



Le nozze di Figaro

GRAN TEATRE DEL LICEU

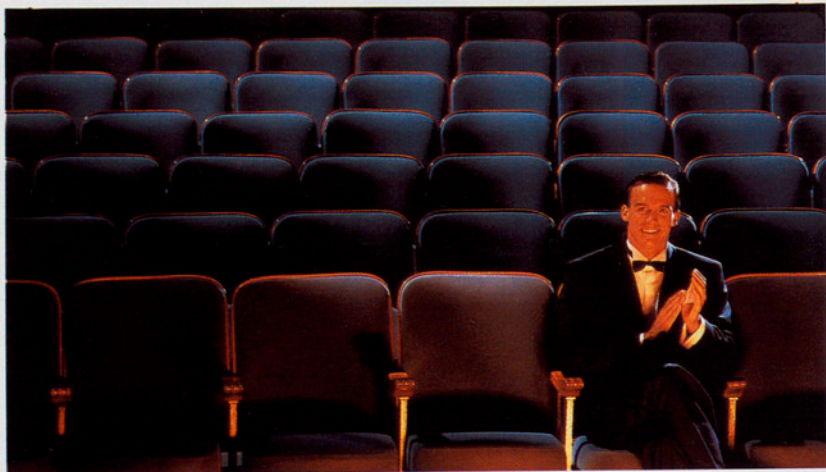


GRAN TEATRE DEL LICEU

Temporada 91 - 92

CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

**Generalitat de Catalunya
Ajuntament de Barcelona
Ministerio de Cultura
Diputació de Barcelona
Societat del Gran Teatre del Liceu**



NOCHE DE ESTRENO

Si en el estreno de su ópera o concierto favoritos quiere experimentar esta sensación, tiene dos opciones:

comprar todas las butacas del aforo o tener un reproductor Láser Disc Pioneer.

La primera opción dudamos mucho que pudiera hacerla realidad en ningún teatro del mundo. En cambio la segunda, además de ser posible, le permite ver y escuchar, con la máxima calidad que ofrece la tecnología digital, sus óperas o conciertos preferidos en su propia casa.

Nuevos reproductores de Láser Disc Pioneer. Perfección de sonido y pureza de imagen para disfrutar de auténticas noches de estreno.



AVGUSTA BBT

PIONEER
The Art of Entertainment



Le nozze di Figaro

«Commedia per musica» en quatre actes

Text de Lorenzo da Ponte

Música de Wolfgang A. Mozart

(Amb sobretitulat)

En col·laboració amb

OLIMPIADA CULTURAL S.A. / FESTIVAL DE TARDOR

Funció de Gala

Dissabte, 23 de novembre, 21 h., funció núm. 35, torn C

Dilluns, 25 de novembre, 21 h., funció núm. 37, torn A

Dimecres, 27 de novembre, 21 h., funció núm. 38, torn B

Divendres, 29 de novembre, 21 h., funció núm. 39, torn E

Diumenge, 1 de desembre, 17 h., funció núm. 41, torn T

Rolex Day-Date.



Oro de 18 quilates. Caja Oyster totalmente impermeable. Cronómetro oficialmente certificado. Cristal zafiro. Indicación automática de la fecha y del día de la semana con todas sus letras. Solicite catálogo.



ROLEX

J. ROCA Joyero.

Paseo de Gracia, 18. BARCELONA

Boutique

Diagonal, 580. BARCELONA



Le nozze di Figaro

Figaro	Sanford Sylvan
Susanna	Jeanne Ommerlé
Doctor Bartolo	Thomas Hammons
Marcellina	Sue Ellen Kuzma
Cherubino	Susan Larson
Comte Almaviva	James Maddalena
Don Basilio	Frank Kelley
Barbarina	Lynn Torgove
Antonio	Herman Hildebrand
Comtessa Almaviva	Jayne West
Don Curzio	William Cotten
Dames d'honor	Katherine Galvin, M^a Àngels Civit
Ballarins	Michael Ing, Peter Richards, Heather Toma

Conjunt de solistes vocals

**Elisenda Cabero, Isabel Padilla, Alicia Lakatos, Katherine Galvin,
Dolors Cortés, M^a Àngels Civit, Carolina Segarra, Montserrat Pi, Lluís
Vilamajor, Carles Farreras, Albert Folch, Xavier Sans, Adrià del
Castillo, Joan Puigdellívol**

Director d'orquestra	Craig Smith
Director d'escena	Peter Sellars
Escenògrafa	Adrienne Lobel
Figurinista	Dunya Ramicova
Dissenyador de llums	James F. Ingalls
Coreògraf	Mark Morris
Regidoria de producció	Keri Muir
Coordinadora de producció	Diane J. Malecki
Assistent del director d'orquestra	Michael Beattie
Assistent del director d'escena	Fred Frumberg
Assistent del dissenyador de llums	Michael Chybowski
Regidor	Laurence J. Geddes
Supervisió del vestuari	Jennifer Horak
Producció	Estrenada en el Pepsico Summerfare (1989) Valldeperas, Barcelona Damaret, Barcelona
Servei de sabateria	
Servei de perruqueria	
Vestuari i sabateria d'atrezzo	
cedits gentilment per	Santa Eulàlia, Barcelona
Traducció del sobretítulat	Jaume Creus, L'Avenç S.A., Barcelona
Piano continu	Suzanne Cleverdon
Violoncel continu	Sharon Natale
Violí concertino	Josep M. Alpiste

ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

NINA RICCI
PARIS



Edizione - Paris David Hovav

El frasco original es firmado Lalique

L'Air du Temps



Les òperes de Mozart i Da Ponte

Le Nozze di Figaro (1786)

Don Giovanni (1787)

Così fan tutte (1790)

PRESENTACIÓ

Generalment es considera que les tres òperes que Wolfgang Mozart va compondre sobre la base dels *libretti* de Da Ponte representen les fites màximes del gènere, una viva i delicada síntesi d'enginy, fantasia, agosament i tragèdia que, després de dos-cents anys, encara no ha estat superada. La darrera temporada de PepsiCO Sumerfare de 1989 va oferir una ocasió excepcional per considerar aquestes tres obres individualment, i també com una unitat global per les complexes interrelacions que presenten i per les implicacions encara més amples que s'hi estableixen.

Haviem dedicat deu anys de les nostres vides a treballar amb aquest material. Després d'acabar els meus estudis, *Don Giovanni* va ser la primera òpera que vaig dirigir. Va ser al Festival de Música de Monadnock, a New Hampshire. Edward Gorey en va dissenyar els decorats i el vestuari. James Bolle en va dirigir l'orquestra. Jim Maddalena, que aleshores tenia vint-i-cinc anys, va fer de Don Giovanni; Susan Larson, d'Elvira. Craig Smith va dirigir els assaigs. A l'orquestra hi havia Peggy Pearson, Tom Coleman, Betty Hauck i Emily Bruell. Susie Cleverdon i Shannon Snapp tocaven el continu. La producció era divertida, seriosa i excitant, tot i que, pel que fa a la producció, només l'ària del xampany, una part de l'ària del catàleg, una part del quartet i el final de *Vedrai carino* són les úniques coses que han resistit el pas dels deu anys.

Després vam emprendre *Così fan tutte*, en una producció a l'aire lliure, al Festival de Castle Hill, a Ipswich (Massachusetts), el mateix escenari on transcorre l'argument de *Couples* de John Updike, que estava envaït per l'atmosfera humida d'un pantà ple de mosquits. Entre els grans moments de l'òpera, cal incloure-hi aquests dos: quan Carroll Freeman va obrir la boca per començar *Ab, lo veggio* i un insecte gegant li va entrar gola avall; i després, quan, a falta de camerinos (Dunya Ramicova havia dissenyat els vestits),



els cantants havien d'evacuar darrere unes mates no gaire lluny de l'escenari. Craig Smith imposava unes pauses periòdiques durant el segon acte perquè els violinistes poguessin eixugar la humitat dels seus instruments. Els músics de corda havien amenaçat de portar els seus instruments de juguina (una amenaça que noblement no es va dur a terme). Aquesta també va ser una producció divertida i, en darrer terme, seriosa; i el final de l'Acte II, particularment frapant, va ser el producte d'un assaig infernal que, per poder extreure'n tota l'emoció, va durar fins a les dues de la matinada i va deixar a tothom tremolant.

Cristopher Hunt ens va donar casa i producció al teatre de la Fira d'Estiu de PepsiCO del 1985 (aquella vegada no va ser a l'aire lliure), i al 1986 vam acabar el cicle Mozart-Da Ponte amb molta il·lusió. Aquell any, Jim Ingalls, Adrianne Lobel, Frank Kelley i Janet Felty van afegir el seu talent a *Così fan tutte*, i l'obra va adquirir més intensitat (a Dorabella se li va atorgar *Vado, ma dove?*) i va resultar més agradable en aquells escenaris més domesticats. A la temporada següent, vam tornar al *Don Giovanni* amb uns decorats colossals de George Tsy-pin (dissenyats a partir d'un lloc no més lluny de cinc mançanes del seu apartament de Queens) i amb un repartiment jove i vulnerable. Una vegada més vam lluitar contra aquesta òpera monstruosa i irresoluble. Aquell estiu, *Così fan tutte* es va tornar a repetir: primer al Welt Festival de Stuttgart, i després en tres sessions al teatre B. Dues d'aquestes sessions continuen sent les experiències més satisfactòries que he tingut en el món de l'òpera.

Durant anys hàviem estat parlant de *Le nozze di Figaro*, i jo l'havia anat deixant de banda com un foll. Aquesta òpera sempre m'havia fet molta por. Per començar, la producció de Strehler a París, durant els setanta, havia resultat per a mi una altra nit operística perfecta de la meua vida, i no tenia ganes de competir-hi. *Le nozze di Figaro*, en tot cas, no va massa lluny en especulacions metafísiques i paisatges interiors; res no pot trencar la seva superfície enlluernadora i perfectament calibrada. No era pas exactament la meua obra predilecta. Però Craig em va convèncer que m'hi havia d'encarar, i va reunir un grup de vells amics per al repartiment; tots ells es coneixien de temps (i això es va poder palpar durant les representacions). I així va ser com vam completar la trilogia.



Irònicament, va ser durant les audicions de *Le nozze di Figaro* que vam conèixer els germans Perry (d'una manera separada i incidental), i així es van sembrar les sements d'un element nou i major en l'aproximació a *Don Giovanni*. En aquella temporada final, cada producció va estar sotmesa a un llarg període d'assaigs, va ser remodelada, repensada i reafinada. I, òbviament, hi continuàvem treballant entre les representacions amb noves idees i noves solucions que apareixien com a resultat natural de l'intercanvi entre un grup de cantants extremadament creatius i les audiències excepcionalment receptives que van aparèixer al Festival.

Però ¿per què -sovint em preguntaven- les representacions són en italià? En primer lloc, des de la mort de Lorenz Hart, no sé a qui demanar que abordi les versions americanes, que són tan fosques i tan ràpides, tan vibrants, i tan enganyosament simples, com les originals de Da Ponte. I he d'admetre que m'agrada molt la sensació d'estar envoltat pel detritus de la Nova York dels vuitanta i recordar constantment, i sorprendre-me'n, que el text, com la música, representa els vuitanta del segle XVIII. També m'agrada el fet que, per una vegada, la major part de l'audiència d'aquesta cultura dominada per la paraula està obligada a rebre la informació a través d'altres porus, a ser sensible a d'altres indicadors, i acaba projectant el seu propi text a la vetllada. Es tracta dels múltiples nivells que donen satisfacció en l'òpera.

Que un sistema de referències contemporànies és un ingredient essencial pel funcionament d'aquestes peces sembla relativament obvi. L'actualitat de *Le nozze di Figaro* per a l'audiència original de Mozart difícilment es pot exagerar. De l'obra mateixa i de les proeses del seu autor, tota Europa en parlava, i els seus objectius eren prou identificables com per activar la censura de la cort de Viena. Que Mozart va triar material oficialment prohibit per al seu debut oficial a l'Òpera de la Cort és prova d'un cert agosarament (que obtingués un èxit incondicional és la prova del seu geni). A l'últim moment, la sèrie d'acudits operístics dels instruments de vent de *Don Giovanni*, incloent-hi una cita molt aguda de *Le nozze di Figaro*, es donen la mà amb uns quants jocs de paraules, al text de Da Ponte, sobre noms de músics locals i fins i tot d'un famós cuiner de Praga. I, per descomptat, la referència a Mesmer al *Così fan tutte* continua aquesta tendència. Mesmer era amic de

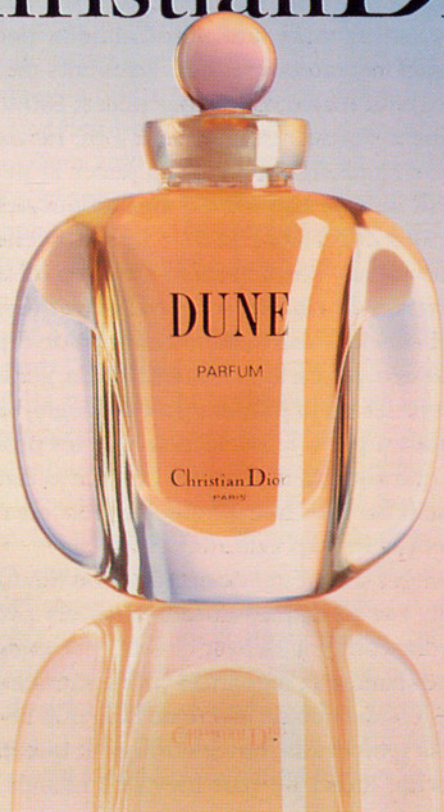


la família: la primera òpera d'un Wolfgang de trenta anys, *Bastien und Bastienne*, es va estrenar en un teatre privat del jardí de la casa de Viena del Dr. Mesmer. ¿Que era un curandero, Mesmer, o és que totes les coses vivents estan connectades a través del temps en una misteriosa interacció de fluids i electricitat?

Socialment, les òperes amb prou feines han passat de moda. El sistema de classes que Mozart va descriure continua vigent dos-cents anys més tard en el Nou Món que demana la criada de Leona Helmsley. El seu recent testimoni al tribunal és un exemple bàsic de la por i dependència mútues de servents i amos, que s'esbossa d'una manera tan incisiva a *Le nozze di Figaro*. I la idea que una certa classe de gent està per damunt la llei (la cita de Leona «només els petits paguen impostos» és especialment bonica), o observar que la llei existeix per tal de protegir les seves prerrogatives, privilegis i opcions de poder, amb les extravagàncies, malbaratament i indignitats del ric carregats directament sobre l'esquena del pobre, totes aquestes idees semblen no córrer el perill d'esdevenir fenòmens històricament isolats. En resum, aquestes òperes no demanen perruques empolvorades ni canelobres per parlar de qüestions polítiques.

I, encarem-nos-hi, a l'Amèrica dels vuitanta d'aquest segle com a la Viena dels vuitanta del segle XVIII, l'antic règim s'està ensorrant, tant si ho admet com si no. Un segle que considerava que havia inventat les idees de progrés i d'il·lustració, aquell genial triomf de l'enciclopèdia i del desenvolupament del lavabo, el segle que va crear i compendiar la idea de la civilització, s'estava acabant enmig d'una confusió extenuada, el vell món, ofegat en el seu propi idealisme fracassat, amb la consciència de la seva edat, i percebent, encara que vagament, que en aquell moment el futur pertanyia a l'idealisme més urgent d'un Nou Món. Així, ara, Amèrica està girant cap a la dreta mentre la resta del món està girant cap a l'esquerra, i el moment històric està passant de les nostres mans a les mans dels altres, que s'han estat esperant molt de temps. L'objectiu de Mozart és que, enmig de l'ensorrament de l'ordre establert, enmig dels cors de «Bella vita militar», les estúpides i llunyanes guerres, designades com una burla per separar, al final del dia, la nostra intel·ligència dels nostres motius i qualitat de vida, després de calmar-se els articles del diari, la pregunta està

Christian Dior





pendent: ¿qui érem realment, i com vivíem realment?

És la qualitat de la interacció personal, com les persones ens comportem realment les unes amb les altres, el que determina la salut d'una nació i esdevé la història d'una època. És en aquest nivell del petit detall que Mozart i Da Ponte han erigit aquests edificis perdurables. L'escrupolositat de les seves observacions i la seva minuciosa atenció al guspireig privat de la vida interior dels personatges formen les unitats més grans d'aquestes peces. Finalment, el sextet de *Don Giovanni*, amb les seves modulacions de la llum a la foscor, amb les seves transicions de l'estupefacció a l'acció, amb la seva alternança entre el coneixement i el desconeixement i el ser i el no ser, funciona fora del temps o de l'espai.

Concebo aquestes òperes, en termes dramàtics, gairebé com a *terra incognita*, cosa potser rara tenint en compte el seu estatus de pedres angulars del repertori estàndard. Musicalment, per descomptat, es dona el rècord insigne del fet que les ments més brillants del nostre segle s'han fet càrrec d'aquestes peces: Bruno Walter, Otto Klemperer, Wilhelm Furtwangler, etcètera. Però he vist molt poques produccions que es prenguin aquestes peces al peu de la lletra, fins i tot en el cas de *Don Giovanni* o de *Cosí fan tutte*, fins al punt de dur a terme una completa edició, o fins i tot, cosa encara més fonamental, de copsar correctament l'argument. Realment, no podem dir el mateix de *Hamlet* o *Les tres germanes*. Una part del problema és l'absència d'una tradició contínua de representacions. Coneixem aquestes peces amb els ulls de la generació que va decidir de reviure-les en la primera part del segle, i els clixés més espantosos d'aquest període persisteixen en les produccions més cultes. Suposo que aquesta és la causa per què jo estava tan ansiós de començar amb escenes que eliminessin tots els rastres del fals rococó, i començar de cap i de nou.

Perquè els missatges d'aquestes obres són prou fondos com perquè ens hi resistim. Per exemple, durant anys els productors més intel·ligents (gent com ara Bertolt Brecht, per exemple) han racionalitzat decididament la reparició profundament irracional del Commendatore, o substituït un efecte de llum que no venia a tomb. (Espero, aquesta temporada, haver corregit el que ara entenc que va ser un error de judici de part meva.) I és més, ¿com es pot



presentar el final de *Don Giovanni*, amb el seu misteri i el seu poder aterridor i genuïnament trist, a una audiència moderna fatigada, que ja ho ha sentit abans?

Un cop més, ens encaem amb la indefugible conclusió que ens estimaríem més escapar-nos de les conclusions que es treuen d'aquestes peces. ¿Com van sobreviure els creadors originals? Treballant en una edat, com la nostra, on el gran entreteniment era, sobretot, una tàctica evasiva per a un públic que no volia saber res sobre el seu món ni sobre el món de cap altre. Mozart i Da Ponte també s'havien d'acarar al fet que l'única manera de captar la gent, en una societat bàsicament trivial, per prestar-hi atenció era assegurar-los que allò que es fa és divertit. D'acord amb això, l'etiqueta del «dramma giocoso» apareix i s'enganxa de manera prominent a cada peça de l'equipatge. Com a etiqueta és tan útil com la insistència de Txèkhov que les seves grans obres eren «comèdies». La negació implicada d'una ambició més gran és enfollidora (per no parlar que l'aspiració a la veritable gran comèdia no té res d'exaltació a dintre seu), perquè volia dir que els autors volien dir que no feien broma. És més, al començament de *Don Giovanni* ens trobem amb el següent: ha, ha, ha, han violat una noia, piquem l'ullet, piquem l'ullet, els nois són els nois, oi que és divertit?, doncs no. Ja no és gaire divertit, no és tan divertit com se suposava que era. I al final del segle XX, certament, ja és massa tard per picar l'ullet.

A finals del segle XVIII, la història de l'òpera presentava Mozart essencialment amb l'opció de dues etiquetes: *opera seria* i *opera buffa*. Rebutjant la rigidesa, l'estratificació i el conservadorisme social de l'*opera seria* per aquestes tres peces seminals, Mozart va fer la seva revolució sobre les formes de l'*opera buffa*, que va triar per la seva rapidesa, flexibilitat i potencial que tenen d'atractiu pel gran públic. De tota manera, la profunditat del seu do compositiu i la seva atracció per formes més amples el van portar a ser el pioner del desenvolupament del conjunt i del *finale*, estructures complexes i amplament escalonades que permeten la subtil integració de dos gèneres contrastats. I, de cop i volta, trobem una *aria seria* de gran escala, just al costat d'un petit duet còmic. Encara que no sigui més per la força d'aquesta nova proximitat, les seves respectives identitats demanen revisió. A partir d'ara, ni



l'una ni l'altra tornaran a ser el que eren, i la distinció entre *buffa* i *seria* ha estat superada; estem en un món nou, on les etiquetes s'han de comprovar, tornar a comprovar i finalment n'hem de desconfiar: entrem en una zona de pura possibilitat. La meditació de Brecht sobre la inscripció d'una antic lleó xinès «els dolents tindran por de l'agudesa de les vostres urpes, els bons admiraran la vostra elegància» és una màxima útil per les òperes de Mozart i Da Ponte, llevat que, en Mozart, la separació entre els bons i els dolents no està gaire dibuixada. Encara recordo Craig Smith demanant un discret descans en un dels primers assaigs del *Cosí fan tutte*, mentre jo em trobava amb un problema escènic tendencios i particularment coercitiu. Em va portar fins al passadís i em va dir: «Peter, no ho has entès. Això és Mozart. Aquesta gent, no la pots jutjar». És en aquest paisatge crepuscular, entre la *seria* i la *buffa*, entre els bons i els dolents, entre l'esperança i les vides humanes desolades, que Mozart i Txèkhov es troben. L'un i l'altre són més generosos que no pas nosaltres amb els seus personatges, i també són més terriblement acurats. Un àngel savi i trist plana sobre aquest món.

I totes les coses tenen el seu final. Se'ns va permetre de fer tres òperes amb aquests col·laboradors ideals. Massa confiats després de l'èxit espectacular de *Le nozze di Figaro*, van jutjar malament allò que es podien permetre en el *Don Giovanni*, aquest drama d'ànimes en la foscor demanant insistentment la llum, que ofenia les normes de conducta artístiques i socials de la cort vienesa. No van acabar de tenir èxit: la censura hi va intervenir. I aquestes representacions, tal com van ser permeses, ja estaven desvirtuades. Amb *Cosí fan tutte*, aquests homes havien arribat a la solució, i la interioritat i extrema elaboració d'aquesta obra reflecteix el sentit que la necessitat privada és més important que l'adreça pública. Era el final. La vida de Da Ponte feia meandres altra vegada en una sèrie de petites i estúpides aventures que el van dur a Amèrica. La cort vienesa mai més no va permetre l'accés de Mozart a formes i a forces més grans, que desitjava de fer i de les quals n'era mestre. Les darreres grans obres van ser creades per la seva estimada i esquerrana ciutat de Praga, i per un petit teatre d'estiu dels suburbis. Mirant aquests deu últims anys, la primera emoció que sento és la gratitud. Gratitude, primer de tot, d'haver tingut aquestes obres



alimentades per la ràbia i governades per l'amabilitat, per treballar-hi i viure-hi dia rere dia. Estic especialment agraït al meu íntim col·laborador, Craig Smith, que em va fer conèixer aquestes obres. El seu cor, la seva ànima i la seva imaginació musical il·luminen aquestes produccions. Estic agraït pel privilegi de treballar amb un grup de cantants que, en realitat, estan al nivell artístic més alt, gent que s'han donat totalment a aquest treball. La seva generositat amb mi i amb els seus col·legues han fet que aquesta empresa valgués la pena. Som molt afortunats de tenir com a col·legues reals una orquestra gran i dedicada. Estic agraït als dissenyadors, vells col·laboradors meus: Adrienne Lobel, Dunya Ramicova i l'infinit James F. Ingalls, que literalment s'han pres totes les molèsties per construir una simbologia i un univers que fossin capaços d'adequar-se a aquestes òperes, i que són presents durant tota la representació a un nivell de bellesa específica que és totalment innegable. Els amics i col·laboradors que hi ha darrere l'escenari saben qui són: no necessito anomenar-los aquí. Concretament aquest any, la direcció del Liceu ens ha ofert totes les cortesies, i ha acceptat i donat suport a aquest treball. Els ho he d'agrair, i els trobaré a faltar.

Peter Sellars

Traducció: Salvador Oliva



MAJORICA[®]

Joies i Perles

Adagio, su tienda de música.



Pianos
Organos electrónicos
Instrumentos profesionales
Viento y cuerda
Informática musical
Partituras

BARCELONA
Muntaner, 300, Esq. Laforja
Tel. 200 81 00
BARBERÁ DEL VALLÉS
Barcentro - Tel. 718 97 51

MADRID
Hermosilla, 75, Esq. Gra. Pardiñas
Tel. 435 89 89
MADRID-2
LA VAGUADA - Tel. 730 48 82



S I N O P S I

L'acció té lloc en un sol dia, a Trump Tower, Manhattan, cinquanta-dos pisos sobre la Cinquena Avinguda.

ACTE I

Una habitació parcialment moblada, sense vista, a l'alba

Al començament de l'òpera, Figaro mesura la cambra per veure si hi cabrà un altre llit, mentre Susanna s'emprova el seu vel de núvia. Avui es casaran.

Generosament, el comte Almaviva els ha donat l'habitació de rentar la roba perquè hi visquin. Figaro mira cap al cantó més lluminós, que està situat d'una manera molt convenient, massa convenientment situat al costat de l'habitació del comte, pensa Susanna. I allò que va començar com una vaga insinuació esdevé un fet: al davant de la mateixa cara franca i divertida de Figaro, el comte intenta aconseguir Susanna per ell, com una queixalada més entre àpats.

Descobrir això a les sis del matí del dia del casament és per tornar-se boig. Figaro convida el comte a anar a unes quantes lliçons a la seva escola de dansa, un lloc que Figaro sempre té dins del cap.

Bartolo i Marcellina es van conèixer fa uns vint anys. Ella era una criada de la família d'ell que feia de mare de la seva filla adoptada, Rosina (ara la comtessa Almaviva). Bartolo tenia projectes molt definitius per Rosina: en això, el destorbava Figaro, que havia arranjat que es casés amb el seu amic Almaviva. Des d'aleshores, Bartolo ha acceptat una càtedra (¿potser al Departament d'Italíà de Columbia?), i Marcellina s'ha canviat de casa per engegar un petit negoci propi. El seu afer ha continuat a través de tot això. A ella li agradaria casar-s'hi. Ell hi ha posat objeccions. Finalment, en aquell agradable matí d'hivern, ella deixa anar una bomba. Ha decidit casar-se amb Figaro. Està en possessió d'un pagaré d'una gran suma de diners que havia deixat a Figaro; a canvi, Figaro havia promès de casar-s'hi. Ella ha triat avui per començar a actuar com a agent de recaptació. (Espera amb il·lusió el suport del comte, ja que això crearia un cert nombre de pàgines en blanc al llibre de cites de Susanna.) Bartolo està atordit i desconcertat. De sobte,



s'encara amb la doble perspectiva de perdre una apreciada companya en qui sempre havia confiat i venjar-se en Figaro. Furiós amb ella per haver intentat ferir-lo i pressionar-lo, i tanmateix arruïnat i dependent, acorda ajudar-la amb tots els arranjaments legals que desitgi. Ell té la seva pròpia escena de follia.

El *bluff* de Marcellina es descobreix. L'arranjament legal que ella havia desitjat era perquè Bartolo trenqués el contracte i s'oferís per casar-s'hi. Ara, ella s'ha quedat amb l'horrible tasca de dur a terme l'amenaça i destruir la felicitat de tots els altres juntament amb la d'ella mateixa. Susanna arriba en aquest moment horrorós. Marcellina necessita desesperadament tan sols una gota d'afecte o un moment d'amabilitat d'aquesta dona, i en realitat espera el seu feliç casament, se'n ressent i vol prevenir. Susanna s'odia per no ser prou caritativa com per oferir-l'hi. Amb moltes llàgrimes, es riu del vestit de Marcellina i dels seus anys. Marcellina se sent miserable.

Es presenta Cherubino, arrabassa una cinta groga de Susanna que ha tocat la pell de la comtessa, i deixa anar una cançó que ha escrit per les dones i potser per alguna en particular: «No sé qui sóc, què faig, estic cremant, estic glaçat, m'estremeixo d'un desig que no és possible d'explicar. Parlo d'amor despert i somiant, a les aigües, les ombres, les muntanyes; a les flors, les gorges i les fonts, i, si no hi ha ningú que em senti, hauré de seguir parlant amb mi mateix.»

El comte dóna el seu cop secret. Cherubino s'amaga darrere el sofà i sent les seves proposicions a Susanna. Basilio pica a la porta, i el comte també ha de córrer a amagar-se. Susanna fa que Basilio s'encari a la situació. Ell està encarregat de promoure les propostes del comte, i ho fa amb una sèrie d'evasives. Però també té els seus propis assumptes i comença a empipar-la exasperantment sobre Cherubino. Troba la cançó de Cherubino, i s'adona que devia ser per a la comtessa. «Ja sabeu què diu tothom...»

Amb això, el comte surt a tota pressa de l'amagatall i canten el trio. El comte ordena que Cherubino se n'ha d'anar. «Ahir mateix el vaig trobar sota una taula fent cosetes amb Barbarina.» Explicant com va remoure les estovalles de la taula, alça el vestit de núvia de Susanna i es troba amb... Cherubino. Mala cosa.

Figaro entra precipitadament amb tants criats com ha pogut reunir.



Arriba amb regalets de Nadal per expressar espontàniament els seus afectuosos sentiments cap al comte, cantant un text preparat que elogia el seu gran cor i el seu esperit tolerant.

Figaro demana al comte que beneeixi el seu casament amb Susanna. El comte es considera una persona liberal i mai no seria capaç d'invocar privilegis feudals que li permetessin els serveis personals i professionals de Susanna, però necessita un temps fins que pugui trobar Marcellina. Si es poden esperar fins a la tarda, ell organitzarà una gran festa i després celebraran la cerimònia.

El cor, amb poca esperança però molt fort, canta l'himne d'acció de gràcies a les agudes qualitats que fan del comte el gran tipus que tots sabem que és.

El comte ordena Cherubino que s'allisti a l'exèrcit. Figaro el renya: «Així no destorbaràs el son de les dones boniques, petita papallona enamorada, petit Narcís, petit Adonis de l'amor. Ja se t'ha acabat aquest cabell arrissat, aquest plomatge i aquest coloret efeminat. D'ara endavant, viuràs entre guerrers amb grans bigotis, camises emmidonades, fusell a l'espatlla, punyal a la cintura, el cap alt, cara franca, un gran casc, molt honor i pocs diners. En lloc del *fandango*, desfilaràs amb el fang fins als genolls per les muntanyes i les valls, per la neu i pel sol, i et fregaran les orelles els xiulets dels bombardeigs aeris». L'acte s'acaba amb la segona maniobra militar major de la campanya de Figaro, un èxit ressonant.

INTERLUDI

ADAGIO DE LA SERENATA EN MI BEMOLL.

RESPECTUOSAMENT AFIRMEM QUE AIXÒ TAMBÉ ÉS MÚSICA,
I US DEMANEM QUE NO PARLEU MENTRE TOQUEN ELS
INSTRUMENTS DE VENT DE LA NOSTRA MERAVELLOSA
ORQUESTRA. LLEGIR, PENSAR I ESCOLTAR, TANMATEIX,
ESTA PERMÈS.

ACTE II

A mig matí, a la cambra de la comtessa

La comtessa demana al déu de l'amor que li concedeixi un alleujament de la seva pena, o si no, que la deixi morir.

Susanna diu a la comtessa que el comte li ha fet una altra proposició. La comtessa li respon que ell és com tots els marits

LA LLUM
FETA JOIA



MASRIERA

Des de 1840

Totes les joies Masriera estan numerades i firmades. Van acompanyades d'un certificat d'origen i autenticitat.
De venda només en establiments autoritzats.

BARCELONA • Bagués - Masriera i Carreras MADRID • Grassy SANTANDER • Presmanes



moderns: infidel per disign, capriciós de gens, i capaç de tota la gelosia per mitjà de l'orgull. Figaro arriba amb un pla. La idea és permetre que el comte intercepti una nota confirmant una cita entre la comtessa i un misteriós amant aquella mateixa nit. Mentrestant, Susanna prometrà al comte una reunió al jardí a la nit. Aleshores, Cherubino, que ara està amagat, es vestirà de dona i servirà d'esquer al comte. Després l'enganxaran in fraganti, i aleshores l'humiliaran, fent-li donar l'aprovació entre Figaro i Susanna.

Apareix Cherubino, i Susanna li fa cantar una cançó a la comtessa: «Vosaltres, les dones, que sabeu què és l'amor, mireu a veure si jo el tinc al cor. El que sento és una cosa nova; no ho puc entendre; és una emoció plena de desig, a mig camí entre la tortura i el delit. Tinc fred i aleshores la meva ànima s'inflama. Busco alguna cosa bona fora de mi. No sé qui me l'ofereix. No sé què és; suspiro i em lamento sense voler-ho fer, i tremolo sense saber-ho».

Abans de despullar-lo, la comtessa li troba l'ordre d'allistament a la butxaca. Estranyament, no hi ha el segell oficial. Després el despullen.

La comtessa està sola amb Cherubino quan truquen a la porta. És el seu marit. Amaga Cherubino al vestidor. Entra el comte sospitant alguna cosa. Ja ha trobat la nota. Se sent soroll al vestidor. La comtessa sosté que és Susanna, però no la deixa sortir. Mentrestant, Susanna torna i es troba en una situació compromesa. Finalment, el comte tanca totes les portes de l'habitació i s'enduu la comtessa a buscar una barra de ferro per arrencar la porta del vestidor.

A Cherubino no li queda cap més remei que saltar per la finestra. Per sort, cau sobre la terrassa del dúplex del pis 51, destruint unes quantes plantes. Susanna pren el seu lloc en el vestidor.

Quan tornen, la comtessa està prou espantada com per confessar que és Cherubino qui s'hi amaga. El comte està a punt de matar-la. Susanna, a poc a poc, surt del vestidor. Això és una sorpresa. El comte sent que el cap li roda. La comtessa no pot respirar, i està mig morta. Amb tristesa, el comte demana perdó pel seu error. La comtessa, que es recupera a poc a poc, retreu al comte la seva crueltat. Susanna refusa calmar-la, argumentant que els que no saben perdonar els altres no mereixen perdó. Li diuen que Figaro



ha escrit la nota, i la comtessa sosté que posava en prova el comte i que ell no l'havia superat. Agenollat, el comte es penedeix. En aquest moviment, tres ànimes tenen la impressió que podrien començar-se a conèixer.

Figaro entra i convida a tothom a preparar la festa, però el comte abans vol satisfer una petita necessitat. Mostra la nota i pregunta a Figaro si la reconeix. Figaro sosté que no l'ha vista mai. És massa tard perquè les dames li diguin que han fet una planxa. Figaro agafa el seu revòlver i, d'acord amb el costum teatral, proposa com a única esperança de resolució feliç que se celebrin immediatament les noces. Mentre tots tres demanen de tot cor un gest de consol i reconciliació, el comte, que és un trampós, voldria que Marcellina s'afanyés i aparegués.

Antonio, el superintendent, entra amb una flor de pasqua pansida. Ha vist algú que saltava de la finestra i que, després d'aterrar, ha fet malbé unes quantes plantes. Es pensa que era un noieta. El comte suggereix que era Cherubino. Figaro, Susanna i la comtessa insisteixen que Antonio està borratxo. Quan això no funciona, Figaro diu que és ell mateix que ha saltat a la terrassa. I, per demostrar-ho, ensenya a tothom el seu turmell amb un esquinç. Antonio mostra un paper que ha trobat a la terrassa. El comte li arrabassa i demana a Figaro que l'identifiqui. És l'allistament de Cherubino sense el segell. Hi ha uns moments d'espera, que Figaro aprofita per pensar. Amb un senyal discret de les dones, és capaç de sortir-se'n abans no comenci el pitjor. Figaro ha guanyat una altra batalla, però està a punt de perdre la guerra.

Finalment, arriben els macos. La gent per la qual el perjuri, la falta de felicitat i la manca de consciència es poden compensar amb el tacte dels diners, la sensació de ser a dalt de tot, i la dolça certesa que les seves pròpies vides estèrils quedaran enriquides per la diversió i el consol ofert pel col·lapse de les esperances i els plans dels altres. Marcellina demana que es faci honor al seu contracte. Bartolo s'avança per defensar el seu desig. («He vingut per revelar les seves pretensions legítimes.» És el que en realitat diu sense saber-ho.) Basilio dóna suport a la dignitat dels dòlars per oferir testimoni com un home de món. Figaro protesta, però el comte, convençut, de cop i volta, que s'ha de dur a terme el procés, creu que s'ha de dedicar més temps a aquest testimoni convincent.



Mentre el comte examina el contracte putatiu, queda clar que en aquests assumptes, ell resulta ser un construcccionista estricte. Baixa el teló amb els agressors d'Easy Street, i la gent que estimem passant-s'ho malament.

ACTE III

Capvespre a la sala d'estar

El comte encara intenta encaixar les peces. S'ha canviat de vestit, en vista del que ara pugui passar, i intenta esbrinar el futur. Mentrestant, la comtessa ha decidit apostar més fort: en lloc de Cherubino, serà ella mateixa qui anirà al jardí disfressada de Susanna. I ara li tocarà a Susanna d'anar a veure el comte i prometre-li una cita. El comte no pot creure que la seva sort ha canviat. Continua preguntant-li a Susanna si realment pensa anar-hi. Ella li continua assegurant que sí. Al final del seu duet, corre cap a Figaro i li diu que ja han guanyat la partida.

Per desgràcia, el comte ho ha sentit. Li retornen els seus vells dubtes i ressentiments. ¿Ha de suportar veure la seva vida potinejada i veure que els seus servents són feliços? ¿Ha de suportar veure allò que més vol posseir, la persona que finalment li ha despertat el desig, anar a parar a les manasses d'un criat? No donarà als altres la satisfacció de riure's de la seva infelicitat, de turmentar-lo amb el seu èxit. Només l'esperança d'una venjança consola la seva ànima i li dona alegria.

El comte ha demanat al seu advocat, don Curzio, que es faci càrrec del cas de Marcellina. L'actitud i el preu de don Curzio és refrescant i simple: o bé Figaro troba els diners, o bé es casa amb Marcellina. Però Figaro sosté que no es pot casar sense el consentiment dels seus nobles pares, perquè és expòsit i mai no els va conèixer. Quan diu que té una marca de naixement al braç dret, Marcellina el fa callar: és el seu fill, raptat per uns lladres, i Bartolo és el seu pare. El sextet que segueix parla de la trobada de la família. Susanna entra en aquest moment, després d'haver recollit els diners per comprar el contracte de Figaro. Veu Figaro abraçant Marcellina i suposa que les noces ja se n'han anat en orris. Ataca Marcellina en un estat de frenesí, ràbia i frustració. Els altres la calmen, i li expliquen que ja no són els seus enemics, sinó els seus parents polítics. Fins i tot el comte i don Curzio experimen-



ten un petit renaixement espiritual en aquest exaltat conjunt. Hi haurà un doble casament. Els diners no seran cap problema. Barbarina se'n duu Cherubino, que encara no s'ha allistat, a casa seva per festejar-lo.

La comtessa comença a estar nerviosa sobre el seu projecte. ¿Com és possible que hagi estat reduïda a aquest estat humiliant a causa de la inexpressable mescla de la infidelitat, gelosia i rencor d'un marit cruel? Primer estimada, després ofesa, i finalment traïda, ara ha de demanar ajut a un criat. ¿On han anat a parar aquells moments bonics i plaents? ¿On han anat a parar? Tot ha canviat, i el seu cor no pot suportar aquests records. ¿Podrà la seva constància alimentar l'esperança d'un canvi en el cor d'aquell ingrnat?

Antonio xerra al comte que té proves que Cherubino no ha anat a l'oficina de reclutament de l'exèrcit de New Jersey, sinó que encara és a la casa i s'ha vestit de dona. La prova és el petit i irritant barret de Cherubino.

La comtessa dicta a Susanna una carta d'amor pel comte: «Quina brisa menuda i gentil es respirarà aquesta nit sota els pins...» I la resta ja ho entendreà. Aquestes dues dones comparteixen un moment del qual no parlaran mai, i que mai no caldrà ser esmentat.

La comtessa segella la nota amb un fermall de la cabellera de Susanna. Susanna l'haurà de donar d'amagat al comte durant les noces. Les amigues de Barbarina arriben deu minuts abans, justament quan cada moment és important. La comtessa descobreix que la més bonica de totes és Cherubino. Arriba Antonio. Arriba el comte. Volen les acusacions. El comte agafa Cherubino. Barbarina recorda al comte que li va prometre el que volgués a canvi dels seus favors sexuals: es vol casar amb Cherubino. El comte té un sever lapsus de memòria. Cherubino no està segur d'aquest casament. Apareix Figaro, molt mudat, i prega a tothom que estigui a punt per la cerimònia. El comte i Antonio intenten una tàctica d'espera d'última hora. ¿Com pot ballar si té un turmell esquinçat? El turmell de Figaro ara està molt bé, gràcies, i ara ja no li importa saber qui va saltar per la finestra, ni si Cherubino es va plantar a New Jersey o no. Només sap una cosa: d'aquí a tres minuts i mig serà un home casat.

Hi ha un doble casament, i uns amics ballen el fandango. Durant el ball, el comte es punxa el dit amb el fermall de Susanna mentre



llegeix la carta d'amor. Figaro ho veu, i adreça un somriure a Susanna. Sobtadament entusiasmat pel fet que la inabastable Susanna li hagi enviat una inequívoca confirmació de les seves intencions de ser seva i només seva a la nit de noces, el comte s'empassa el seu ego dolent i se sent fort.

ACTE IV

Nit en un lloc que no ha estat pensat per als éssers humans

El comte va encarregar a Barbarina que tornés a Susanna el seu fermall, prova que la cita tindria lloc. Barbarina, amb la pressa, l'ha perdut. Té por, s'atura. Aquest sentiment de pèrdua s'apodera d'ella.

Figaro s'adona que el fermall amb la carta d'amor que tant l'ha divertit durant el ball és el de Susanna. Lluny del moment més feliç de la seva vida, ha arribat a la conclusió que realment passa alguna cosa entre la seva nova esposa i el comte. Marcellina aconsella precaució, i potser sospita, però Figaro ja està encès i a punt de venjar-se, en pro de tots els marits.

Intentant obtenir la infantesa del fill, que no va conèixer mai,



Marcellina intenta calmar Figaro cantant-li una cançó de bressol sobre les cabres i els anyells i les criatures del pacífic regne de Déu, que viuen en harmonia les unes amb les altres segons les lleis divines de la llibertat. Però la bèstia que el fill té a dintre no vol ser domesticada. La seva ària explota en una protesta a favor de les dones que estimen tant aquests homes i que estan tractades d'una manera tan cruel.

Barbarina està tan enfadada amb els cambrers que finalment roba el pastís de noces. Busca Cherubino perquè l'ajudi a menjar-se'l. ¿I què, si el comte odia Cherubino? Ella l'estima. Ella espera que Cherubino l'estimi.

Figaro ha enfollit. Bartolo escridassa el seu fill per haver-se portat malament amb la seva mare. Però Figaro ha enfollit massa, i té l'obsesió d'enganxar Susanna in fraganti amb el comte. Diu a Bartolo i a Basilio que vinguin corrent quan ell xiuli, i se'n va.

Basilio exposa la seva teoria de no jugar amb foc: el poderós guanya sempre, doncs no hi lluitis. I aquells que pateixen molt, i aquells que saben que és millor no patir. Explica que abans havia estat un jove enfollit i ferotge, però que, amb el pas del temps i el fet que molts perills de la deessa de la indiferència el van venir a veure i el van besar, li van treure aquests capricis i poqueses del cervell. La deessa el va portar a una cabana i li va donar la pell d'un ase, i va desaparèixer. Va esclatar una terrible tempesta. Va eixoplugar el seu cos tremolós sota la pell, i es va mantenir sec. Uns animals que se l'haurien menjat van ser allunyats per la pudor de la pell. Moral: ni el fat ni l'odi ni el perill ni la calúmnia ni la mort poden penetrar la pell d'un ase. I la trista conclusió d'aquesta ària d'un odi autoimposat i insuportable és que ell fuig i s'amaga. La nit és molt fosca i fins i tot Figaro s'adona que ha començat a jugar el paper estúpid de marit, però el seu odi contra Susanna no disminueix. Se sent torturat per dimonis i fantasmes que ell mateix es crea. Tot aquell que confia en una dona és idiota, diu, i arrenca en un ària que evoca les follies i els *caprichos* de Goya. El son de la seva feble raó es veu visitat per bruixes, sirenes, mussols i cometes, senyores de l'engany i amics de la pena que simulen, menteixen i no senten ni amor ni pietat. Evita de dir res més, però hi ha un altre pensament fosc nodrint-se en un racó del seu cervell.



Susanna ha sentit que Figaro corre pels voltants, escampant vils mentides sobre la seva lleialtat. Està molt enfadada amb ell. Tot aquest joc va ser idea d'ell en primer lloc. Ella i la comtessa ja s'han canviat els vestits, i el mecanisme de la revenja ja no es pot aturar, de manera que decideix de posar sal a les ferides de Figaro cantant una cançó tendra i íntima sobre el comte, amb la finalitat de fer patir Figaro. Però evidentment l'anhel de la cançó va dirigit a Figaro, i no pot suportar de no estimar-lo, i les altres dones l'han d'aturar per no fer malbé el joc i resoldre d'una manera simple la primera gran crisi del seu matrimoni.

Mentrestant, la comtessa, disfressada de Susanna, ha atret la inesperada i intempestiva atenció de Cherubino. Sota les condicions pacífiques d'un petit flirt amb Cherubino, seria just allò que el doctor va ordenar, però ara i aquí, amb el comte a punt d'arribar d'un moment a l'altre, és un desastre. I naturalment, el comte arriba al moment just. Tenim el petit espectacle de Susanna observant Figaro, que observa el comte, que observa Cherubino, que progressa amb la comtessa disfressada de Susanna. Cherubino besa el comte, que li dóna una bufetada que fet i fet rep Figaro. La segona bufetada que rep Figaro és que veu el comte festejant la dona vestida de núvia. Mentre el comte li llepa els dits, la comtessa, Susanna i Figaro canten sobre la cega anticipació que enganya la raó i els sentits. El comte ho vol fer darrere les mates amb «Susanna» («saps perfectament que no he vingut aquí a llegir»); però la comtessa el convenç que Figaro està a l'aguait i que s'haurien de separar una estona.

Regna una calma i una pau misterioses. Figaro parla amb si mateix a l'ampit de la finestra. Susanna entra vestida de comtessa i li diu que calli. Ell comença a queixar-se-li de la infidelitat de Susanna. Ella li diu que parli més baix, i finalment li pega: és Susanna. Ella li anuncia que també serà venjada. Ell pretén no haver descobert la disfressa, però li crema el cor, i va una mica més enllà per oferir-li un afecte genuí. Ella, evidentment, es va enfurismant davant d'aquestes atencions que creu que van dirigides a la comtessa. Finalment, després d'un dia molt llarg i difícil, Susanna ja no pot més: explota i pega a Figaro, i li dóna una puntada de peu. Agenollat, ell canta «calma, calma, tresor meu, he reconegut la veu que adoro; sempre l'he guardat al cor». Més endavant, això s'esdevé



un duet.

El comte torna a aparèixer buscant Susanna, però troba al seu lloc una dona que es pensa que és la seva esposa abraçada a Figaro. I el que és pitjor, semblen indiferents a les seves amenaces i imprecacions. El comte crida la gent que vingui i vegi la traïdoria i la deslleialtat de la seva esposa. De darrere les mates surten miraculosament tots els personatges de l'obra. La «comtessa» s'agenolla als seus peus i li demana perdó. No hi pot haver perdó. El comte mira de fit a fit la dona amb el vestit de núvia: és la seva esposa. S'agenolla; li demana perdó. Ella és més afectuosa que no pas ell: diu que el perdona.

La gent està transfigurada, i aquest dia de turment s'acaba en amor. Marits, esposes, amics, ballem i fem focs artificials, correm i al so dels peus lleugers il·luminem la nit.

Peter Sellars

Traducció: Salvador Oliva

S E E D A



B A I L E Y S



1891

1991

C E N T E N A R I

LA SIBÈRIA

PELLETERIA

Rambla de Catalunya, 15
Tel. 317 05 83
Barcelona

Ganduxer, 44
Tel. 200 63 60
Barcelona



Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)

Wolfgang Amadeus Mozart neix a Salzburg el 27 de gener de 1756. Fill de Leopold Mozart i Anna Maria Pertl, Mozart ja fa paleses als tres anys unes condicions ben especials per a la música, fins al punt que, només tres anys després, el seu pare ja li fa fer un seguit de concerts, amb la germana Nannerl, que el duen primer a Linz, Munic i Viena, fins a una actuació davant de Francesc I i Maria Teresa d'Àustria. Segueixen uns altres viatges, en els quals el nen prodigi (en el millor sentit del terme) impressiona a Alemanya i també a Brussel·les, l'Haia, Londres i París, mentre que, abans de fer els deu anys, ja ha escrit dues simfonies.

Després d'una estada a Viena i d'un temps a Salzburg, Mozart, amb el seu pare, viatja a Itàlia, on coneix dos músics que tindran, certament, una influència sobre ell: el Pare Martini i Giambattista Sammartini.

L'any 1770 estrena a Milà la seva primera òpera seriosa: *Mitridate, Re di Ponto* i el 1771, a la mateixa ciutat, *Ascanio in Alba*. Quan torna a Salzburg és nomenat músic titular de la cort, però la relació amb el nou príncep-arquebisbe, Colloredo, és menys fàcil que amb l'anterior. 1773 és l'any dels *Quartets de corda*, K. 168 a 173 i de la *Simfonia núm. 29*, el *Concert per a fagot*, la *Serenata en re major*, K. 203, les *Sonates per a piano*, K. 279 a 283 i l'òpera *La finta giardiniera*. Segueixen, el 1775, els cinc *Concerts per a violí* i l'òpera *Il re pastore*; el 1776 la *Serenata notturna* i la *Serenata Haffner*, i el 1777 una obra decisiva, el *Concert per a piano núm. 9*, en el mateix any que marxa de Salzburg amb la seva mare, disgustat per la relació amb Colloredo. A París, escriu la *Simfonia núm. 31*, el *Concert per a flauta i arpa* i les *Sonates per a piano*, K. 310 i K. 331.

Mor la seva mare i torna a Salzburg, on trenca definitivament amb Colloredo. S'instal·la a Viena i el 1781 estrena a Munic *Idomeneo, Re di Creta*. El 1782, l'any de l'estrena, a Viena, de *Die Entführung aus dem Serail*, es casa amb Constanze Weber i comença un període creatiu molt fructífer: *Missa en do menor*, *Simfonia Haffner*, *Simfonia Linz*, els sis *Quartets* dedicats a Haydn, els *Concerts per a piano nùms. 14 a 19*, etc. El 1786 estrena a Viena



Le nozze di Figaro, però l'èxit és més gran a Praga, per la qual cosa l'estrena de *Don Giovanni* es fa a Praga, el 1787, any en el qual mor Leopold Mozart, el pare de Wolfgang. Malgrat el nomenament oficial per part de l'Emperador Josep II com a compositor de la cort, té problemes materials, cosa que no li impedeix de continuar creant obres prodigioses: el 1788, les tres darreres *Simfonies* (núms. 39, 40 i 41), el 1790 *Così fan tutte* i els *Quartets de corda* dedicats a Frederic Guillem II. El 1791, darrer any de vida, comença el *Requiem* i és també l'any del *Concert de piano núm 27*, el *Concert per a clarinet*, *La clemenza di Tito* i *Die Zauberflöte*. La nit del 4 al 5 de desembre s'apaga a Viena la vida de Mozart, però la flama de les seves obres encara il·lumina, dos-cents anys després, el món de la música.

El judici sobre la personalitat de Mozart ja fa temps que ha estat donat per la història, però recordem que un home tan poc amic dels elogis com era Richard Wagner va dir d'ell que «el geni més prodigiós l'ha elevat per sobre de tots els mestres, a totes les arts i a tots els temps».

L'estrena de *Le nozze di Figaro* tingué lloc a Viena, al Burgtheater, el primer de maig de 1786, amb Luisa Laschi-Mombelli (Comtessa), Nancy Storace (Susanna), Dorotea Bussani (Cherubino), Francesco Benucci (Figaro) i Stefano Mandini (Comte). El mateix any ja es representà a Praga i, tot seguit, les primeres ciutats que donaren aquesta obra foren Donaueschingen, Monza, Florència, Leipzig, Graz, Frankfurt, Hannover, Brunsvic, Bonn i Colònia. L'any 1789, amb motiu d'unes representacions a Viena, Mozart va escriure una ària nova per a la soprano que interpretava el paper de la Comtessa, Adriana Ferrarese del Bene. Altres estrenes importants de *Le nozze di Figaro* foren el 1793 a París, el 1802 a Madrid (en castellà), el 1812 a Londres, el 1815 a la Scala de Milà i el 1824 als Estats Units, al Park Theater de Nova York (en anglès).

Aquesta autèntica obra mestra sempre ha estat una de les òperes de Mozart més representades i actualment és de repertori a tots els grans teatres. Al Gran Teatre del Liceu no arribà fins al 2 de febrer de 1916, amb Elsa Raccanelli (Comtessa), Graziella Pareto (Susanna), Mercedes Farry (Cherubino), José Segura-Tallien (Figaro), Luigi Mugnoz (Comte) i la direcció d'Antoni Ribera. El senyor



Joan Mestres i Calvet, empresari aleshores del Liceu, recordava així, a les seves *Memòries*, aquesta estrena: «Resultat: fredor corts al pati i a les llotges; desorientació i perplexitat a les altures. L'obra no fou judicada amb un esperit sa, i és que els esperits es trobaven dividits entre dues tendències extremes: bel canto i simfonisme wagnerià. Ni els uns ni els altres, encasellats en els seus prejudicis, no podien assaborir l'obra en la seva bellesa imperible. Els primers no sortien de la seva sorpresa davant un compositor que desdenyava els aguts, les refiledes, els calderons, i amb unes àries que acabaven amb un menyspreu tal dels efectismes vocals, que resultava impossible l'entusiasme; els segons enyoraven les denses harmonies de Wagner i el transcendentalisme filosòfic dels seus temes. En unes altres paraules: els amics del divisme rebutjaven una obra massa alemanya i, als wagnerians, no els agradava una obra que recordava tant el tall de l'òpera tradicional. Ni els uns ni els altres no estaven en situació de jutjar amb imparcialitat la vàlua intrínseca d'una partitura tan bella.»

De *Le nozze di Figaro* s'han donat al Liceu seixanta-tres representacions (la darrera vegada, l'11 de novembre de 1984, amb Margaret Marshall, Ileana Cotrubas, Helga Müller, Martin Egel, Jean Philippe Lafont i la direcció de Maximiano Valdés). Mai no ha estat més de deu anys sense ser representada en aquest Gran Teatre, on algunes de les dates destacades del seu historial han estat les de les temporades: 1922-23, amb Elisabeth Schumann i la direcció de Fritz Stiedry; 1928-29, amb la direcció de Max von Schillings; 1934-35, amb Erna Berger; 1939-40, amb la direcció de Franz Konwitschny; 1944-45, amb el debut de Victòria dels Àngels; 1952-53, 1954-55 i 1956-57, amb la direcció de Wilhelm Loibner i un grup de primeres figures de l'Òpera de Viena: Esther Rethy, Hilde Zadeck, Emmy Loose, Anny Felbermayer, Wilma Lipp, Dagmar Hermann, Hanna Ludwig, Werner Faulhaber, Walter Berry, Hans Braun i Eberhard Wächter; 1958-59, amb un repartiment de cantants espanyols; 1962-63, amb Montserrat Caballé; 1968-69, amb Lisa della Casa; 1971-72, amb Agnes Baltsa, i 1975-76, amb Wladimiro Ganzarolli.

UNA EXCLUSIVA

Costa Cruceiros

PRESTIGE
CRUISES



El Gran Sur Vuelta a Sudamérica, Antártida, Amazonas

BUQUE: **DANAE** (UNA NAVE DE LUJO)

CRUCERO COMPLETO
DEL 22 DICIEMBRE '91 AL 30 MARZO '92

TRAYECTOS PARCIALES:

- 1 MARRUECOS - CANARIAS
CARIBE - VENEZUELA**
21 días - Del 22 Diciembre '91 al 12 Enero '92
- 2 PANAMA - ECUADOR
PERU - CHILE**
21 días - Del 10 al 31 Enero '92
- 3 CHILE - ARGENTINA
ANTARTIDA - ISLAS MALVINAS**
24 días - Del 27 Enero al 20 Febrero '92
- 4 ARGENTINA - URUGUAY
BRASIL**
25 días - Del 16 Febrero al 12 Marzo '92
- 5 BRASIL - GAMBIA
SENEGAL - MARRUECOS**
21 días - Del 9 al 30 Marzo '92

INFORMES Y RESERVAS:
EN TODAS LAS AGENCIAS DE VIAJES



CRAIG SMITH (Director d'orquestra)

Va néixer a Idaho i va estudiar a la Universitat de Washington i al Conservatori de New England. És director musical de l'Emmanuel Music Group de Boston i del Boston Opera Theater, i ha aconseguit una gran anomenada com a col·laborador de Peter Sellars. Ha dirigit a Brussel·les, a Chicago, a Minneapolis, a Nova York, a Boston, a Houston, a París, a Berlín, etc. El seu repertori va del barroc a la música con-



temporània. Ha estat el director musical de les produccions de *Così fan tutte*, *Le nozze di*

Figaro i *Don Giovanni* al Pepsico Summerfare, televisades a tots els Estats Units i a una part d'Europa i enregistrades en disc làser i en videocassette.

També ha dirigit el cicle complet de les cantates de Bach i l'estrena als Estats Units de *Atalanta* de Händel i de la *Serenata per a orquestra* de Max Reger.

PETER SELLARS (Director d'escena)

És un dels directors més famosos de l'actualitat. Ha dirigit més de cent produccions en teatres grans i petits, als Estats Units i per tot arreu. Graduat per la Universitat de Harvard, estudià també al Japó, a la Xina i a l'Índia, abans d'esdevenir director artístic de la Boston Shakespeare Company. Als vint-i-sis anys fou director de l'American National Theater al Kennedy Center de Washington. Els darrers anys, s'ha interessat sovint per



l'òpera, amb una base a Boston i en col·laboració amb Graig Smith. Les seves produccions de

Le nozze di Figaro, *Don Giovanni* i *Così fan tutte* s'han vist a Nova York, a Boston, a París i a Viena, i han estat enregistrades en vídeo. També s'ha especialitzat en òperes noves, com les de John Adams i

Alice Goodman *Nixon in China* (Houston, Los Angeles, Washington, Brooklyn, Amsterdam, Edimburg) i *The Death of Klinghoffer* (Brussel·les,



Lió, Viena, Brooklyn, Los Angeles, San Francisco, Londres). També ha treballat a la ràdio, al cinema (el seu primer film ha estat *The Cabinet of Dr. Ra-*

mirez); ha dirigit un vídeo de rock per a Herbie Hancock. Peter Sellars és professor invitat a l'UCLA, i fou director del Festival de Los Angeles.

ADRIANNE LOBEL (Escenografia)

Ha col·laborat amb Peter Sellars a *The Inspector General*, *Visions of Simone Machard*, *The Mikado*, *Hang to me*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte* i *Nixon in China*. Pel coreògraf Mark Morris ha dissenyat les escenografies de *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, *The Hard Nut* i, actualment, unes noves *Le nozze di Figaro* per a la inauguració de la



temporada del Teatre La Monnaie de Brussel·les. Ha fet així mateix les escenografies de *Lobengrin* per a Anja Silja i de *La traviata* per a Andrei Serban. Ha treballat també freqüentment amb l'American Regional Theater; ha dissenyat per a Broadway *My Own amb only*, i ha obtingut un premi Obi per la seva tasca off-Broadway.

JAMES F. INGALLS (Disseny de llum)

Ha dissenyat la llum per a la trilogia Mozart/Da Ponte a Amèrica, a Europa i a la televisió, en la producció realitzada per Peter Sellars. A París, a més d'aquestes obres de Mozart, ha treballat en *Giulio Cesare* a Nanterre i també en *L'Allegro, il Pensero-*



so ed il Moderato al Théâtre des Champs Elysées. James F. Ingalls també ha dissenyat la llum per a *The Hard Nut*, *Dido and Aeneas*, *Love Song Waltzes* i altres obres, per a Mark Morris, així com per a moltes produccions més, als Estats Units.



SANFORD SYLVAN (Baríton: Figaro)

Interpretava igualment la música medieval i barroca, l'oratori, *Lieder*, música de cambra i òpera. Ha cantat amb les orquestres més importants dels EUA: Nova York, Cleveland, Boston, San Francisco, St. Paul, New Jersey, etc. i també amb la London Sinfonietta. Ha interpretat, en les produccions de Peter Sellars, Figaro,

Don Alfonso i Jimmy, i ha destacat així mateix en òperes contemporànies, especialment

Nixon in China (en el paper de Chu En-lai) i com a protagonista de *The Death of Klinghoffer*. És també un liederista important, tant al disc com a les sales de concert (entre els seus discs figura *Die schöne Müllerin* de Schubert).



JEANNE OMMERLÉ (Soprano: Susanna)

Va néixer a Kansas i ha cantat òpera a Boston, Dallas, Cleveland, Brussel·les, Viena, París, Atlanta, etc., amb un repertori que inclou papers com Glauce, Norina, Adina, Marie, Euridice, Juliette, Gretel, Manon, Despina, Konstanze, Pamina, Zerlina, Susanna, Musetta, Lauretta, Rosina, Adele, Sophie, Nanetta i Oscar. Han destacat les seves intervencions en les

produccions de Peter Sellars. Té també un ampli repertori de concert (Beethoven, Händel,

Mozart, Schubert, Vivaldi, Fauré, Haydn, Brahms, Orff, Bach, etc.), que ha interpretat amb orquestres com la Simfònica de Boston, l'Orquestra Filharmònica de Nova York, l'Orquestra de

Louisville o al Festival de Newport.





TOMAS HAMMONS (Baix: Doctor Bartolo)

Va néixer a Oklahoma i s'ha especialitzat en papers del repertori *buffo*, com Bartolo, Magnifico, Leporello o Pasquale, que ha cantat a moltes ciutats dels Estats Units. És graduat pel Conservatori de Cincinnati, on estudià amb Italo Tajo. També ha cantat sovint òperes contemporànies, entre les quals *The Duchess of Malfi*,

Moses und Aron, *Regina*, *Tartuffe*, *Good Soldier Schweik* i *Nixon in China* (en el paper de Kissinger). Ha actuat al Hollybush Festival, Austin Lyric Opera, Atlanta, Chautauqua, Los Angeles, New York City Opera, Monnaie de Brussel·les, Lió, Viena i participà a l'estrena mundial de *Death of Klinghoffer*.



SUE ELLEN KUZMA (Soprano: Marcellina)

Nasqué a Boston. Ha intervingut com a Despina i Marcellina en les produccions de Peter Sellars de *Così fan tutte* i *Le nozze di Figaro*, al Pepsico Festival de Nova York, Stuttgart, París i Viena, i en les filmacions per a la televisió. També ha cantat amb la Händel & Haydn Society, la

Simfònica de Portland, i les òperes de Houston i Miami, així com recitals per tots els EUA. Ha estrenat òperes contemporànies com *The Juniper Tree* de Phillip Glass, *Women in the Garden*, *Heart of a Dog*, *Postcard from Morocco* i ha cantat papers com Adina, Sophie, Norina, Gilda i Violetta.





SUSAN LARSON (Soprano: Cherubino)

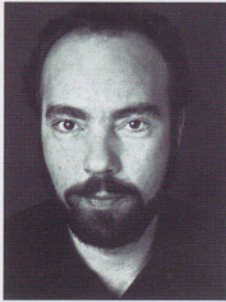
El seu repertori per al teatre líric inclou obres de Händel, Mozart, Gluck, Puccini, Massenet, Britten, Blitzstein, Weill, Offenbach, Kern i Sullivan. En les produccions de Peter Sellars ha interpretat Cherubino, Dorabella, Cleopatra, Donna Elvira, Dorinda, Michal, Zelmira, Yum Yum i altres papers.



Aconseguí el premi del Theatre Critic's Circle per la seva interpretació de *The Boys from Syracuse* al American Repertory Theatre, ha cantat òpera barroca a Basilea i en una "tournee" per la URSS cantà el paper de Carmen a *The Balcony*, en una primera producció mundial de Sarah Caldwell.

JAMES MADDALENA (Baríton: El comte)

Va néixer a Linn, Massachusetts, i estudià al Conservatori de New England i a Wolf Trap. Començà a cridar l'atenció internacional amb la seva creació del protagonista de l'òpera de John Adams *Nixon in China* a Houston i després a Amsterdam, Edimburg, Nova York i Washington. Darrerament ha cantat Papageno a



Glyndebourne, *Mahagonny* a Nova York, *Dido and Aeneas* a Brussel·les, *Requiem* de Hindemith. Roma amb Sawallisch i ha enregirat *Le nozze di Figaro* i *Così fan tutte*. Té també un ampli repertori de concert i properament cantarà Don Alfonso a Glyndebourne i *Nixon in China* a Frankfurt i a París.



FRANK KELLEY (Tenor: Don Basilio)

Resideix a Boston, on canta regularment amb l'Emmanuel Music. Ha actuat, amb un repertori molt variat, a tots els EUA i també a Europa: San Francisco, Cincinnati, Brussel·les, Nova York, París, Stuttgart, Viena, etc. Ha participat en les produccions de Peter Sellars de *Das kleine Mahagonny*, *Così fan tutte* i *Le no-*

zze di Figaro. Ha cantat també en concerts amb les millors orquestres dels EUA i amb grups com Banchetto Musicale, Bach Ensemble, Concert Royal i Händel and Haydn Society. Ha participat als festivals de Marlboro, Pepsico, Nakamichi, New England i Boston. Ha gravat discs per a Decca, Harmonia Mundi i Telarc.



LYNN TORGOVE (Soprano: Barbarina)

És un dels membres del repartiment original de la producció de Peter Sellars de *Le nozze di Figaro*, en la qual també ha actuat al Boston Opera Theater, al Pepsico Summerfest de Nova York, a París i a Viena. A més, ha cantat a la Boston Lyric Opera, The Cantata Singers and Ensemble, American Music Theater

Festival de Filadèlfia, Banchetto Musicale, Boston Camerata, Emmanuel Music, Händel & Haydn Society, Boston Musica Viva, etc. Ha participat també a la primera "tourné" internacional del musical de Broadway *Jerome Robbins's Broadway* i a l'estrena mundial de l'òpera de Glass i Moran *The Juniper Tree*.





HERMAN HILDEBRAND (Baríton: Antonio)

Ha cantat òpera, oratori i recitals a molts indrets dels EUA i Europa i ha participat a les produccions de Peter Sellars de *Le nozze di Figaro* a Nova York, Boston, París i Viena (on fou filmada per la televisió) i de *Giulio Cesare* a Nova York, Boston, Brussel·les i Berlín. Ha interpretat



des de la música medieval, del Renaixement i barroca, fins a la contemporània i ha actuat al Pepsico Summerfare de Nova York, Festival de Spoleto, a Itàlia, i al Boston Early Music Festival. Ha fet enregistraments discogràfics per a Decca, Erato i Nonesuch.

JAYNE WEST (Soprano: La comtessa)

Nasqué a Boston i estudià a Oberlin, Boston i Tanglewood. Ha actuat a la Boston Lyric Opera, Opera Company of Boston, Connecticut Grand Opera, New Jersey Symphony, American Repertory Theatre i Teatre la Monnaie de Brussel·les. Recentment ha debutat a l'Òpera de Huston. Com a cantant d'oratori i de



concert ha interpretat obres de Haydn, Brahms, Vivaldi, Händel, Bach, Mozart, etc., amb directors com Hogwood, Ozawa, Morris i Craig Smith. És una peça important en les produccions de Peter Sellars de *Le nozze di Figaro* i *Die Zauberflöte* i recentment ha cantat el *Requiem* de Mozart al Carnegie Hall de Nova York.

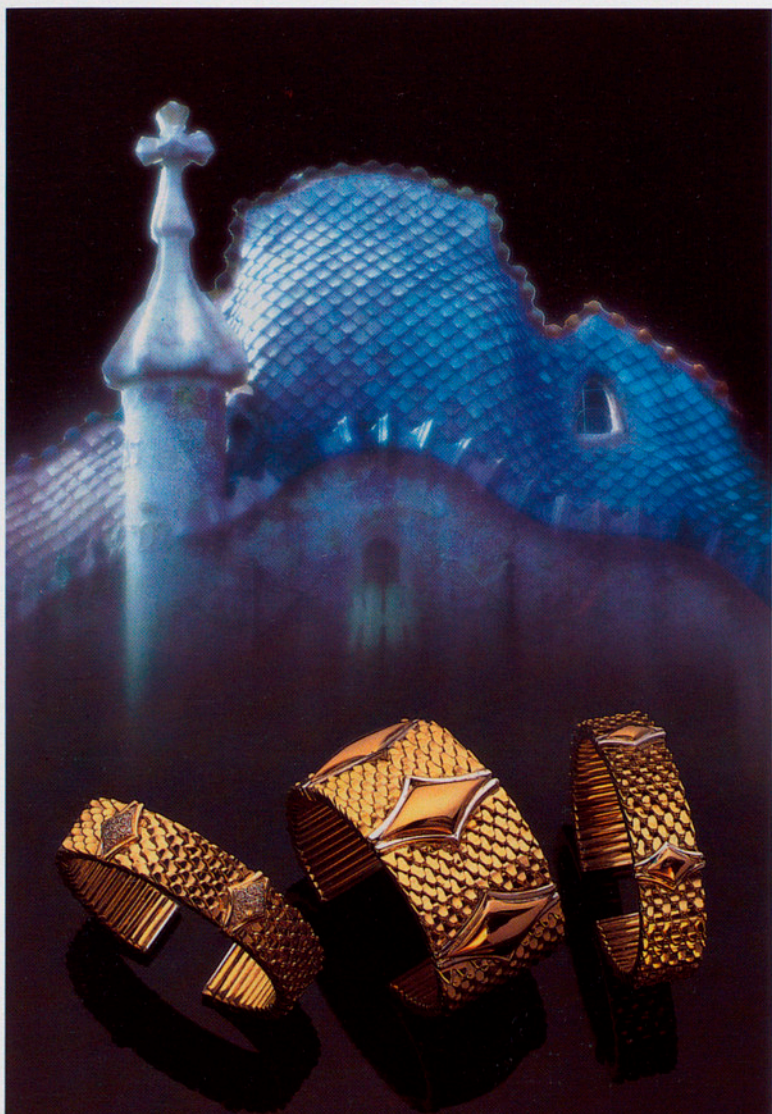


WILLIAM COTTEN (Tenor: Don Curzio)

Ha col·laborat com a solista amb molts grups corals i instrumentals de New England: Banchetto Musicale, Boston Concert Opera, New Hampshire Symphony, The Friends of Dr. Burney, Dartmouth Händel Society, Milford Symphony, Monadnock Music, Indian Hill Orchestra, Nashua Symphony Coral Society i també ha actuat al Pep-



sico Summerfare, Wolf Trap, Colorado, New Jersey, Augusta, Underground Opera of Connecticut, etc. També ha fet actuacions interpretant obres de Bach i Schütz a Brussel·les, *El rei David* de Honnegger a la Catedral de Washington i l'estrena mundial de *The Juniper Tree* de Glass i Moran, a l'American Repertory Theater.



ROSA BISBE
JOIERIA

Ganduxer, 20. Tel. (93) 201 65 90

Galerías La Avenida. Rambla Catalunya, 121. Tel. (93) 217 41 39

Barcelona



SCALES

Glomy ALGO CAMBIA EN TI



SYNOPSIS

The action takes place in a single day in Trump Tower, in Manhattan, fifty-two floors above Fifth Avenue.

ACT I

A partially furnished room with no view, at dawn

At the top of the opera, Figaro is measuring the room to see if a new bed will fit while Susanna is trying on her bridal veil. They are getting married today.

Count Almaviva has generously given them the laundry room to live in. Figaro looks on the bright side: it's very conveniently located. Far too conveniently located to the Count's room as far as Susanna is concerned, and what started as a vague insinuation becomes a fact: right under Figaro's frank, fun-loving face the Count intends to have Susanna for himself, snacking between meals.

To learn this at six in the morning on the day of one's wedding is to be driven crazy. Figaro invites the Count to come have a few lessons at his dancing school, a place located deep in the back of his mind where Figaro always calls the tune.

Bartolo and Marcellina have known each other for over twenty years now. She was a servant in his household who acted as a mother to his adopted daughter Rosina (now the Countess Almaviva). Bartolo rather heavy-handedly had designs upon Rosina: he was thwarted in this by Figaro, who arranged for her to marry his friend Almaviva. Bartolo has since accepted a professorship (perhaps at the Italian Department of Columbia University?), and Marcellina has moved on to start her own small business. Their affair has continued through all of this. She would like to get married. He has demurred. Finally, on this fine winter morning she drops a bombshell. She has decided to marry Figaro. She is in possession of a promissory note for a large sum of money that she had lent to Figaro; as collateral Figaro had promised to marry her. She has picked today to begin acting as her own collection agency. (She looks forward to the Count's support, as this would create a number of blank pages in Susanna's appointment book.) Bartolo is stunned and confused. He suddenly faces the twin prospect of losing the valued companion he had always taken for granted and revenging himself upon Figaro. Furious with her for



trying to hurt and pressure him, yet broken and dependent, he agrees to help her with whatever legal arrangements she desires. He has his own mad-scene.

Marcellina's bluff has been called. The legal arrangement she had desired was for Bartolo to break down and offer to marry her. Now she is left with the horrible task of carrying out her threat and destroying everyone else's happiness along with her own. Susanna arrives at this awful moment. Marcellina desperately needs just a drop of affection or a moment of kindness from the woman whose happy marriage she longs for, resents, and will prevent. Susanna hates herself for not being charitable enough to offer it. Through tears on this day of all days, she insults Marcellina's clothing an her age. Marcellina exits, a wreck.

Cherubino shows up, grabs a yellow ribbon from Susanna that has touched the Countess's skin, and pulls out a song he has written to any and all women and maybe some in particular: «I don't know who I am, what I'm doing, I'm on fire, I'm freezing, I'm throbbing with a desire that it is not possible to explain. I talk of love waking and dreaming, to the waters, the shadows, the mountains; to the flowers, the gorges and the fountains, and if there is no one to hear me, I will just have to keep talking to myself.»

The Count konocks his secret knock. Cherubino hides behind the sofa and listens to him propositioning Susanna. Basilio knocks and the Count also has to go into hiding. Susanna faces Basilio at the plate with bases loaded. He has been enlisted to forward the Count's advances, which he does with a series of greaseballs and sliders. But he also has his own agenda and begins teasing her irritatingly about Cherubino. Finding Cherubino's song, he realizes that it must have been intended for the Countess. «You know what everyone's saying...»

At this the Count bursts from his hiding place and the trio ensues. The Count declares that this Cherubino has got to go. «Only yesterday I found him under a table making out with Barbarina.» Demonstrating the big table cloth reveal, he lifts Susanna's wedding dress to find... Cherubino. This is bad.

Figaro bursts in with as many of the service people in the building as he could rustle up. They come with little Christmas gifts to spontaneously express their warm feelings towards the Count,



singing a prepared text that praises his big heart and liberal mind. Figaro asks the Count to offer his blessing to his marriage with Susanna. The Count considers himself a liberal as it turns out, and would never dream of invoking feudal privileges that would permit him to require Susanna's personal as well as professional services, but he needs to stall until he can find Marcellina. If they can wait until the afternoon, he'll throw a big party and they'll have the ceremony then.

The chorus, less hopefully but more loudly, repeat their paean to the winning qualities that make the Count the great guy that we all know he really is.

The Count orders Cherubino to join the army. Figaro gives the kid quite a send-off. «You will no longer be disturbing the sleep of beautiful women, amorous little butterfly, little Narcissus, little Adonis of Love. No more of these curls and this plumage and that effeminate red blush. From now on you'll be among warriors with big moustaches, starched shirts, gun at the shoulder, knife at the side, neck straight, face frank, a big helmet, lots of honor and little cash. Instead of the fandango you'll be marching up to your knees in sludge, over mountains, through valleys, in snow and sunshine, the accompaniment aerial bombardments whistling in your ears. The act closes with the second major military maneuver of Figaro's campaign a resounding success.

I N T E R L U D E

ADAGIO FROM E FLAT SERENADE K 375 WE RESPECTFULLY
SUBMIT THAT THIS TOO IS MUSIC AND REQUEST THAT
YOU DON'T TALK WHILE IT IS PLAYED BY THE WIND
SECTION OF OUR WONDERFUL ORCHESTRA. READING,
THINKING AND LISTENING ARE HOWEVER, PERMITTED.

A C T I I

Mid-morning in the Countess's bedroom

The Countess asks the god of love to grant her some relief from her pain, or at least to let her die.

Susanna tells the Countess that the Count has made her another business proposition. The Countess replies that he is like all modern husbands: unfaithful by design, caprice in the genes, and through pride capable of all jealousy. Figaro arrives with a plan. The idea



is to let the Count intercept a note confirming an assignation between the Countess and a mysterious lover that night. Meanwhile Susanna will promise the Count a tryst in the garden this same evening. Then Cherubino who is now in hiding will be dressed as a woman and left as a bait for the Count who will be caught red-handed and then humiliated into approving Figaro and Susanna's marriage.

Cherubino turns up, and Susanna makes him sing his song to the Countess. «You women who know what this thing called love is, look and see if I have it in my heart. What I'm experiencing is something new, I can't understand it. I feel an emotion filled with desire, somewhere between torture and delight. I'm freezing and then my soul bursts into flames. I'm searching for some good outside myself. I don't know who offers it, I don't know what it is. I sigh and I groan without wanting to and throb and tremble without knowing it.»

Before they undress him, the Countess finds his officer's commission in his back pocket. Strangely it is missing the official seal. Then they undress him.

The Countess is alone with Cherubino when a knock is heard. It is her husband. She hides Cherubino in the closet. The Count enters, suspecting something. He has intercepted the letter. There is a noise in the closet. The Countess claims that it is Susanna but forbids her to come out. Meanwhile Susanna returns to find an ugly scene. The Count finally locks all the doors to the room and takes the Countess with him to find a crowbar to tear the closet out of the wall.

Cherubino has no choice but to jump out the window. With luck he will just catch the duplex terrace on the 51st floor, destroying nothing more than a few plants. Susanna takes his place in the closet.

Upon their return, the Countess is frightened enough to confess that it is Cherubino in the closet. The Count is going to kill her. Susanna slowly steps out of the closet. This is a shock. The Count feels his head draining. The Countess feels breathless and dead. Painfully, the Count apologizes for his mistake. The Countess, gradually recovering, attacks the Count for his cruelty. Susanna refuses to calm her, arguing that those who cannot pardon others merit no pardon themselves. They tell him that Figaro wrote the



note and the Countess claims that she was testing the Count and that he failed the test. On his knees, the Count repents. In this movement three souls feel as if they could begin to know each other.

Figaro breezes in, inviting everyone to join the preparations for the party. But first the Count wants to satisfy one small point of curiosity. He produces the note and asks Figaro if he recognizes it. Figaro claims to have never seen it before. It is too late for the ladies to tell him that they've already spilled the beans. Figaro sticks to his guns, finally offering the only hope for a happy resolution in keeping with theatrical custom an immediate wedding. While the three plead with all their hearts for a gesture of consolation and reconciliation, the Count feels fishy and wishes Marcellina would hurry up and appear.

Antonio, the superintendant, enters with a damaged poinsetta. He saw someone jumping from a window, who after landing destroyed several plants. He thinks it was a teenager. The Count suggests Cherubino. Figaro, Susanna, and the Countess insist that Antonio is drunk. When that doesn't work, Figaro finally claims that he himself jumped from the balcony, and to prove it, he shows everyone his badly sprained ankle. Antonio produces a paper that he found at the scene of the crime. The Count snatches it and asks Figaro to identify it. It is Cherubino's commission paper, missing the seal. There are a few suspenseful moments while Figaro searches his brain. With some discreet prompting from the women he is able to make each identification just before the buzzer goes off. Figaro has won another battle but is just about to lose the war.

At last the beautiful people arrive. People for whom perjury, loss of happiness, and absence of consciousness can be compensated for by the feel of money, the sense of being on top, and the sweet certainty that their own barren lives will be enriched by the amusement and consolation offered by the collapse of the hopes and plans of others. Marcellina calls for her contract to be honored. Bartolo steps in to defend her suit («I come to reveal her legitimate pretenses» is what he actually says without quite knowing it). Basilio stands on the dignity of dollars to testify as a man of the world. Figaro protests, but the Count, feeling all of a sudden that



due process must be observed, thinks that more time should be devoted to his compelling testimony. As the Count examines the putative contract it becomes clear that in these matters he will turn out to be a strict constructionist. The curtain falls with the aggressors on Easy Street and the people we love sweating it out.

ACT III

Late afternoon in the living room

The Count is still trying to put the pieces together. He has changed clothes in preparation for whatever is going to happen next, and he is peering dimly into the future. Meanwhile the Countess has decided to raise the stakes: rather than Cherubino, she will herself go to the garden tonight disguised as Susanna. It is now up to Susanna to go and promise the Count an assignation. The Count can't believe that his luck is turning. He keeps asking Susanna if she's really going to be there. Yes, she keeps assuring him. At the end of their duet, she runs into Figaro and tells him that he's already won his case.

A remark which, regrettably, the Count overhears. His old doubts and resentments come rushing back. Is he to stand by clutching the shards of his own botched life and watch his *servants* be happy? Can he bear to watch the thing he most wants to possess, the person who has finally awakened emotion in him, pass into the thick hands of a menial? He will not give others the satisfaction of laughing at his unhappiness, tormenting him with their success. Only the hope of vengeance consoles his soul and gives him joy. The Count has asked his lawyer, Don Curzio, to take up the Marcellina case. Don Curzio's pay or play attitude is refreshingly simple: Figaro either finds the money or marries Marcellina. But Figaro claims that he can't marry without his noble parents' consent he was a foundling and never knew them. When he mentions a birthmark on his right arm, Marcellina stops him. He is her son, abducted by thieves, and Bartolo is his father. The sextet that follows is about finding a family. Susanna enters at the midpoint, having gathered the money to buy out Figaro's contract. She spots Figaro hugging Marcellina and assumes that the wedding has already gone through. She attacks Marcellina in a state of frenzy, rage, and frustration. They calm her down and explain that they



are no longer her enemies, but her in-laws. Even the Count and Don Curzio experience a small spiritual rebirth in this exalted ensemble.

There will be a double wedding. Cash-flow will not be a problem. Barbarina takes the still-AWOL Cherubino down to her place to suit him up.

The Countess has begun to be nervous about her little project. How has she been reduced to this humiliating state by a cruel husband's unspoken mix of unfaithfulness, jealousy, and spite? First loved, then offended, and at last betrayed she must now look for help to a servant. Where have the beautiful moments of sweetness and pleasure gone? Where are they? Everything is now changed and her heart can no longer bear the memories. Might her constancy bring hope of a change in *his* ungrateful heart?

Antonio blows his stack at the Count: he has evidence that Cherubino never made in to the army recruiting office in New Jersey, but in fact still in the building, dressed now as a woman. The evidence: Cherubino's irritating little hat.

The Countess dictates to Susanna a love letter to the Count. «What a gentle little breeze will breathe this evening under the pines... and the rest he will understand. He will understand.» There is a shared moment between these two women that they could never talk about and that will never need to be mentioned.

The Countess seals the note with a pin from Susanna's hair. Susanna is to slip to the Count during the wedding ceremony. Barbarina's friends show up ten minutes early just when every moment counts. The Countess discovers that the cutest among them is in fact Cherubino. Antonio bursts in. The Count bursts in. Accusations fly back and forth. The Countess grabs Cherubino. Barbarina reminds the Count that he promised her anything she wished in return for sexual favors. She wishes to marry Cherubino. The Count has a severe Ed Meese-type memory lapse. Cherubino isn't so sure about marriage. Figaro appears, dressed to the nines, and invites everybody to get ready for the reception. The Count and Antonio attempt some last minute stalling and harassment tactics. How can he dance if he's got a twisted foot? Figaro's foot is much better now thank you, and he really doesn't care who jumped from the window or whether Cherubino ever made it to



New Jersey or not. He only knows one thing: In approximately three and a half minutes he will be a married man.

There is a double wedding and some friends dance the fandango. During the dancing the Count pricks his finger on Susanna's pin while reading the love letter. Figaro watches the prick and smiles to Susanna. Suddenly thrilled that the unattainable Susanna has sent this unmistakable confirmation of her intentions she will be his and his alone on her wedding night the Count gets down with his bad self and has a blast.

A C T I V

Night on a high ledge not intended for human beings

Barbarina was charged by the Count with returning Susanna's pin to her as a sign that the date was on. Barbarina in her haste has lost it. She panics, then stops. That thinking feeling of loss sets in.

Figaro realizes that the pin with the love letter that so amused him during the dancing belonged to Susanna. Moments away from the happiest moment of his life, he has already concluded that there is indeed something going on between his new wife and the Count. Marcellina advises caution, perhaps suspicion, but Figaro is already off, ready to revenge himself on behalf of all husbands. Trying to touch the childhood of the son she never knew, Marcellina attempts to calm Figaro by singing a lullaby about the goats and the little lambs and the peaceable kingdom of God's creatures who live in harmony with each other according to a divine law of liberty. But the beast in her song will not be tamed. Her aria explodes into a searing protest on behalf of the women who love this men so much and who are treated so cruelly.

Barbarina got so angry with the caterers that she finally just stole the wedding cake. She is looking for Cherubino to help her eat it. So what if the Count hates Cherubino? She loves him. She hopes Cherubino likes her.

Figaro is crazed by now. Bartolo yells at his son for being so horrible to his mother. But Figaro is too far gone, obsessively scheming to catch Susanna in flagrante with the Count. He tells Bartolo and Basilio to come running when he whistles, and rushes off.

Basilio expounds his «don't kick against the pricks» theory: the big guys always win, so don't fight them. There are those who



suffer much and those who know that they'd better not suffer. He explains that he was once a fiery young madman, but that with the passage of time and many dangers the goddess of indifference came and kissed him, extracting all those caprices and difficult niggling trifles from his brain. She led him to a small hovel, and presenting him with a wild ass's skin, vanished. A terrible storm arose. He hid his quivering body under the skin. He stayed dry. Large animals that would have eaten him were repulsed by the stench of the hide. The moral: neither fate, hatred, danger, calumny or death can penetrate the skin of an ass. At the sad conclusion of this aria of unbearable self-loathing, he runs and hides.

The night is very dark and even Figaro realizes that he has begun to play the stupid role of «the husband». But his rage at Susanna will not abate. He is tortured with demons and phantasms of his own devising. Whoever trusts a woman is always crazy, he announces, and he plunges into an aria that evokes the folias and caprichos of Goya. The sleep of his feeble reason is haunted by witches, sirenes, owls, and comets, mistresses of deceit and friends of grief, who pretend and lie and feel neither love nor pity. He stops himself from saying more, but there is always another dark thought festering in a corner of his brain.

Susanna has heard that Figaro is running around spewing vile lies about her faithlessness. She is so angry with him. This whole charade was his idea in the first place. She and the Countess have already exchanged dresses and the revenge mechanism is now unstoppable. So she decides to rub salt in Figaro's wounds by singing a tender song of intimate yearning «to the Count» expressly for Figaro's consumption. But of course the yearning is for Figaro and the song is to him, and she cannot bear not to love him and the other women must stop her from spoiling the plot and simply and directly solving the first great crisis of her marriage.

Meanwhile, the Countess, disguised as Susanna, has attracted the unforeseen and unwelcomed attention of Cherubino. Under peacetime conditions a little flirtation with Cherubino would be just what the doctor ordered, but here and now, with the Count said to arrive at any minute, it constitutes a disaster. And of course the Count does arrive on schedule. We have the small spectacle of Susanna watching Figaro watch the Count watch Cherubino who



is making out with the Countess dressed as Susanna. Cherubino kisses the Count who smacks him but actually hits Figaro. The next blow that Figaro receives is the sight of the Count making it with the woman in the wedding dress. While the Count licks her fingers, the Countess, Susanna and Figaro sing of the blind anticipation that deludes reason and deceives the senses. The Count wants to do it in the bushes with «Susanna» right there («you know perfectly well I didn't come out here to read») but the Countess convinces him that Figaro is on the prowl and that they should go their separate ways for a bit.

Everything is mysteriously quiet and peaceful. Figaro is talking to himself on the ledge. Susanna enters as the Countess and tells him to shut up. He begins to rail at her about Susanna's infidelity. She tells him to speak more softly and it finally hits him. She is Susanna. She announces that she too will be revenged. He pretends not to have seen through her disguise, but his heart is bursting, and he goes a little over the top in his display of genuine affection. She, of course becomes more and more furious at this attentions that she presumes are intended for the Countess. Finally, at the end of a very long and difficult day, Susanna can't take it anymore. She explodes, hitting Figaro and kicking him and pounding on him. On his knees, he sings «peace, peace my sweet treasure, I recognized the voice I adore whose impression I always keep in my heart.» In time, this becomes a duet.

The Count returns looking for Susanna but finds instead a woman he takes to be his wife locked in a steamy embrace with Figaro. Still worse, they seem oblivious to his threats and imprecations. The Count screams for people to come running and behold his wife's treachery. The bushes miraculously discharge the entire cast. «The Countess» kneels at his feet and pleads for forgiveness. There can be no forgiveness. The Count stares at the woman in the wedding dress. She is his wife. He kneels. He asks forgiveness. She is more gentle than he is. She says yes.

The people are transfigured; and this day of torment, caprices and folly must end in love. Spouses, friends, let's dance and set off fireworks, let's run and, to the sound of happy feet, light up the night.

Peter Sellars



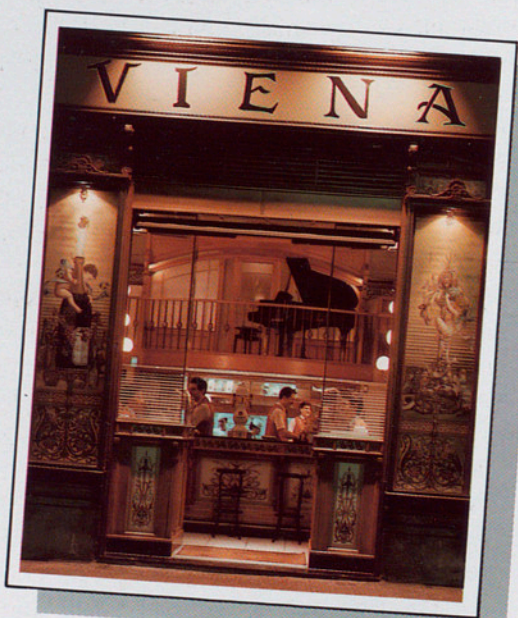
Ferrán Contreras

JOYEROS

F. Pérez Cabrero, 4 Tel. 201 33 00 Barcelona-08021 (junto Turó Park)



Per
fer un tast
no cal perdre
l'estil



Gabriel Disseny



Rambla dels Estudis, 115

Per menjar bé, bo i ràpid.



Wolfgang A. Mozart (1756 - 1791)

Wolfgang Amadeus Mozart nace en Salzburgo el 27 de enero de 1756. Hijo de Leopoldo Mozart y Ana María Pertl, Mozart ya hace patentes a los tres años unas condiciones muy especiales para la música, hasta el punto de que, sólo tres años después, su padre ya le hace emprender una serie de conciertos, con su hermana Nannerl, que lo llevan primero a Linz, Munich y Viena, incluso con una actuación ante Francisco I y María Teresa de Austria. Siguen otros viajes, en los que el niño prodigio (en el mejor sentido del término) impresiona en Alemania y también en Bruselas, La Haya, Londres y París, mientras que, antes de cumplir los diez años, ya ha escrito dos sinfonías.

Después de una estancia en Viena y de un tiempo en Salzburgo, Mozart, con su padre, viaja a Italia, en donde conoce dos músicos que tendrán, ciertamente, una influencia sobre él: el Padre Martini i Giambattista Sammartini. En 1770 estrena en Milán su primera ópera seria: *Mitridate, Re di Ponto* y en 1771, en la misma ciudad, *Ascanio in Alba*. Cuando vuelve a Salzburgo es nombrado músico titular de la corte, pero la relación con el nuevo príncipe-arzobispo, Colloredo, es menos fácil que con el anterior. 1773 es el año de los *Cuartetos de cuerda, K. 168 a 173* y de la *Sinfonía núm. 29*, el *Concierto para fagot*, la *Serenata en re mayor, K. 203*, las *Sonatas para piano, K. 279 a 283* y la ópera *La finta giardiniera*. Siguen, en 1775, los cinco *Conciertos para violín* y la ópera *Il re pastore*; en 1776 la *Serenata Notturna* y la *Serenata Haffner*, y en 1777 una obra decisiva, el *Concierto para piano núm. 9*, en el mismo año en que marcha de Salzburgo con su madre, disgustado por la relación con Colloredo. En París, escribe la *Sinfonía núm. 31*, el *Concierto para flauta y arpa* y las *Sonatas para piano, K. 310 y 331*.

Muere su madre y vuelve a Salzburgo, donde rompe definitivamente con Colloredo. Se instala en Viena y en 1781 estrena en Munich *Idomeneo, Re di Creta*. En 1782, el año del estreno en Viena de *Die Entführung aus dem Serail*, se casa con Constanze Weber y comienza un periodo creativo muy fructífero: *Misa en do menor*, *Sinfonía Haffner*, *Sinfonía Linz*, los seis *Cuartetos de*



dicados a Haydn, los *Conciertos para piano núms. 14 a 19*, etc. En 1786 estrena en Viena *Le nozze di Figaro*, pero el éxito es mayor en Praga, por lo que el estreno de *Don Giovanni* tiene lugar en esta ciudad, en 1787, año en que muere Leopold Mozart, el padre de Wolfgang. A pesar del nombramiento oficial por parte del Emperador José II como compositor de la corte, tiene problemas materiales, cosa que no le impide continuar creando obras prodigiosas: en 1788 las tres últimas *Sinfonías (núms. 39, 40 y 41)*, en 1790 *Così fan tutte* y los *Cuartetos de cuerda* dedicados a Federico Guillermo II. En 1791, último año de vida, empieza el *Requiem* y es también el año del *Concierto para piano núm. 27*, el *Concierto para clarinete*, *La clemenza di Tito* y *Die Zauberflöte*. La noche del 4 al 5 de diciembre se apaga en Viena la vida de Mozart, pero la llama de sus obra todavía ilumina, doscientos años después, el mundo de la música.

El juicio sobre la personalidad de Mozart ya hace tiempo que ha sido dado por la historia, pero recordemos que un hombre tan poco amigo de los elogios, como era Richard Wagner, dijo de él que «el genio más prodigioso lo ha elevado por encima de todos los maestros, en todas las artes y en todos los tiempos».

El estreno de *Le nozze di Figaro* tuvo lugar en Viena, en el Burgtheater, el 1 de mayo de 1786, con Luisa Laschi-Mombelli (Condesa), Nancy Storace (Susanna), Dorotea Bussani (Cherubino), Francesco Benucci (Figaro) y Stefano Mandini (Conde). El mismo año ya se representó en Praga, y a continuación las primeras ciudades que dieron esta obra fueron Donaueschingen, Monza, Florencia, Leipzig, Graz, Frankfurt, Hannover, Brunsvic, Bonn y Colonia. En 1789, con motivo de unas representaciones en Viena, Mozart escribió una nueva aria para la soprano que interpretaba el papel de la Condesa, Adriana Ferrarese del Bene. Otros estrenos importantes de *Le nozze di Figaro* fueron: en 1793 en París, 1802 en Madrid (en castellano), 1812 en Londres, 1815 en la Scala de Milán y 1824 en los Estados Unidos, en el Park Theater de Nueva York (en inglés).

Esta auténtica obra maestra siempre ha sido una de las óperas de Mozart más representadas, y actualmente es de repertorio en todos los grandes teatros. No llegó al Gran Teatre del Liceu hasta el 2 de febrero de 1916, con Elsa Raccanelli (Condesa), Graziella Pa-



reto (Susanna), Mercedes Farry (Cherubino), José Segura-Tallien (Figaro), Luigi Mugnoz (Conde) y la dirección de Antoni Ribera. Don Joan Mestres i Calvet, entonces empresario del Liceu, recordaba así, en sus *Memorias*, dicho estreno: «Resultado: frialdad cortés en el patio y los palcos; desorientación y perplejidad en las alturas. La obra no fue enjuiciada con sano espíritu, y es que los espíritus hallábanse divididos entre dos tendencias extremas: bel canto y sinfonismo wagneriano. Ni unos ni otros, encastillados en sus respectivos prejuicios, podían gustar la obra en su imperecedera belleza. Los primeros no salían de su sorpresa ante un compositor que desdeñaba los agudos, los gorjeos, los calderones, y cuyas arias terminaban con tal menosprecio de los efectismos vocales, que resultaba imposible el entusiasmo; los segundos añoraban las densas armonías de Wagner y el trascendentalismo filosófico de sus asuntos. En otras palabras: los amigos del divismo rechazaban una obra demasiado alemana, y los wagnerianos no gustaban de una obra que tanto recordaba el corte de la ópera tradicional. Ni los unos ni los otros estaban en situación de juzgar con imparcialidad el valor intrínseco de tan valiosa partitura.»

De *Le nozze di Figaro* se han dado en el Liceu sesenta y tres representaciones (la última vez el 11 de noviembre de 1984, con Margaret Marshall, Ileana Cotrubas, Helga Müller, Martin Egel, Jean Philippe Lafont y la dirección de Maximiano Valdés). Nunca ha estado más de diez años sin representarse en este Gran Teatre, donde algunas de las fechas destacadas de su historial han sido las de las temporadas: 1922-23, con Elisabeth Schumann y la dirección de Fritz Stiedry; 1928-29, con la dirección de Max von Schillings; 1934-35, con Erna Berger; 1939-40, con la dirección de Franz Konwitschny; 1944-45, con el debut de Victoria de los Angeles; 1952-53, 1954-55 i 1956-57, con la dirección de Wilhelm Loibner y un grupo de primeras figuras de la Ópera de Viena: Esther Rethy, Hilde Zadeck, Emmy Loose, Anny Felbermayer, Wilma Lipp, Dagmar Hermann, Hanna Ludwig, Werner Faulhaber, Walter Berry, Hans Braun y Eberhard Wächter; 1958-59, con un reparto de cantantes españoles; 1962-63, con Montserrat Caballé; 1968-69, con Lisa della Casa; 1971-72, con Agnes Baltsa, y 1975-76, con Wladimiro Ganzarolli.

El Libro más Premiado

XL CONCURSO DE ARTES GRÁFICAS

Premio: Libro de Litto-Offset

Trofeo: **DU PONT-HOWSON**

GREMIO DE EDITORES DE CATALUNYA

Premio: Al mejor libro del año

MINISTERIO DE CULTURA

Premio: Al mejor libro de Arte

La más completa colección de dibujos,
carteles y cuadros, de una de las
figuras señeras, de la pintura catalana moderna.

Se reúne aquí por primera vez una gran cantidad
de cuadros dispersos en colecciones privadas,
reproducidos en gran formato y con esmerada
técnica gráfica, dando así acceso a la contemplación
y valoración de una obra por tantos aspectos clave
para la comprensión de la evolución artística y
de los movimientos estéticos
en la Catalunya contemporánea.

Por fin Ramón Casas tiene el libro
que él y su obra se merecen.

El mejor regalo

Editorial AUSA
Apartado 101
08280 SABADELL (Barcelona)

Títulos de la colección:

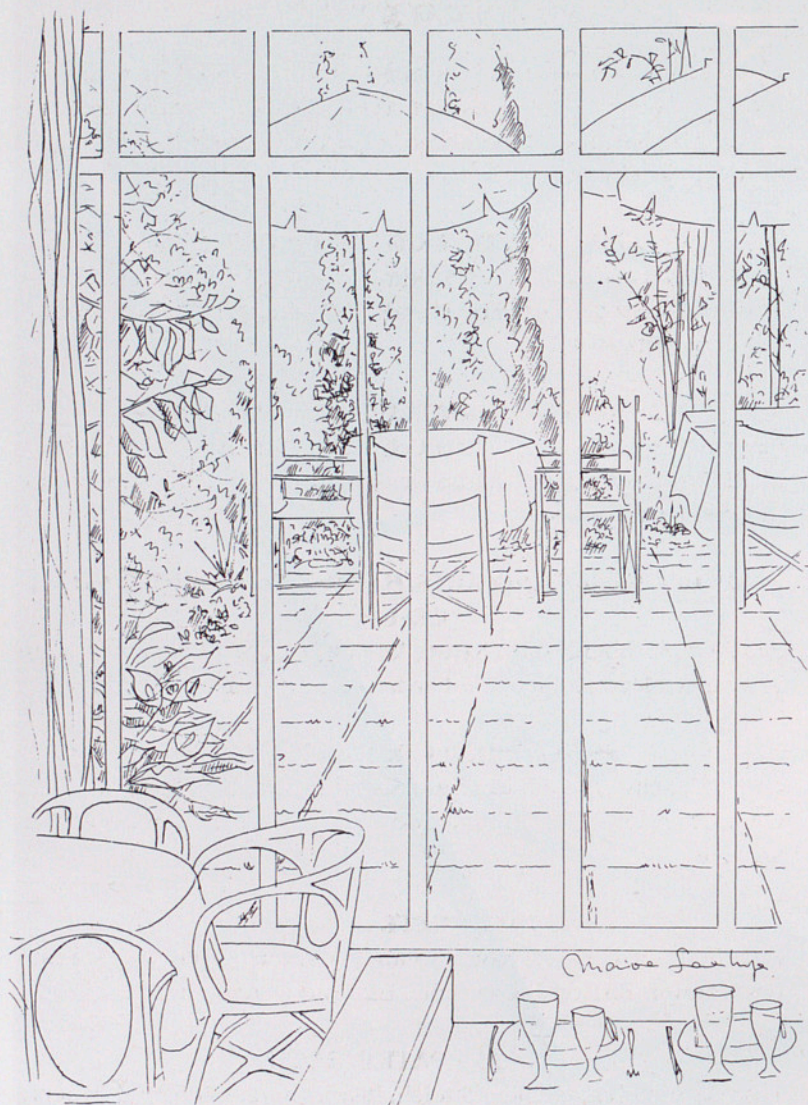
**RAMON CASAS
DURANCAMPS
MEIFREN**



Alfonso Alcolea Albero
Ramón Casas. 1990
26 x 34 cms / 359 pp.
ISBN 84-86329-63-9
Precio sin IVA 23.585
Precio con IVA 25.000

Roig Robí

Restaurant amb jardí



C/. de Sèneca, 20 - Tel. 2189222 - Barcelona-6



Discografia

La present discografia només inclou una selecció de les versions íntegres. Els personatges són esmentats en l'ordre següent: Comtessa, Susanna, Cherubino, Figaro i Comte. A continuació l'orquestra, el cor i el director.

1935 - PEARL, 2 CD, GEMM CDS 9375

Auliki Rautawaara, Audrey Mildmay, Louise Helletsgruber, Willy Domgraf-Fassbaender, Roy Henderson. Festival de Glyndebourne. Dir.: Fritz Busch.

1938 - PREISER RECORDS, 2 CD, 90 035

Margaret Teschemacher, Maria Cebotari, I. Kolniak, Paul Schoeffler, Matthieu Ahlersmeyer, Ràdio de Stuttgart i cor. Dir.: Karl Böhm. (en alemany).

1940 - MUSIC AND ARTS/HARMONIA MUNDI, 3 CD, CD-646

Elisabeth Rethberg, Bidu Sayao, Jarmila Novotna, Ezio Pinza, John Brownlee. Metropolitan de Nova York. Dir.: Héctor Panizza.

1950 - EMI, 2 CD, CMS 7 69639 2

Elisabeth Schwarzkopf, Irmagard Seefried, Sena Jurinac, Erick Kunz, Georg London, Filharmònica de Viena i cor. Dir.: Herbert von Karajan.

1951 - CETRA, S-4243

Gabriella Gatti, Alda Noni, Jolanda Gardino, Italo Tajo, Sesto Bruscantini. RAI de Roma. Dir.: Fernando Previtali.

1955 - PATHE, 34452

Theresa Stich-Randall, Rita Streich, Pilar Lorengar, Rolando Panerai, Heinz Rehfuss. Festival de Aix en Provence. Dir.: Hans Rosbaud.

1955 - DECCA, 2 CD, 417 3115 2

Lisa della Casa, Hilde Gueden, Suzanne Danco, Cesare Siepi, Alfred Poell. Filharmònica de Viena, Òpera de Viena. Dir.: Erich Kleiber.



1955 - EMI, S 003413

Sena Jurinac, Graziella Sciutti, Rise Stevens, Sesto Bruscantini, Franco Calabrese. Festival de Glyndebourne. Dir.: Vittorio Gui.

1957 - MELODRAM, MEL 709(3)

Elisabeth Schwarzkopf, Irmgard Seefried, Christa Ludwig, Erich Kunz, Dietrich Fischer-Dieskau. Filharmònica de Viena i cor. Dir.: Karl Böhm.

1958 - PHILIPS, 345729

Sena Jurinac, Rita Streich, Christa Ludwig, Walter Berry, Paul Schoeffler. Filharmònica de Viena i cor. Dir.: Karl Böhm.

1960 - EMI, 2 CD, CMS 7 63266 2

Elisabeth Schwarzkopf, Anna Moffo, Fiorenza Cossotto, Giuseppe Taddei, Eberhard Wächter. Philharmonia Orchestra i cor. Dir.: Carlo Maria Giulini.

1960 - RCA, ECS 7435

Lisa della Casa, Roberta Peters, Rosalind Elias, Giorgio Tozzi, Georg London. Filharmònica de Viena i cor. Dir.: Erich Leinsdorf.

1961 - DEUTSCHE GRAMMOPHON, 272 8004

Maria Stader, Irmgard Seefried, Hertha Töper, Renato Capecchi, Dietrich Fischer-Dieskau. Ràdio de Berlín. Dir.: Ferenc Fricsay.

1965 - ELECTROLA, S-6002

Hilde Gueden, Anneliese Rothenberger, Edith Mathis, Walter Berry, Hermann Prey. Opera de Dresden. Dir.: Ottmar Suitner. (en alemany)

1968 - DEUTSCHE GRAMMOPHON, 3 CD, 429 869-2

Gandula Janowitz, Edith Mathis, Tatiana Troyanos, Hermann Prey, Dietrich Fischer-Dieskau. Opera de Berlín. Dir.: Karl Böhm.



1971 - EMI, 3 CD, CMS 7 63 849 2

Elisabeth Söderström, Reri Grist, Teresa Berganza, Geraint Evans, Gabriel Bacquier. New Philharmonia, John Alldis. Dir.: Otto Klemperer.

1972 - PHILIPS, 3 CD, 426 195-2

Jessye Norman, Mirella Freni, Yvonne Minton, Wladimiro Gazarolli, Ingvar Wixell. BBC i cor. Dir.: Colin Davis.

1976 - EMI, 3 CD, CMS 7 63646 2

Heather Harper, Judith Blegen, Teresa Berganza, Geraint Evans, Dietrich Fischer-Diekau. English Chamber, John Alldis. Dir.: Daniel Barenboim.

1979 - DECCA, 6799046.2(4)

Anna Tomowa-Sintow, Ileana Cotrubas, Frederica von Stade, Jose van Dam, Tom Krause. Filharmònica de Viena i cor. Dir.: Herbert von Karajan.

1982 - DECCA, 9-80006-5(4)

Kiri Te Kanawa, Lucia Popp, Federica von Stade, Samuel Ramey, Thomas Allen. London Philharmonic, London Opera. Dir.: Georg Solti.

1986 - PHILIPS, 3 CD, 416 370-2

Lucia Popp, Barbara Hendricks, Agnes Baltsa, Jose van Dam, Ruggero Raimondi. St. Martin in-the-Fields, Ambrosian Opera. Dir.: Neville Marriner.

1987 - EMI, 3 CD, CDS 7 479788

Margaret Price, Kathleen Battle, Ann Murray, Thomas Allen, Jorma Hynninen. Filharmònica de Viena, Òpera de Viena. Dir.: Riccardo Muti.

1988 - EMI, 3 CD. CDS 7497532

Felicity Lott, Gianna Rolandi, Faith Esham, Claudio Desderi, Richard Stilwell. London Philharmonic, Festival de Glyndebourne. Dir.: Bernard Haitink.



1988 - DECCA INTERNATIONAL, 3 CD, 421 333-2

Arleen Auger, Barbara Bonney, Alicia Nafé, Pekka Salomaa, Hakan Hagegard. Festival de Drottningholm. Dir.: Arnold Östmann.

1990 - ERATO, 3 CD, 2292-45 501-2

Lella Cuberli, Joan Rodgers, Cecilia Bartoli, John Tomlinson, Andreas Schmidt. Filharmònica de Berlín, RIAS Kammerchor. Dir.: Daniel Barenboim.

1990 - RCA, 3 CD, RD 60 440

Julia Varady, Helen Donath, Marilyn Schmiede, Alan Titus, Ferruccio Furlanetto. Ràdio de Baviera i cor. Dir.: Colin Davis.

1990 - DEUTSCHE GRAMMOPHON, 3 CD, 431 619-2

Kiri Te Kanawa, Dawn Upshaw, Anne Sofie von Otter, Ferruccio Furlanetto, Thomas Hampson. Metropolitan de Nova York. Dir.: James Levine.



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. Tel. 318 91 22.

Portada:

Oleguer Junyent (1876-1956): Maqueta per a l'escenografia de *Tannhäuser*, de Richard Wagner. Acte primer: el Venusberg. Gran Teatre del Liceu, 1908. (Centre d'Investigació, Documentació i Difusió de l'Institut del Teatre de Barcelona)

Edició i publicitat: Art-Co/2000

Disseny: Carmelo Hernando



FUNDACIÓ
GRAN TEATRE DEL
L I C E U

La Fundació privada Gran Teatre del Liceu s'ha creat amb una finalitat bàsica, que és la d'estimular les empreses del sector privat perquè contribueixin a la promoció i difusió de la Cultura, tal com és norma als països més desenvolupats.

En aquest sentit, les empreses que formen el primer Patronat i les que s'han anat adherint a la nova Fundació, ja sigui com a Protectores, Col.laboradores o Cooperadores, entenem que la societat catalana d'avui no pot desentendre's de la sort d'una institució tan arrelada a la vida cultural de Barcelona i tan representativa de la vida musical de Catalunya com és el Gran Teatre del Liceu.

Cal conservar i enfortir aquest llegat cultural, creat fa més de 150 anys sense cap altre impuls que no fos el que procedia d'una imparable il.lusió col.lectiva. Deixar ara el futur del Liceu a l'exclusiva responsabilitat de les institucions públiques equivaldria a una mena de deserció.

Per això us demanem que, en la mesura de les vostres possibilitats, us incorporeu a la tasca que ens hem imposat i que, tot associant el vostre nom al prestigi del nostre Gran Teatre, ajudeu a la realització dels seus projectes.



FUNDACIÓ
GRAN TEATRE DEL
L I C E U

Presidenta d'Honor
S.M. LA REINA SOFIA

Patrons
CATALANA DE GAS
CAIXA DE CATALUNYA
CAIXA D'ESTALVIS I PENSIONS DE BARCELONA
AIGÜES DE BARCELONA
BANCO DE EUROPA
BANC DE SABADELL
GRUPO TORRAS
CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Protectors
ANGLO NAVAL INDUSTRIAL
BASSAT, OGILVY & MATHER
IBM
SEAT

Col.laboradors
NESTLÉ
ROCA RADIADORES

Cooperadors
BUFET BERGÓS
COOPERS & LYBRAND
EDITORIAL VICENS VIVES
ENICHEM IBERICA
MCS Marketing Comunicaciones y Servicios
RICARDO MOLINA

Informació
Fundació Gran Teatre del Liceu
c/. Sant Pau, 1 bis
08001 Barcelona
Telèfon 318 91 22



Pròximes funcions

Concert Final - XXIX Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas

Director d'orquestra **Elena Herrera**

ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Diumenge, 24 de novembre, 18 h., funció núm. 36, fora d'abonament

Recital Christa Ludwig

Obres de Johannes Brahms, Franz Liszt, Gustav Mahler,
Franz Schubert i Richard Strauss

Piano: **Charles Spencer**

Dissabte, 30 de novembre, 21 h., funció núm. 40, torn C

Requiem

Wolfgang A. Mozart

Director d'orquestra: Uwe Mund

Helen Donath, Marjana Lipovsek, Gösta Winbergh, Kurt Moll

Dijous, 5 de desembre, 21 h., funció núm. 42, torn B

La Bohème

Giacomo Puccini

Mirella Freni/Miriam Gaudi (18 i 29), **Jaume Aragall/Roberto Alagna** (19 i 23)/**Kaludi Kaludov** (29), **Vicenç Sardinero/Roberto Servile** (18, 23, 27 i 30), **Patricia Orciani/Daniela Mazzucato** (18, 27 i 30), **Stefano Palatchi, Manuel Garrido, Vicenç Esteve, Ignacio Giner, Antoni Lluch, Cristóbal Viñas, Xavier Ribera**

Director d'orquestra **Roberto Abbado**

Director d'escena **Giuseppe de Tomasi**

Funció de Gala

Dilluns, 16 de desembre, 21 h., funció núm. 43, torn A

Dimecres, 18 de desembre, 21 h., funció núm. 44, fora d'abonament

Dijous, 19 de desembre, 21 h., funció núm. 45, torn B

Dissabte, 21 de desembre, 21 h., funció núm. 46, fora d'abonament

Dilluns, 23 de desembre, 21 h., funció núm. 47, torn D

Divendres, 27 de desembre, 21 h., funció núm. 48, torn C

Diumenge, 29 de desembre, 17 h., funció núm. 49, torn T

Diluns, 30 de desembre, 21 h., funció núm. 50, torn E

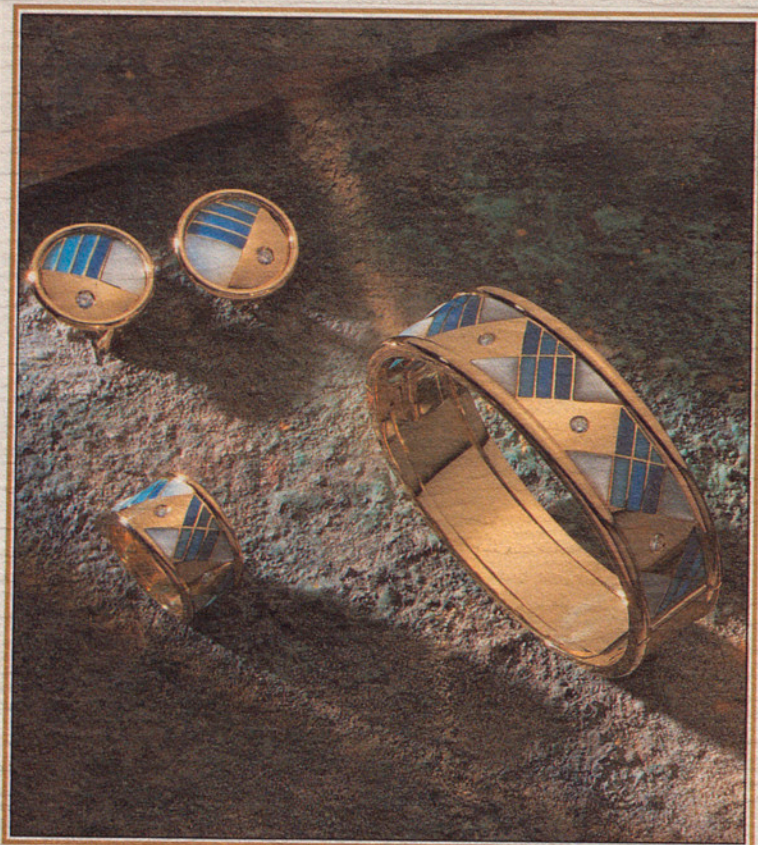
Volar y otras artes

IBERIA colabora con el teatro del Liceo en esta temporada de Opera*. Es nuestra manera de dar alas al Arte. Y a la cultura.

* IBERIA: Patrocinador de la Temporada de Opera del Teatro del Liceo de Barcelona.



IBERIA 
IBERIA.com



BAGUÉS
JOIERIA

▼
PASSEIG DE GRÀCIA, 41
TELÈFON 216 01 73
08007 BARCELONA

▼
CARRER SANT PAU, 6
TELÈFON 317 32-46
08001 BARCELONA

▼
RAMBLA DE LES FLORS, 105
TELÈFON 317 19 74
08002 BARCELONA



42796-7