rostand, al seu conegut *Dictionnaire de la musique contemporaine*, demostra la desídia amb què un qualificat sector de la crítica ha tractat el verisme, dient per exemple que Giordano és «un des derniers "veristes"» quan va ser en realitat un dels primers, o que compongué «dans un style puccinien», quan en realitat el *Chénier* s'escriuí quan cap de les òperes més famoses de Puccini encara no s'havia estrenat, excepció feta de *Manon Lescaut* (1893) que tampoc no és de les més definitòries. Aquest malentès es remunta de fet a l'època de l'estrena de l'obra, i ja entre nosaltres, quan es féu per primer cop a Barcelona, el 1898, Suárez Bravo, el crític, d'altra banda rigorós, del «Diario de Barcelona», ja veié en el *Chénier* influències de *La Bohème* de Puccini que en veritat havia estat estrenada quan el *Chénier* estava ja escrit del tot i esperant ser, al seu torn, estrenat el més següent.

És hora, doncs, d'adonar-se que el *Chénier* no sols no és una òpera que va a remolc del seu corrent sinó que és precisament una de les que començaren a definir-lo. D'ençà que tingué lloc la seva estrena absoluta, el 28 de març de 1896, a la Scala de Milà, on per cert la Maddalena va ser interpretada per la catalana Avelina Carrera, el seu èxit fou extraordinari: El «Corriere della Sera» afirmà que només poquíssimes vegades, es podia aplicar com en aquella ocasió la paraula èxit en una estrena. El *Chénier* esdevingué, doncs, una fita importantíssima dins la desclosa de l'òpera verista, i per això, i a l'inrevés del que se sol dir, Giacomo Puccini la tingué molt en compte en planejar la seva següent òpera, la *Tosca*, un dels dos llibretistes de la qual, Luigi Illica, havia estat també el llibretista del *Chénier*. *Chénier* se situa en la Revolució Francesa, *Tosca* ben poc més tard. Al *Chénier* hi ha un personatge dur que vol aprofitar-se de la seva condició d'alta personalitat po-

NUEVO:
TRATAMIENTO ENERGETICO PARA
UNA PIEL MAS BELLA

LIGNE SPECIFIC PRIORITY

Ahora puede usted ayudar a su piel a recuperarse rápidamente del cansancio cotidiano, con Specific Priority Energy Complex. El nuevo tratamiento energético de Lancaster, que estimula de forma única la renovación natural de las células y, ya al cabo de pocos minutos,



da a su piel un toque de frescor, que se siente y se percibe al instante. Y aún hay más: el nuevo tratamiento energético de Lancaster, Specific Priority Energy Complex, combate las arrugas y la flaccidez, siendo sus resultados visibles desde la primera aplicación.



LANCASTER

lítica, és el Gérard (baríton); a *Tosca* retrobem el mateix tipus de personatge, més cruel encara, en la figura del també baríton Scarpia. El *Chénier* acaba amb la marxa dels protagonistes cap a l'execució; a la *Tosca* el protagonista acaba també ajusticiat, i Tosca morirà en comprovar la mort d'ell. Hi ha fins i tot coincidències més literals: el *Tedeum* de la *Tosca*, en el qual Scarpia es deixa endur en veu alta pels seus desigs de possessió de la cantant, sobre el fons musical d'un solemne Tedeum a la basílica de Sant'Andrea della Valle, recrea el mateix esquema de quan al segon quadre del *Chénier* Gérard expressa en veu alta la seva passió per Maddalena i encarrega a un subordinat que a qualsevol preu l'hi porti, sobre un fons argumental d'un acte patriòtic on es canta la Marsellesa; es podria sintetitzar en un enunciat comú: alt funcionari corrupte (baríton) desatén la litúrgia del que hauria de ser el més sagrat per ell —Déu per a un funcionari del Vaticà, la Marsellesa per a un revolucionari francès— endut per un patològic desig carnal per a la soprano que a qui estima és al tenor.

Aquestes circumstàncies, que responen a la ja coneguda voluntat de Puccini de fer millors cistells amb els mateixos vímetes ja emprats pels seus col·legues, demostren fins a quin punt la *Tosca*, una de les obres paradigmàtiques del Verisme operístic, responia a l'estímul provocat pel *Chénier*. I així, aquesta obra, a part del seu valor intrínsec, ja prou gran dins la història de l'òpera, esdevé no un capítol marginal en l'evolució del Verisme, no un ornament més o menys vistós en l'arc format per aquesta escola tan característica, sinó una sòlida dovella d'aquest corrent, ja que la seva línia mestra passa precisament per ella.

Per això no ha d'estranyar-nos que a la mort d'Umberto Giordano el 1948, una immensa generació convertís el seu enterrament en una manifestació de dol d'extraordinàries proporcions. Aquella gentada sabia que estava acomiadant un gran compositor i ho sabia no perquè la crítica li ho hagués dit mai, sinó perquè —una vegada més cal subratllar-ho—, l'òpera no és un art de laboratori sinó una creació que ha d'omplir teatres, i per tant és directament al públic a qui es dirigeix; i és aquest públic el que la sanciona positivament o negativament, el que li dona o no el lloc a la història que les millors obres d'Umberto Giordano, l'*Andrea Chénier* i la *Fedora*, com a mínim, es guanyaren des de la seva estrena.

A close-up photograph of a woman's face and neck. She has dark hair, heavy blue eye makeup, and bright red lipstick. She is wearing multiple strands of pearls around her neck and on her wrist. Her hand is raised to her forehead. The background is a soft, light blue.

MAJORICA®

Joyas y Perlas
Joies i Perles

UMBERTO GIORDANO

Fill de pare farmacèutic, Umberto Giordano nasqué a Foggia el 28 d'agost de 1867; eren els anys que veieren néixer tots aquells compositors i artistes en general que configuraren el moviment artístic i estètic del nou-cents. Tot i que el pare pensava per al seu fill una ocupació més comercial i artesanal, permeté que, com en tants altres casos, el fill donés cursa a les seves aficions artístiques juvenívoles; en aquest cas, però, la seva estada al Conservatori de Milà el decantà decisivament per l'ofici de músic. Entre 1882 i 1890 va realitzar estudis amb P. Serao, composició, Ferni, violí, Martuccio, piano i Bossi, orgue, amb tan bon aprofitament que sempre més conservà el prestigi com a bon instrumentador, la qual cosa es nota molt en les seves composicions que tenen un nivell tècnic molt per sobre d'altres autors de la seva època i molt per sobre del que era habitual en la trajectòria de l'òpera italiana del segle XIX.

El 1888 participa en el Concurs de l'editorial Sonzogno amb *Marina*, però li va sortir un competidor que estava cridat a donar el toc d'alerta sobre la necessitat de recanviar els plantejaments estètics de l'òpera, Pietro Mascagni, que guanyà la contesa amb *Cavalleria rusticana*. Ell, però, s'entossudí i continuà treballant i presentà el 1892 *Malavita* (òpera que mostra ja la seducció que sobre ell havia exercit el rival abans esmentat); aquesta òpera aconseguí un cert èxit que l'animà a continuar. El 1894 estrena *Regina Diaz*, amb l'argument, tan popularitzat en l'època, de *Maria di Rohan*, i el 1896 aconsegueix pujar al pòdium dels grans operistes italians amb *Andrea Chénier*. Aquesta i *Fedora* (1898) obtingueren un bon acolliment per part del públic, sempre més imparcial i menys sotmès a intrigues de tota mena que per part de la crítica que, de moment, mostrà certes reserves, que diluí, finalment, davant l'evidència.

Tota la Gran Música
és a

WINDOSA

Equips de HI-FI i COMPACT DISC,
el major assortiment en música clàssica.
Personal especialitzat.

La Gran Tenda

Balmes 335 a 343 (davant del metro de Pàdua)



Com els altres operistes del moment, Giordano espaïà les seves creacions perquè, donada la càrrega comunicativa que havien de tenir, no podien proliferar amb el perill de desvirtuar llur missatge. No és fins el 1903, cinc anys més tard, que estrena una nova producció, *Siberia*, commovedora producció oferta a la Scala que, malgrat tot, no passà d'un èxit relatiu.

Amb *Marcella* (1907) i *Mese Mariano* (1910) Giordano intenta canviar de sistema, oferint novetats que no van ésser ben acceptades pel públic. Així, el 1915, amb *Madame sans-gêne*, retorna a la fórmula verista, amb una producció estrenada al Metropolitan Opera House de Nova York, però aquesta vegada les coses ja no se li giraren de bon borràs tot i la qualitat del director, Arturo Toscanini. El 1924, estrena *La cena delle beffe*, molt aviat oblidada i encara retornaria a la tasca el 1929 amb *Il re*, que ja no tindria cap predicament especial. Dinou anys més tard, el 12 de novembre del 1948, moria a Milà, com una vella glòria del verisme, en un moment en què aquest gènere tenia més de testimoni del passat que de presència activa en el present. Giordano s'ha aguantat en els repertoris operístics internacionals gràcies a *Andrea Chénier* i, en alguna ocasió, gràcies a *Fedora*. Evidentment, part de la culpa d'aquesta realitat, la té la seva manca d'homogeneïtat, qualitat que, en canvi, trobem abundantament en Puccini, qui, un cop va trobar la vena, la va esgotar. Giordano, amb una vena vocal i una invenció melòdica dignes de record, oblidava massa sovint que l'espectacle operístic té uns ritmes imposats per la pròpia dinàmica del públic i que no es pot forçar un canvi sense haver esgotat la fórmula anterior. Tot i això, continua formant part del quadre de veristes italians, encapçalats per Puccini, i seguits per Mascagni, Leoncavallo, Cilèa, Pizzetti i d'altres figures de caràcter menor.

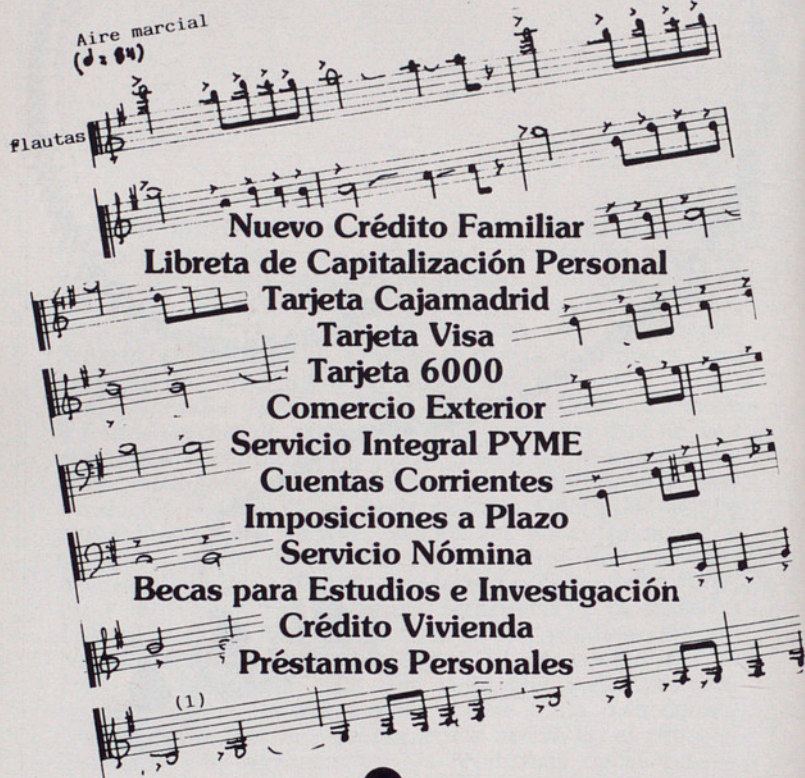


Ferrán Contreras

JOYERO

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

LA RESONANCIA DE UNA GRAN CAJA



CAJA DE MADRID

Plaza de Cataluña, 9 y Aragón, 314 - Barcelona

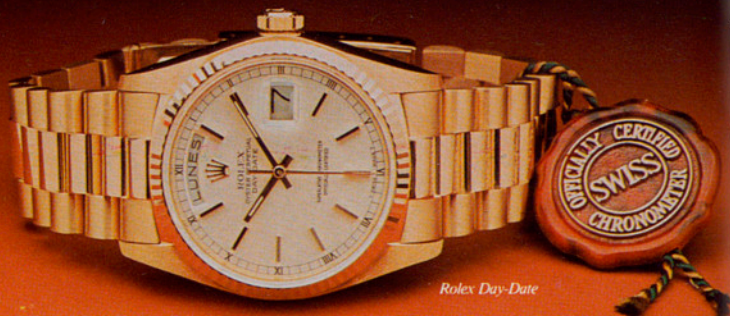
HISTORIA DE L'ÒPERA

Ens trobem al final del segle XIX, en aquells anys melangiosament contemplats des de l'òptica contemporània com la «Belle époque», anys en què mentre a París es preparava l'Exposició que generaria aquells formidables cartells que encara decoren les saletes de les cases benestants de Barcelona, a Itàlia es maldava per entronitzar, ara ja definitivament, un nou estil operístic i a Espanya començaven a solidificar-se les esbatussades entre els pro-italians i els filowagnerians.

En aquella època moguda com poques altres, aquells anys finiseculars veieren l'estrena de dues òperes puccinianes que s'inspiraven en l'estil que s'intentava edificar, el Verisme: *Madama Butterfly* (1896) i *Tosca* (1900).

En aquest context traçat al carbó, un compositor aconseguí estrenar una òpera després d'un seguit d'intents més o menys fracassats: Umberto Giordano presenta a la Scala de Milà la seva òpera *Andrea Chénier* situada pel llibretista Luigi Illica —tan excel·lentment col·laborador de Puccini— en l'entrellat revolucionari francès. De primer antuvi l'òpera havia estat oferta al compositor Alberto Franchetti, però aquest refusà de col·laborar-hi i deixà el pas obert a Giordano que intentà una nova vegada l'èxit, després del relatiu fracàs de *Regina Díaz* (1894). L'obra havia estat escrita entre 1894 i 1896 a Vevey (Suïssa) i Milà. L'estrena no fou fàcil, perquè Amintore Galli encara hi posà traves que obligaren a Pietro Mascagni a intervenir decididament en favor de la partitura de Giordano. Finalment, el 28 de març apareixia per primera vegada davant el públic. Els protagonistes d'aquella ocasió foren Giuseppe Borgatti, un jove de vint-i-cinc anys que feia les seves primeres armes en una estrena degut a l'abandó sobtat d'Alfonso Garulli, cantant el paper de Chénier, la cantant catalana Avelina Carrera que en cantava la Maddalena, Giuseppe Matio Sanmarco, en el rol de Gérard, Della Rogers, en el de la Madelon, Maddalena Ticci, en el de Bersi, Gae-

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

tano Roveri, en el de Fléville i Roucher, Enrico Giordani en els d'Increïble i Abate, Michèle Wigley, en el de Matthieu, Ettore Brancaleone en el de Fouquier-Tinville i Raffaele Terzi, en el de Majordom, Dumas i Schmidt, tots sota la direcció de Rodolfo Ferrari. Poc temps després de l'estrena l'òpera inicià el seu periple per tots els teatres italians, senyal inequívoc de la seva acceptació. Per altra banda, el 13 de novembre del 1896 ja arribava a Nova York, seguint després per Breslau, Budapest, Moscou, Praga, Buenos Aires, Lion, Lisboa, Alexandria, Anvers i Rio.

Dues representacions neoiorquines són especialment remarcables, la portada a terme pel Boston National Opera Company, del 1917, interpretada per Luisa Villani, Giovanni Zenatello, Georges Baklanoff i Francesca Peralta i l'estrena al Metropolitan Opera House, el 7 de març del 1921, en la qual intervingueren Claudia Muzio, Beniamino Gigli i Giuseppe Danise. A Anglaterra arribà el 2 d'abril de 1903, amb l'estrena a Manchester; dos anys més tard arribava al Covent Garden.

Al Gran Teatre del Liceu, arribà relativament aviat, tenint en compte l'interès estètic que despertaven aquestes produccions. El 12 de novembre del 1898 iniciava la temporada amb Emilio de Marchi (Chénier), Eugenio Giraldoni (Gérard) i Emilia Corsi (Maddalena). Al Teatro Real de Madrid, en canvi, trigà molt a ésser representada; s'hi estrenà el 26 de desembre de 1918; mentre el teatre no es tancà, no aparegué en cap més temporada; el 1971 fou programada en el si de les Temporades de Ópera de Madrid. Al Liceu, en canvi d'aleshores ençà, hi ha aparegut un total de 31 vegades, la darrera de les quals fou servida per Montserrat Caballé, Josep Carreras i Joan Pons i dirigida per Eugenio M. Marco, el primer de gener de 1980.

EVA MARTON

Discografía en CBS MASTERWORKS



BEETHOVEN
Ah Pérfido!
ORQUESTA DE CAMARA INGLESA
Michael Tilson Thomas
D 37209 - Digital



KORNGOLD
Violanta
Jerusalem • Lanbenthal • Berry
Coros y Orquesta Radio de Munich
Marek Janowski
S 79229



MAHLER
Sinfonía n. 2 "Resurrección"
Jessye Norman
Coros de la Opera de Viena
Filarmonica de Viena
Lorin Maazel
12M38667 - Digital
M2K38667 - Compact Disc



PUCCINI
Turandot
Carreras • Ricciarelli
Niños Cantores de Viena
Coro y Orquesta Opera de Viena
Lorin Maazel
13M 39160 • Digital

Estos discos y todos los del catálogo CBS MASTERWORKS los podrá encontrar, en oferta especial limitada, en:

VIDOSA

C/ Balmes, 339 (Barcelona)



DISCOGRAFIA

La present discografia només ofereix les versions comercials íntegres. Els personatges són esmentats en el següent ordre: Andrea Chénier, Maddalena di Coigny, Carlo Gérard, Bersi, Madelon i Roucher, i a continuació el director, i l'orquestra.

1953 CETRA LPS 1244 (tornat a reeditar en 1967 en stereo LPS 3211)

José Soler, Renata Tebaldi, Ugo Savaresse, I. Marietti, Irma Colasanti, Giuliano Ferrein.

Cor i orquestra de la RAI de Torí. Dir.: Arturo Basile.

1957 DECCA LXT 5411/13 i SXL 2208/10

Mario del Monaco, Renata Tebaldi, Ettore Bastianini, Fiorenza Cossotto, Amalia Guido, Silvio Maionica.

Cor i orquestra de l'Academia de Santa Cecilia de Roma. Dir.: Gianandrea Gavazzeni.

1964 EMI ANGEL AN/SAN 128/30

Franco Corelli, Antonietta Stella, Mario Sereni, Stefania Malagù, Anna Di Stassio, Giuseppe Modesti.

Cor i orquestra de l'Òpera de Roma. Dir.: Gabriele Santini.

1977 RCA RL 02046 FX

Plácido Domingo, Renata Scotto, Sherril Milnes, Maria Ewing, Gwendolyne Killebrew, Allan Monk. John Alldis Choir, National Philharmonic Orchestra. Dir.: James Levine.

1984 DECCA 410117 (i en febrer de 1985 va ser reeditat en versió Compact Disc)

Luciano Pavarotti, Montserrat Caballé, Leo Nucci, Kathleen Kuhlmann, Christa Ludwig, Tom Krause.

Cors de la Wels National Opera. National Philharmonic Orchestra. Dir.: Riccardo Chailly.

DOCUMENTS 42

Mario del Monaco, Renata Tebaldi, P. Silveri, Ebe Ticozzi, Fedora Barbieri, Giuseppe Modesti.

Cor i orquestra de la Scala de Milà. Dir.: Victor de Sabata. D'una representació a Milà el 6 de maig de 1949.

MELODRAM 03.013 (3)

Giuseppe Di Stefano, Onelia Fineschi, Ugo Savarese, Stefania Malagù, Irma Colasanti, Allan Monk.

Cor i orquestra del Teatre Comunal de Florència. Dir.: Bruno Rigacci.



CONTENIDO ARGUMENTAL Y MUSICAL

ACTO I

Nos hallamos en la casa solariega de los condes de Coigny, a cierta distancia de París. La sala en la que tendrá lugar la acción es la del «jardín de invierno», es decir, una sala cerrada y con muebles de salón de estar, pero con jarrones con plantas exóticas. Por los cristales del fondo se divisa el jardín.

Al iniciarse la ópera, sin obertura ni preludio, de acuerdo con la práctica habitual de la escuela verista a la que pertenece esta ópera, un mayordomo, de uniforme imponente, da órdenes para la colocación de los muebles. Carlo Gérard (baritono), un criado con librea, inicia seguidamente un comentario sobre los amores frívolos que ha presenciado el sofá que otros criados están colocando en este momento. Esta especie de pequeño arioso se interrumpe cuando Gérard ve entrar a su padre, penosamente encorvado bajo el peso de un mueble. Gérard reflexiona sobre los sesenta años de servidumbre que pesan sobre las espaldas fatigadas de su padre, a quien ayuda a descargar el mueble. Este episodio forma una nueva etapa del parlamento de Gérard, que desemboca en un tercer fragmento en el que contrasta la indigna frivolidad antes comentada con la situación de servidumbre en que viven las clases inferiores, anunciando una inminente revolución.

Entra ahora Maddalena (soprano), hija de la condesa de Coigny. Es joven y hermosa y su entrada cambia los pensamientos de Gérard, quien está secretamente enamorado de la muchacha. Ella es tan frívola como todos los de su clase, pero Gérard no se percata de ello. Entra ahora la condesa de Coigny, (mezzo-soprano) dando órdenes y prisas para arreglar el salón, ya que va a celebrarse en él una fiesta. Pregunta por los músicos y bailarines y se preocupa al ver que Maddalena aún no se ha vestido. Esta requiere la ayuda para hacerlo de una criada fiel, la mulata Bersi (mezzo-soprano); ambas comentan las absurdas modas del momento. Oyen la llegada de los invitados y ambas mucha-

chas se van corriendo; la condesa se queda para dar la bienvenida a los que llegan, entre los que se hallan el escritor Fléville, un abate que se las da de poeta, un músico italiano llamado Flando Florinelli y un poeta, Andrea Chénier. Estos y otros invitados se sientan y se inicia la conversación, en la que la condesa pide noticias sobre la situación política. Estamos en el año 1789, y el abad da la noticia inquietante de que se ha constituido el tercer estado, con gran consternación de los presentes, que lo consideran una debilidad del rey. Para distraerse, Fléville hace que entren los cantores para iniciar la pastoral que él mismo ha escrito para la fiesta; entra pues, el coro, que canta un delicado episodio en un estilo imitado del de la época («O pastorelle, addio»).

La condesa insinúa a Andrea Chénier que recite algo, pero el poeta rehusa cortésmente el hacerlo. La dama, ofendida, se acerca al músico y éste, complaciente, se sienta ante el clavecín (que oiremos a continuación como fondo musical), mientras Maddalena, que ha oído a Chénier al regresar, decide con coquetería lograr que Chénier recite. No le resulta difícil, porque el poeta se siente atraído por la joven; además, quiere dar una lección a toda esa frívola reunión e inicia su poema (aria «Un dì all'azzurro spazio», llamada también «l'Improviso» por su carácter espontáneo de improvisación poética). En el poema denuncia la falta de amor que reina en aquella sociedad. El aria, magnífica muestra del estilo verista, obliga a proyectar la voz del tenor en frases magníficas de una considerable tensión melódica.

El contenido del poema conmueve a Maddalena y también al propio poeta, quien se marcha. La condesa, notando que planea sobre la reunión una extraña inquietud, decide cubrir frívolamente la escena con la danza, y la orquesta interpreta una elegante gavota. (Es un procedimiento muy frecuente en la época verista el de contrastar el mundo del siglo XVIII con el realismo y la crudeza de las situaciones).

A los pocos compases, sobre la reposada gavota empieza a oírse el canto oscuro y siniestro de un coro externo que se va acercando. Es un grupo de miserables y hambrientos que, encabezado por Carlo Gérard, se presenta en la fiesta. Gérard, irónicamente, los introduce: «Sua Grandezza la Miseria!», con gran indignación de la condesa, que despide a Gérard. Este se quita la librea y la tira al suelo con un arioso vigoroso, mientras obliga a su padre —que se había arrodillado ante la dama solicitando perdón— a incorporarse y a marcharse con él y con todos los pobres.

La condesa ha fingido un desmayo y comenta entre sollozos que lo que le ha ocurrido a Gérard es que ha leído demasiado. Luego, con su característica frivolidad, decide pasar rápidamente la esponja de la inconsciencia sobre lo que acaba de ocurrir y solicita que se empiece de nuevo la gavota. La sociedad despreocupada y ligera vuelve a trazar los acompasados dibujos de la solemne danza mientras cae el telón.

ACTO II

Nos hallamos ahora en París, cinco años más tarde, en junio de 1794. La Revolución ha barrido a la nobleza y también a una parte de sus propios ideales; ahora reina el Terror y los mismos que protagonizaron las más heroicas acciones se sienten inseguros, mientras prosperan los personajes oscuros que pretenden obtener ventajas personales de la delación y la intriga. La escena tiene lugar en la terraza del Café Hottot, en el lugar del antiguo convento de los Feuillants; al fondo se divisa el ex Cours-la-Reine. Una multitud abigarrada y varios vendedores circulan por el lugar, así como pilletes que venden periódicos. Ante una mesa apartada del café vemos a Chénier. Dos revolucionarios de poca categoría, Mathieu y Orazio Coclite, inician la escena, mientras por otro lado aparece la mulata Bersi, lujo-

samente vestida pero con el mal gusto característico de las merveilleses que han florecido en estos tiempos inestables. Un «Incroyable» (tenor), espía a sueldo de la República, observa atentamente cuanto sucede, especialmente en torno a la mulata, y toma notas en un cuadernillo. La Bersi pregunta directamente al «Incroyable» si es cierto que Robespierre fomenta la existencia de espías. Todo esto se desarrolla en breve lapso de tiempo, en un Cantabile («Eravate possente») nada convencional, pero no falto de pasajes líricos, y que desemboca en un dueto apasionado para ambos personajes. Gérard interrumpe el coloquio diciendo el nombre de Maddalena en voz alta. Chénier ataca a Gérard, que queda herido sobre las escaleras; Roucher inmoviliza al «Incroyable» mediante un par de pistolas y la escena, breve pero abigarrada, se complica con la llegada de Mathieu y otros revolucionarios. Chénier huye y Gérard, pidiéndole que proteja a Maddalena, se queda en el suelo y no lo denuncia a la chusma cuando ésta le pide el nombre del agresor.

ACTO III

Vemos ahora la Sala Primera del Tribunal Revolucionario, del Comité de Salvación Pública. Cuatro soldados de la Guardia Nacional protegen el local, mientras Mathieu está arengando a la multitud para hacerles comprender la necesidad de hacer nuevos donativos para la patria ahora que Dumouriez ha traicionado a la Revolución y se ha pasado a los enemigos que amenazan militarmente al país.

Entra Gérard, pálido aún por la herida; su discurso patriótico logra conmover al público y promover las donaciones que Mathieu no había sabido arrancarle. Entre los que se acercan se halla la vieja Madelon (mezzosoprano), ciega, que lleva su suprema donación para la causa: su propio nieto, último familiar que le queda.

IL BEL CANTO



COMPACT DISC D-50

COMPACT DISC SONY.



COMPACT DISC CAR



COMPACT DISC 101

SONY

El «Incroyable» se acerca a Gérard y le informa mientras el pueblo se va hacia afuera cantando La Carmagnole, canción revolucionaria, que Chénier ha caído prisionero: servirá de cebo para atraer a Maddalena; Gérard no cae primero en la cuenta de la estrategia, y el espía se lo explica en un pasaje ligero («Ebbene? Donnina innamorata»). Gérard reflexiona y estalla en el aria «Nemico della patria», una de las más célebres de esta ópera.

Entra seguidamente Maddalena, y Gérard prorrumpe en un canto apasionado que ella interpreta primero como vengativo, pero que él confirma como expresión amorosa en el diálogo siguiente. Maddalena responde con la también célebre pieza «La mamma morta», en la que explica cómo ha sobrevivido merced a la mulata Bersi, que ha tenido que prostituirse para sobrevivir. Maddalena ya no teme a la muerte y lo que Gérard pueda hacerle. Un diálogo apasionado se entabla cuando Gérard decide, si puede, salvar a Andrea Chénier, a pesar de que comprende que Maddalena será siempre del poeta, y no suya.

Entra la gente que quiere asistir al juicio, y Mathieu, toscamente, intenta poner orden con sus cómicas imprecaciones. Las mujeres que asisten al juicio comentan el encarecimiento de los precios y la política. Entran los jueces y el acusador público, Fouquier-Tinville, el procesador de Chénier. Los juicios empiezan, pero los reos no pueden ni presentar sus descargas. Pero cuando le toca el turno a Chénier, éste desmiente la acusación y Gérard interviene para que pueda defenderse, lo que Chénier hace con el pasaje que se inicia con la frase «Sì, io fui soldato».

La defensa apasionada de Chénier no conmueve a Fouquier-Tinville, quien solicita testigos. Gérard se abre paso y declara a favor del acusado, a pesar de que él mismo había redactado la acusación. Fouquier-Tinville decide entonces hacer suyas las acusaciones y persiste en pedir la pena de muerte. La defensa apasionada de

Gérard provoca reacciones hostiles entre el público y poco después Dumas confirma la sentencia. Entre tanto, Gérard y Chénier se han abrazado emocionados y Gérard ha indicado a su rival, aunque amigo, la presencia de Madalena en la sala. El tumulto final con que finaliza el acto impide la reunión de los amantes: Chénier es rápidamente llevado a la cárcel.

ACTO IV

Patio de la prisión de Saint-Lazare, donde Chénier comparte la prisión con Roucher y otros detenidos. Chénier, inspirado, escribe un poema, mientras Roucher soborna al carcelero Schmidt para que no lo interrumpa. Chénier lee, al terminar, su poema, que forma el texto del aria «Come un bel dì di maggio» (en cuyo texto hay fragmentos de un verdadero poema de André Chénier, el poeta sobre cuya vida versa la obra). Roucher se emociona con el poema; poco después el carcelero los espera. Llegan Gérard y Maddalena; ésta lleva un permiso para hablar con Chénier, pero en realidad ha venido para intercambiar su persona con otra detenida, para poder morir con el poeta. Soborna al carcelero y le dice que cuando éste lea el nombre de la Legray, dama joven que se le parece, será la propia Maddalena la que responda. El carcelero, maravillado al ver monedas de oro en una época en que sólo circulaba papel moneda sin valor, acepta rápidamente y Maddalena ingresa en la prisión, ante el dolor y el desconsuelo de Gérard, quien se marcha para ir a apelar a Robespierre y ya no reaparecerá.

Pero ambos amantes ya no esperan sino morir juntos: sus voces se funden en un hermoso dúo de intensidad creciente, y en el curso del cual aparece el tema del amor, con el que la orquesta rubrica también la escena al caer el telón.

ROGER ALIER



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



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

UMBERTO GIORDANO

Hijo de padre farmacéutico, Umberto Giordano nació en Foggia el 28 de agosto de 1867; eran los años que vieron nacer a todos aquellos compositores y artistas en general que configuraron el movimiento artístico y estético del novecientos. Aunque el padre pensaba para su hijo una ocupación más comercial y artesanal, permitió que, como en tantos otros casos, el hijo diese libre curso a sus aficiones artísticas de juventud; en este caso, sin embargo, su estancia en el Conservatorio de Milán, lo inclinó decisivamente hacia el oficio de músico. Entre 1882 y 1880, realizó estudios con P. Serao, composición, Ferni, violín, Martuccio, piano y Bossi, órgano, con tan buen aprovechamiento que siempre conservó un sólido prestigio de instrumentador, cosa que se aprecia a simple vista en sus composiciones, que tienen un nivel técnico muy por encima de los otros autores de su época y muy por encima de lo que era habitual en la trayectoria de la ópera italiana del siglo XIX.

En 1888 participa en el Concurso de la casa Sonzogno con Marina, pero le salió un duro competidor que estaba llamado a dar el toque de alerta sobre la necesidad de recambiar los planteamientos estéticos de la ópera: Pietro Mascagni, que ganó el concurso con Cavalleria rusticana. Él, sin embargo, continuó en la brecha, presentando en 1892 Malavita (ópera que presenta ya la seducción que ejerció sobre él el rival antes citado); esta obra consiguió un cierto éxito, que lo animó a continuar. En 1894 estrena Regina Díaz, con el argumento, tan popularizado en la época, de Maria di Rohan y en 1896 consigue subir al pódium de los grandes operistas italianos con Andrea Chénier. Esta y Fedora (1888) obtuvieron un buen recibimiento por parte del público, siempre más imparcial y menos sometido a intrigas de todo tipo que por parte de la crítica que, de momento, mostró ciertas reservas, que pronto se diluyeron ante la evidencia.

Como los otros operistas del momento, Giordano espació sus creaciones porque, dada la carga comunicativa

que habían de tener, no podían proliferar so pena de desvirtuar su mensaje. No es hasta 1903, cinco años más tarde, que estrena una nueva producción, *Siberia*, conmovedora producción ofrecida en la Scala que, a pesar de todo, no pasó de un éxito relativo.

Con *Marcella* (1907) y *Mese Mariano* (1910), Giordano intenta cambiar de sistema, ofreciendo novedades que no fueron bien acogidas por el público. Así, en 1915, con *Madame sans-gêne*, vuelve a la fórmula verista, con una producción que tuvo el honor de ser estrenada en el Metropolitan Opera House de Nueva York, pero esta vez las cosas no le fueron demasiado bien a pesar de contar con la colaboración inestimable del director Arturo Toscanini. En 1924 estrena *La cena delle beffe*, pronto olvidada y, en 1929, aún volvería una vez más con *Il re*, que ya no obtendría ningún predicamento especial. Diecinueve años más tarde, el 12 de noviembre de 1948, moría en Milán, como una vieja gloria del verismo, en un momento en que este género tenía más de testimonio del pasado que de presencia activa en el presente.

Giordano se ha aguantado en los repertorios operísticos internacionales gracias a *Andrea Chénier* y, en alguna ocasión, gracias a *Fedora*. Evidentemente, parte de la culpa de esta realidad la tiene su falta de homogeneidad, cualidad que, en cambio, encontramos profusamente en Puccini quien, una vez hubo encontrado la vena, la agotó. Giordano, con una vena vocal y una invención melódica digna de recuerdo, olvidaba con demasiada frecuencia que el espectáculo operístico tiene unos ritmos impuestos por la propia dinámica del público y que no se puede forzar un cambio sin haber agotado la fórmula anterior. A pesar de ello, Giordano continúa formando parte del cuadro de veristas italianos, encabezado por Puccini y seguido por Mascagni, Leoncavallo, Cilèa, Pizzetti y otras figuras de carácter menor.

HISTORIA DE LA ÓPERA

Nos hallamos a finales del siglo XIX, en aquellos años melancólicamente contemplados des de la óptica contemporánea como la «Belle époque», años en que mientras en París se prepara la Exposición Universal de 1900 que generaría aquellos formidables carteles que todavía decoran las salitas de las casas acomodadas de Barcelona, en Italia se intentaba entronizar, ahora ya definitivamente, un nuevo estilo operístico y en España empezaba a solidificarse la polémica entre los pro-italianos y los filo-wagnerianos. Época movida como pocas otras, aquellos años finiseculares vieron dos estrenos de dos óperas puccinianas que singularizaron el estilo que se intentaba edificar, el verismo: *Madama Butterfly* (1896) y *Tosca* (1900).

En este contexto trazado al carbón, un compositor consigue estrenar una ópera después de varios intentos más o menos fracasados: Umberto Giordano presenta en la Scala de Milán su *Andrea Chénier* situado por el libretista Luigi Illica —tan excelente colaborador de Puccini— en el entresijo revolucionario francés. En primer lugar la ópera había sido ofrecida al compositor Alberto Franchetti, pero éste rechazó la colaboración para dejar el paso abierto a Giordano que intentó otra vez el éxito, después del relativo fracaso de *Regina Díaz* (1894). La obra había sido escrita entre 1894 y 1896 en Vevey (Suiza) y Milán; el estreno no fue fácil porque Amintore Galli puso toda suerte de trabas que obligaron a Pietro Mascagni a intervenir decididamente a favor de su colega. Finalmente el 28 de marzo de 1896 aparecía por primera vez delante del público. Los protagonistas de aquella ocasión fueron Giuseppe Borgatti, un joven de veinticinco años que hacía sus primeras armas en un estreno a causa del abandono inesperado de Alfonso Garulli, cantando el papel de Chénier, la cantante catalana Avelina Carrera, que cantaba la *Maddalena*; Giuseppe Matio Sanmarco en el rol de Gérard; Della Rogers, en el de la *Madelon*; Maddalena Ticci, en el de Bersi; Gaetano Roveri en el de *Fleville y Roucher*;

Enrico Giordani en los de Increible y Abate; Michèle Wigley, en el de Matthieu, Ettore Brancaleone, en el de Fouquier-Tinville y Raffaele Terzi, en el de Mayordomo; Dumas y Schmidt, todos ellos bajo la dirección de Rodolfo Terzi. Poco después del estreno, la ópera inició su periplo por todos los teatros italianos, señal inequívoca de su aceptación. Por otro lado, el 13 de noviembre de 1896 llegaba ya a Nueva York, siguiendo después por Breslau, Budapest, Moscú, Praga, Buenos Aires, Lyon, Lisboa, Alejandría, Amberes y Río.

Dos representaciones neoyorquinas son especialmente memorables: la llevada a término por la Boston National Opera Company, de 1917, interpretada por Luisa Villani, Giovanni Zenatello, Georges Baklanoff y Francesca Peralta y el estreno del Metropolitan Opera House del 7 de marzo de 1921, en el que intervinieron Claudia Muzio, Beniamino Gigli y Giuseppe Danise. A la Gran Bretaña llegó el 2 de abril de 1903, estrenándose en Manchester; dos años más tarde llegaría al Covent Garden.

En el Gran Teatro del Liceo la obra se dio con relativa prontitud, teniendo en cuenta el interés estético que tenían este tipo de producciones. El 12 de noviembre de 1898 se inició la temporada con la ópera de Giordano, con la colaboración de Emilio de Marchi (Chénier), Eugenio Giraldoni (Gérard) y Emilia Corsi (Maddalena). En el Teatro Real de Madrid, en cambio, la ópera tardó mucho, estrenándose el 26 de diciembre de 1918; mientras no se cerró el teatro, no volvió a aparecer en ninguna otra temporada, haciéndolo en el seno de las Temporadas de Ópera de Madrid en 1971.

En el Liceo, en cambio, desde entonces, ha aparecido en un total de 31 ocasiones, la última de las cuales, servida por Montserrat Caballé, Josep Carreras y Joan Pons, bajo la dirección de Eugenio M. Marco, tuvo lugar el 1 de enero de 1980.



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

PRESIDENT: Molt Honorable senyor Jordi Pujol
VICE-PRESIDENT: Excellentíssim Sr. Pasqual Maragall
GERENT: Sr. Lluís Portabella

VOCALS:

Honorable senyor Joan Rigol (Generalitat de Catalunya)
Jordi Maluquer (Generalitat de Catalunya)
Montserrat Albet (Generalitat de Catalunya)

Hlma. Sra. M.^a Aurèlia Campmany
(Ajuntament de Barcelona)
Hlm. Sr. Jordi Vallverdú (Ajuntament de Barcelona)
Hlm. Sr. Germà Vidal (Ajuntament de Barcelona)
Honorable senyor 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 D'ESCENARI: Dídac Monjo
ASSISTENTS MUSICALS: Mark Gibson. Jordi Giró.
Miguel Ortega. Javier Pérez Batista. Lolita Poveda.
Enrique Ricci.

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 Mullor
CAP DE MAQUILLATGE: Martha Vázquez

Perruqueria: DAMARET
Sabateria: VALLDEPERAS

Programes: PUBLI-TEMPO


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

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.

PORTADA: Josep Mirabent / J. Mestres Cabanes: Apol·lo al Parnàs, a la Font de Castàlia (Saló dels Miralls, Gran Teatre del Liceu).



PRÒXIMES FUNCIONS:

BORIS GODUNOV
M. P. Musorgski

Matti Salminen
Marijke Hendriks
Sven Olof Eliasson
Ruza Baldani
Walton Groenroos
Paul Plishka
Peter Lindroos
Aage Haugland
Roland Hermann
Rosa M.^a Ysàs
Kimmo Lappalainen
Cecília Fondevila

Producció: Piero Faggioni
Director d'Orquestra: Woldemar Nelsson
Directors del Cor: Romano Gandolfi - Vittorio Sicuri

Dissabte, 7 de desembre, 21.30 h., funció núm. 21, torn C
Dimarts, 10 de desembre, 20 h., funció núm. 22, torn A
Funció de Gala
Dijous, 12 de desembre, 20 h., funció núm. 23, torn B
Diumenge, 15 de desembre, 17 h., funció núm. 24, torn T

SEMIRAMIDE
(En versió de concert)
G. Rossini

Montserrat Caballé
Lucia Valentini-Terrani
John-Paul Bogart
Eduard Giménez
Alfonso Echeverría
Josep Ruiz

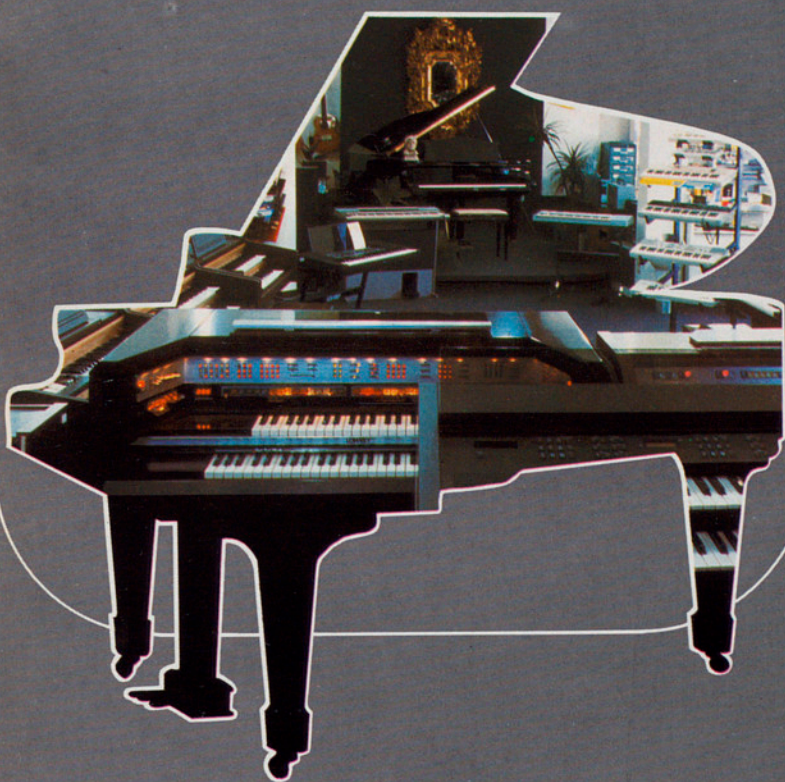
Director d'Orquestra: Alessandro Siciliani

Funció de Gala
Dijous, 26 de desembre, 21 h., funció núm. 25, torn A
Diumenge, 29 de desembre, 17 h., funció núm. 26, torn T
Divendres, 3 de gener 1986, 21 h., funció núm. 27, torn C

arjanjo

PIANOS - ORGUES

INSTRUMENTS MUSICALS



*La Més Gran Organització
al Servei de la Música*

BARCELONA
Muntaner, 300
Tel. 200 81 00

BARBERÀ DEL VALLÈS
BARICENTRO
Tel. 718 97 51

MADRID
Hermosilla, 75
Tel. 435 89 89

MADRID 2
La Vaguada
Tel. 730 48 82



Calandre. Perfume de una mujer misteriosa

portraits parfumés de paco rabanne



paco rabanne / paris

42316-2

VENTA EXCLUSIVA EN PERFUMERIAS ESPECIALIZADAS