



Requiem

GRAN TEATRE DEL LICEU



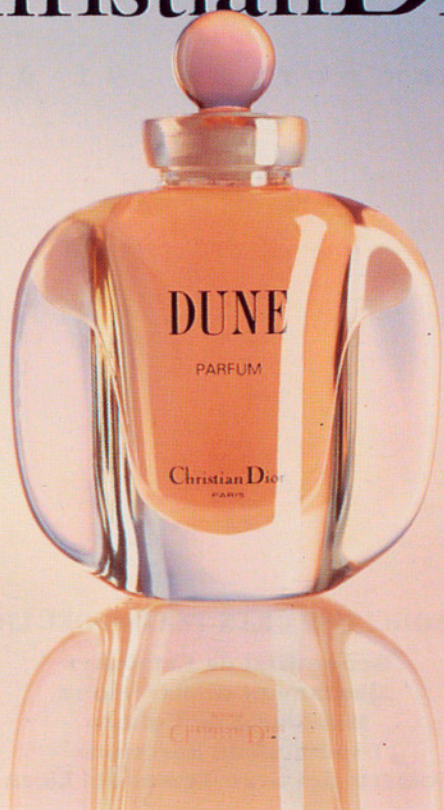
GRAN TEATRE DEL LICEU

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**

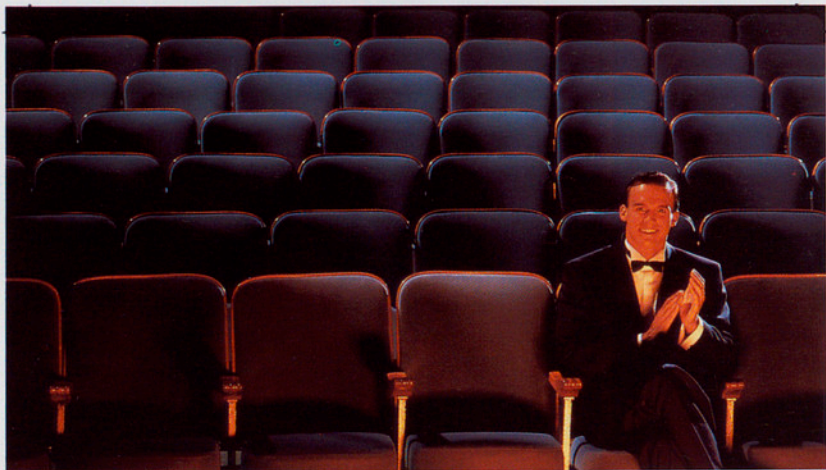
ChristianDior





Requiem (KV. 626)

Wolfgang A. Mozart



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



Requiem (KV.626)

Wolfgang A. Mozart

I. Introitus

Requiem

II. Kyrie

III. Sequenz

Dies irae

Tuba mirum

Rex tremendae

Recordare

Confutatis

Lacrimosa

IV. Offertorium

Domine Jesu

Hostias

V. Sanctus

VI. Benedictus

VII. Agnus Dei

VIII. Communio

Lux aeterna

Helen Donath, soprano

Marjana Lipovsek, mezzo-soprano

Gösta Winbergh, tenor

Kurt Moll, baix

Director d'orquestra **Uwe Mund**

Director del cor **Romano Gandolfi**

Subdirector del cor **Andrés Máspero**

Assistent als mestres del cor **José Luis Basso**

Violí concertino **Jaume Francesch**

ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

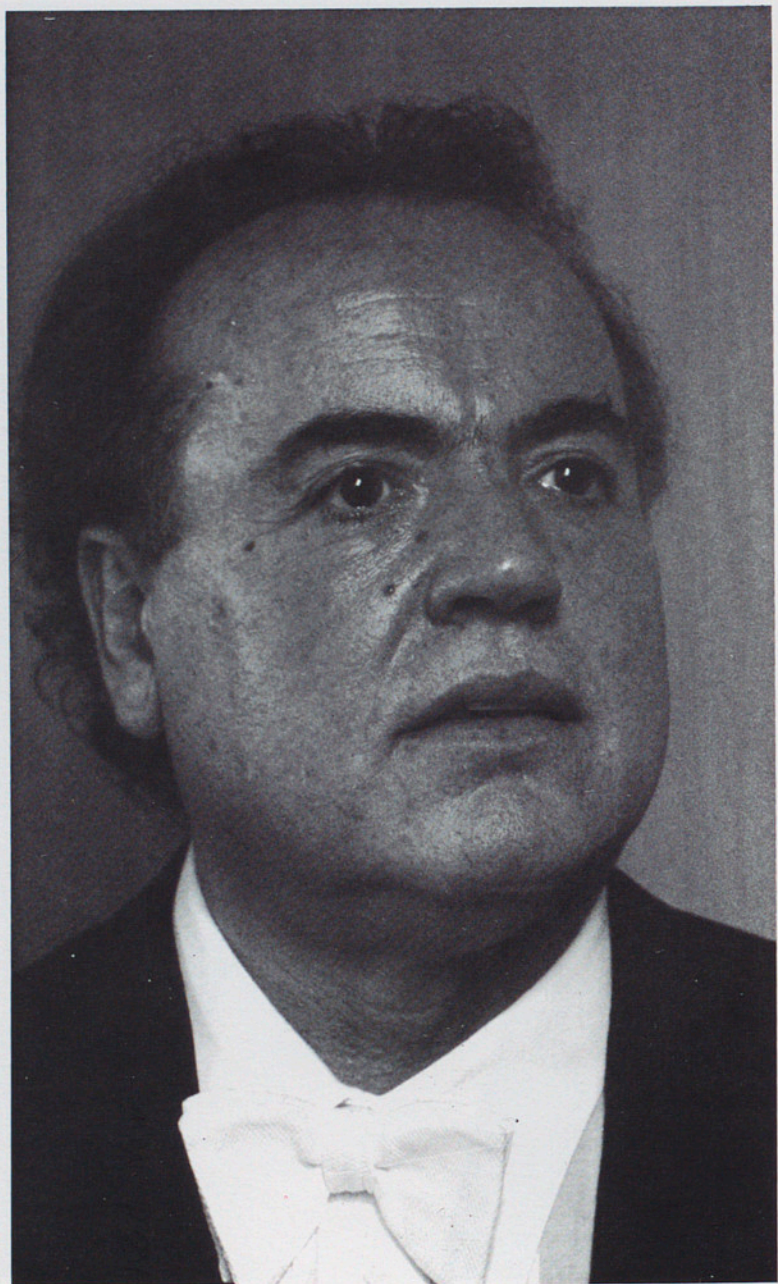
Materials d'orquestra **Bärenreiter Verlag-Alkor, Edition**





Uwe Mund

Va néixer a Viena i als 14 anys donà el seu primer concert de piano. A la Universitat de Viena cursà germàniques i direcció, composició i piano. Als 20 anys fou nomenat Director dels Petits Cantors de Viena. Durant el 1963 fou mestre repetidor de von Karajan a l'Òpera de Viena i, poc després, fou assistent als Festivals de Salzburg i Bayreuth. Dintre el repertori operístic ha dirigit obres de Wagner, Verdi, Ponchielli, Donizetti, Berg, Strauss, Schönberg, Mozart, etc. Ha dirigit a l'Òpera de Viena, Òpera de París, San Francisco i altres teatres importants. Al Liceu debutà la temporada 1982-83 amb *Die Walküre* i, després, a més d'alguns concerts, hi ha dirigit *Wozzeck*, *Der Rosenkavalier*, *Moses und Aron*, *La clemenza di Tito*, *Un ballo in maschera*, *La Gioconda*, *Parsifal*, *Salome*, *Els mestres cantaires*, *Elektra* i *Simon Boccanegra*. Des de juliol de 1987 és Director de l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu.





R o m a n o G a n d o l f i

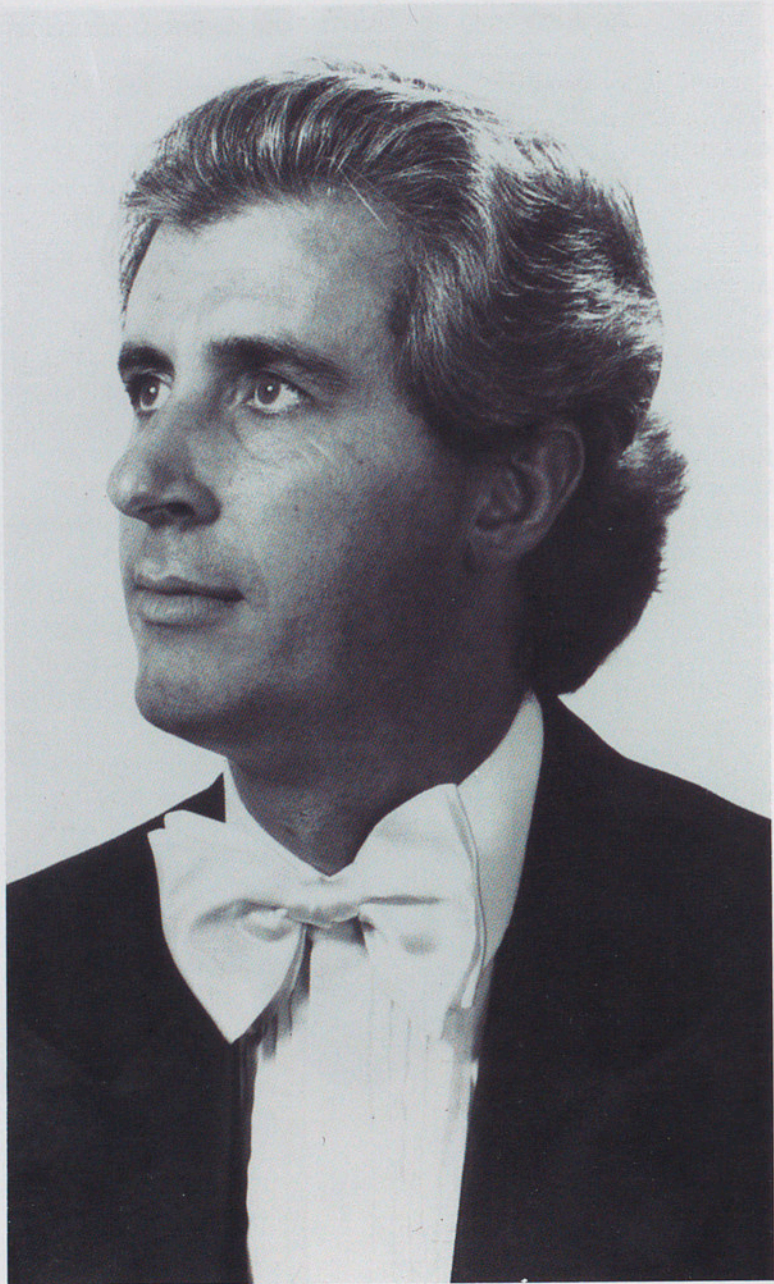
Es diplomà en composició i piano, amb la màxima puntuació, al Conservatori A. Boito de Parma, la seva ciutat natal. Des de 1984 és Assessor Artístic i Director del Cor del Gran Teatre del Liceu. Ha treballat com a director de cor al Teatre Colón de Buenos Aires (1968-1970), i a la Scala de Milà (1971-1983), col·laborant amb directors com Von Karajan, Kleiber, Bernstein, Prêtre, Giulini, Abbado, Muti, etc.

Ha participat en les gires de la Scala i ha col·laborat en enregistraments d'òperes verdianes dirigides per Claudio Abbado (*Aida*, *Requiem*, *Simon Boccanegra*, *Macbeth*, *Un ballo in maschera*, *Don Carlo*) per a Deutsche Grammophon, i amb Riccardo Muti (*Ernani*) per al segell Decca.

Des de 1970 alterna la direcció coral amb la direcció d'orquestra, activitat en la qual ha desenvolupat una àmplia activitat concertística i operística en teatres com la Scala de Milà, Òpera de Roma, Colón de Buenos Aires, San Carlo de Nàpols, Zarzuela i Real de Madrid, Comunale de Bolonya, Verdi de Trieste, Margherita de Gènova, Regio de Parma, Municipal de Rio; a ciutats com París, Berlín, Praga, i als EUA, etc.

En aquest Gran Teatre del Liceu ha dirigit *Faust*, *La fanciulla del West*, *Nabucco*, *La Gioconda*, *Andrea Chénier*, *Requiem* de Verdi, *Les noces* de Stravinsky, entre moltes altres títols d'òperes i d'obres simfònico-corals.

Ha enregistrat, per a Decca, la *Petite Messe Solennelle* de Rossini, amb Freni, Valentini-Terrani, Pavarotti, Raimondi i Cor de Cambra de la Scala, i per al segell Fonit Cetra, *Cors romàntics: 12 Lieder* de Schubert, amb Popp, Palacio, Cor de Cambra i instrumentistes de la Scala.





A n d r é s M á s p e r o

Començà els estudis musicals al seu país, Argentina. El 1976 fou nomenat director del Coro Estable del Teatro Argentino de La Plata i de 1978 a 1982 féu la mateixa tasca al Teatro Municipal de Rio de Janeiro. Des de l'any 1982 dirigí durant tres temporades el Coro Estable del Teatro Colón de Buenos Aires. El 1988 aconseguí un Master a la Univesitat Catòlica de Washington, ciutat en la qual actuà també en algunes ocasions com a pianista al Kennedy Center. L'any 1989 fou director de cor a la Summer Opera Company of Washington D.C. Durant el període 1988-90 fou director d'IAVE (Iberoamerican Vocal Ensemble) i la temporada 1990-91, director del cor de la Dallas Opera. Des de la temporada 1990-91 és subdirector del Cor del Gran Teatre del Liceu.





Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu

Des de la creació del Consorci del Gran Teatre del Liceu, la normalització de l'Orquestra, així com el millorament de la seva categoria simfònica, han estat propòsits principals en els plans de la nova etapa del Teatre. El treball que portà a terme el seu primer Director Titular, el mestre Eugenio M. Marco, donà ràpidament els bons fruits d'una memorable representació de *Lo-bengrin*, òpera amb la qual el Consorci iniciava la seva gestió en la Temporada 1981-82.

Insistent en aquell propòsit, l'Orquestra ha mantingut una línia de superació que li ha permès d'assolir un alt nivell de conjunció, havent-se efectuat una àmplia renovació dels instrumentistes i una notable modernització de la dotació d'instruments.

Un fet molt important en la renovació de l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu fou la contractació, el mes de març de 1987, del mestre austríac Uwe Mund en qualitat de Director Titular de l'Orquestra. La seva presència és el resultat de l'èxit obtingut en la direcció de diferents òperes i en la inauguració de la Temporada 1985-86 amb l'estrena a Espanya de l'òpera *Moses und Aron* d'Arnold Schönberg. A partir de la seva incorporació al Teatre, un dels seus principals objectius ha estat dotar l'Orquestra d'un repertori simfònic (Bach, Montsalvatge, Txaikovski, Mussorgski, Mahler, Mozart, Brahms, Bruckner) a fi de donar-li un nou protagonisme.

Diferents directors invitats han treballat en el decurs d'aquests anys amb l'Orquestra Simfònica, i també amb el Cor, del Gran Teatre del Liceu, entre els quals cal citar els mestres Albrecht, Decker, Gatto, Gandolfi, Hollreiser, Kulka, Nelson, Perick, Rennert, Rudel, Steinberg, Weikert, Schneider, Varviso, Maag i Neumann.

Les actuacions a Madrid del Cor i l'Orquestra (Teatro Real, Palacio Real) han estat èxits dels quals la crítica en féu ressò laudatori, tal com succeí en les actuacions a les Arenes de Nîmes i al Teatre de l'Òpera de Ludwigshafen. Conjuntament amb el Cor, efectuà la presentació a París amb *Lucrezia Borgia*, que fou acollida amb gran èxit.



Cor del Gran Teatre del Liceu

El Cor és una peça fonamental dels espectacles del Gran Teatre del Liceu. Des de la primera temporada del Consorci, el Cor ha sofert una renovació constant, els fruits de la qual han estat immediats. En iniciar la temporada 1982-83, Romano Gandolfi es féu càrrec de la direcció del Cor juntament amb Vittorio Sicuri, i aconseguí ben aviat èxits espectaculars que han situat, sense cap mena de dubte, aquest Cor entre els millors d'Europa.

D'entre les seves brillants actuacions, cal assenyalar la interpretació del *Requiem* de Verdi, en la seva primera actuació simfònicocoral amb l'Orquestra del Liceu, sota la direcció de Romano Gandolfi. Aquest concert va ser programat novament l'abril de 1985 en la presentació del Cor i l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu al Teatro Real de Madrid, on obtingueren un gran èxit. De l'ampli repertori que ha interpretat el Cor, cal recordar també, com a fet destacable, la primera versió escenificada a Espanya de l'òpera *Moses und Aron* i, en el repertori simfònicocoral, el *Requiem* de Mozart, la *Missa Solemnis* de Beethoven i la *Missa de la Coronació* de Mozart.

La primera actuació del Cor a l'estranger fou en l'històric marc de les Arenes de Nîmes, en ocasió de l'estrena a França de l'òpera de Giuseppe Verdi *Il Corsaro*. Ha actuat també amb gran èxit a la ciutat alemanya de Ludwigshafen, amb *Lucia di Lammermoor*. La presentació —conjuntament amb l'Orquestra— a París, amb *Lucrezia Borgia*, constituí un èxit esclatant.

El Cor ha cantat sota la direcció dels mestres Albrecht, Decker, Gatto, Hollreiser, Kulka, Mund, Nelson, Perick, Rennert, Rudel, Steinberg, Weikert, Varviso, Maag, Neumann, etc.





Helen Donath

Va néixer a Texas i començà els estudis de cant als catorze anys. L'any 1962 debutà a l'Òpera de Colònia, on cantà *Turandot* (Liu) i *Carmen* (Micaela). Dos anys després fou contractada per l'Òpera de Hannover on cantà per primera vegada el rol de Pamina de *Die Zauberflöte*. El 1966 debutà a la Bayerischen Staatsoper de Munic i el 1967 cantà la *Missa de la Coronació* de Mozart al Vaticà, amb la direcció de Von Karajan.

Aquests anys començà el gran prestigi internacional de Helen Donath, sobretot des que cantà el rol de Pamina a Salzburg amb Sawallisch. Tot seguit fou convidada sovint a la Scala de Milà, Òpera de Viena, Òpera de Berlín, Hamburg, Munic, Dresden, Covent Garden de Londres i a d'altres escenaris importants.

Helen Donath ha actuat sovint a les grans sales de concert, amb les millors orquestres i en recital, i ha estat dirigida, entre d'altres, per Leonard Bernstein, Sir Colin Davis, Christoph von Dohnanyi, Carlo Maria Giulini, Bernard Haitink, Eugen Jochum, Carlos Kleiber, Rafael Kubelik, Lorin Maazel, Riccardo Muti, Karl Richter, Sir Georg Solti i Otmar Suitner. Ha format, amb molt d'èxit, un duo amb el seu marit, Klaus Donath, pianista i director, en recitals de «lieder», en directe i en enregistraments discogràfics, treball pel qual ha estat distingida amb un «Deutschen Schallplattenpreis».

Després d'haver gravat en disc el paper d'Eva de *Die Meistersinger von Nürnberg* amb Von Karajan, cantà per primera vegada aquest rol en un teatre l'any 1986 i l'interpretà tot seguit a Hamburg, Mannheim, Munic, Seattle i Viena.

L'any 1991 ha debutat al Metropolitan de Nova York amb *Fidelio* (Marzelline) i *Le nozze di Figaro* (Susanna) i també ha cantat *The Turn of the screw* de Britten, a Los Angeles.

Des de 1988 és «Kammersängerin» de la Bayerischen Staatsoper de Munic. Debutà en aquest Gran Teatre del Liceu l'any 1972 amb *La Creació* de Haydn i després, la temporada 1984-85, interpretà *Der Rosenkavalier* (Sophie).





Marjana Lipovsek

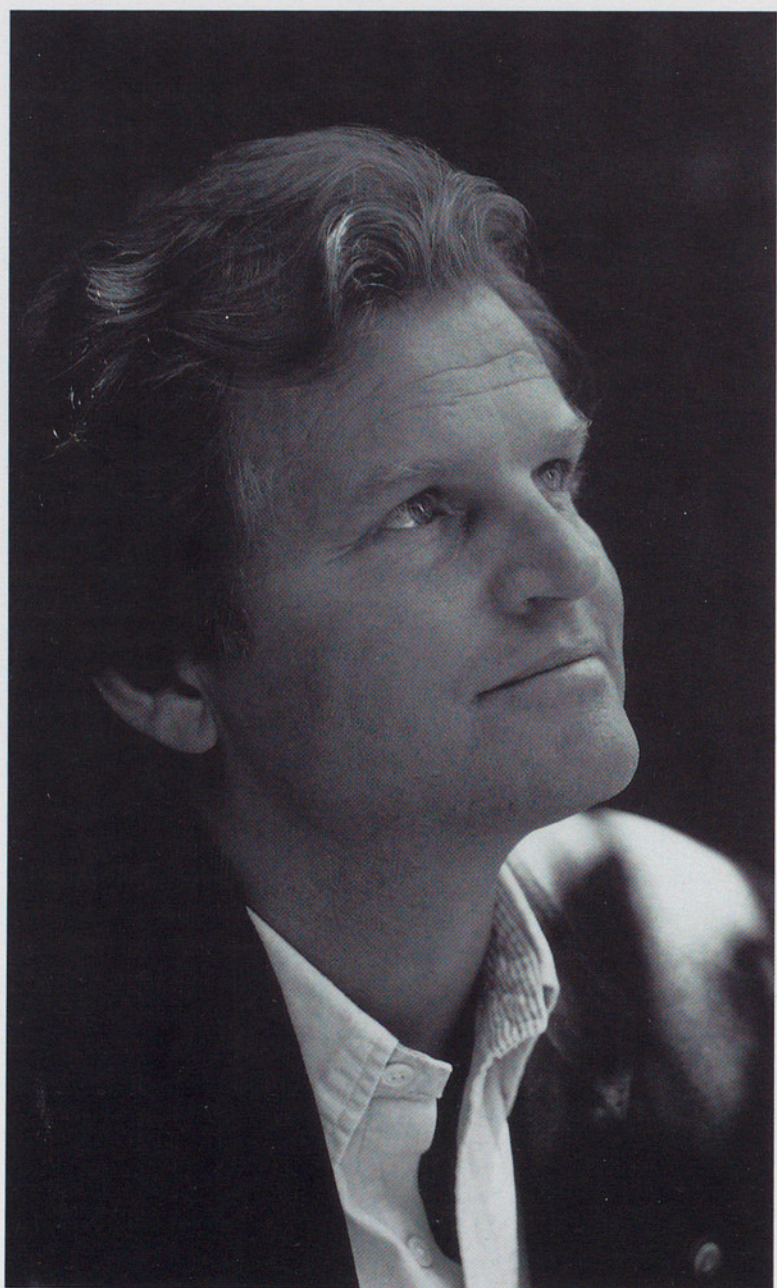
Va néixer a Ljubljana, on començà els estudis musicals. Els de cant, els féu a Graz i a l'Òpera Studio de Viena, ciutat en la qual ja cantà, a la Staatsoper, l'any 1978. El 1981 féu el debut al Festival de Salzburg amb l'estrena mundial de *Baal* de Friedrich Cerha i fou contractada per l'Òpera d'Hamburg, on aconseguí grans èxits amb un repertori molt variat: *Borís Godunov* (Marina), *Così fan tutte* (Dorabella), *Der Rosenkavalier* (Oktavian), *Un ballo in maschera* (Ulrica), etc.

El 1982 es presentà a la Scala de Milà amb *Falstaff* (Quickly) i el 1983 fou contractada per la Bayerischen Staatsoper de Munic, on desenvolupà una activitat ben brillant: *Wozzeck* (Marie), *La forza del destino* (Preciosilla), *Daphne* (Gaen), *Un ballo in maschera* (Ulrica), *Das Rheingold* i *Die Walküre* (Fricka), etc.

El gran èxit aconseguit com a Dalila a Bregenz, li permeté d'ésser contractada per interpretar aquesta òpera de Saint-Saëns a molts escenaris, entre els quals el Festival de Peralada (amb Josep Carreras), l'Òpera de Berlín i l'Òpera de Viena, així com també per a un enregistrament amb Plácido Domingo i la direcció de Myung-Whun Chung.

Altres papers importants del seu repertori són Brangäne, Amneris, Azucena, Orpheus i Eboli. Invitada regularment als grans escenaris europeus (Viena, Munic, Hamburg, Frankfurt, Berlín, Madrid, Londres, etc.), el 1986 tornà a Salzburg per a l'estrena mundial de *Die Schwarze Maske* de Penderecki. Recentment ha interpretat *Khovantxina* amb Claudio Abbado (a l'Òpera de Viena i en disc), *Elektra* al Covent Garden amb Georg Solti, i *Carmen* al Festival de Bregenz.

És també una destacada intèrpret de «lied» i oratori, i és freqüent la seva activitat a la ràdio, la televisió i el disc. En aquest terreny ha cantat amb les orquestres de Viena, Berlín, Londres, Amsterdam, Nova York i Boston, i amb directors com ara Muti, Davis, Sawallisch, Leinsdorf, Giulini, Sinopoli, Abbado, Haitink, Harnoncourt i Von Dohnany. Actuà per primera vegada en aquest Gran Teatre del Liceu la temporada 1990-91 amb *Die Walküre* (Fricka).





Gösta Winbergh

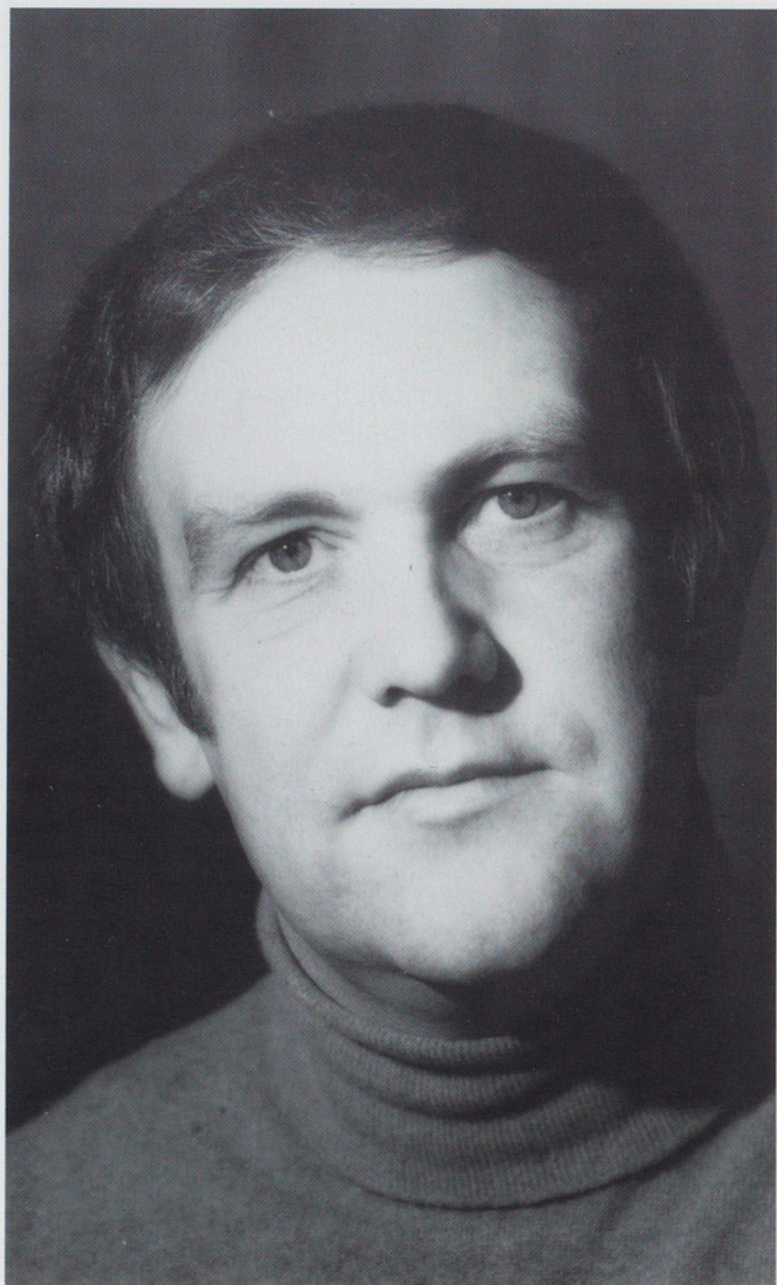
Nasqué a Estocolm, on estudià amb Erik Saeden i Martin Oehman; després ho féu a Itàlia amb Luigi Ricci i Tito Gobbi. L'any 1973 debutà a Göteborg amb *La Bobème* i també interpretà algunes operetes, des de *Bettelstudent* fins al *Fledermaus*. Des del mateix any i fins al 1981 fou membre de l'Òpera d'Estocolm, on cantà, entre d'altres, els primers papers de tenor de *La Bobème*, *Don Giovanni* i *Il barbiere di Siviglia*. Durant el mateix període també cantà al festival de Drottningholm *Così fan tutte* i *Meistersinger*, amb unes produccions de Götz Friedrich amb les quals començà el seu prestigi internacional. Des de 1981 fou convidat permanent a Zuric, on cantà els principals papers mozartians per a tenor, especialment en les produccions dirigides per Nikolaus Harnoncourt i Jean-Pierre Ponnelle.

Després ha estat invitat als teatres més importants: Ginebra, Stuttgart, Düsseldorf, Hamburg, Munic, Berlín, Amsterdam, Ais de Provença, París, Madrid, Torí, Florència, Roma, Glyndebourne, Covent Garden de Londres, Bregenz, Òpera de Viena, Festival de Salzburg, San Francisco, Chicago, Festival de Tanglewood, Filadèlfia, etc. L'any 1983 debutà al Metropolitan de Nova York amb *Don Giovanni*.

Ha estat dirigit, entre d'altres, per Von Karajan, Janowski, Ozawa, Sawallisch, Stein, Maazel i Leitner. La seva discografia per a EMI, Decca, Erato i Deutsche Grammophon, inclou *Don Pasquale*, *Simfonia Faust* de Liszt, *Te Deum* de Bizet, *Hamlet*, àries de concert de Mozart, *Missa de la Coronació*, *Così fan tutte*, *Entführung aus dem Serail*, *Gürrelieder*, *Zauberflöte*, *Don Giovanni* i *Elisir d'amore*.

Alguns del seus darrers èxits han estat *Don Sebastiano* al Carnegie Hall, *Die Zauberflöte* i *Idomeneo* a la Scala, *Manon* al Covent Garden, *Idomeneo* a Madrid i *Lobengrin* a Zuric.

Debutà al Liceu la temporada 1985-86 amb *Don Giovanni* i fa pocs dies ha aconseguit un gran èxit com a protagonista de *Idomeneo*.





Kurt Moll

Va néixer a Buir i estudià a Krefeld amb Emmy Müller i després a Colònia. Començà la carrera a Aquisgrà, de 1961 a 1964, i després va pertànyer també a les companyies de Magúncia (1964-65), Wuppertal (1965-69) i Hamburg (des de 1969). Des de 1968 actua també com a invitat als principals teatres del món, amb contractes permanents a la Bayerischen Staatsoper de Munic i a la Staatsoper de Viena. L'any 1967 debutà a Bayreuth, on després ha interpretat papers com Marke, Fafner i Pogner.

El 1970 actuà per primera vegada al Festival de Salzburg amb *Die Zauberflöte* (Sarastro) i en altres edicions cantà, entre altres papers, Osmin, Ochs i Gurnemanz. L'any 1972 debutà a la Scala de Milà amb *Die Entführung aus dem Serail* (Osmin) i el 1974 als Estats Units, a San Francisco, amb Gurnemanz i Marke.

Des de 1973, amb la nova direcció de Rolf Liebermann, actua sovint a l'Òpera de París, on aconsegueix grans èxits amb Gurnemanz, Sarastro, Osmin, Bartolo, Guardiano, etc. La temporada 1976-77 debutà al Covent Garden de Londres amb *Der Freischütz* (Kaspar) i el 1978 al Metropolitan de Nova York amb *Tannhäuser* (Landgraf). L'any 1975 és nomenat «Kammersänger» per l'Òpera d'Hamburg i en aquest any 1991 segueix una de les carreres més sòlides i més brillants d'aquests darrers anys.

Kurt Moll també canta sovint en concert i en enregistraments discogràfics, amb un repertori ampli i variat. Debutà en aquest Gran Teatre la temporada 1983-84 amb *Die Entführung aus dem Serail* i després ha tornat al Liceu amb *Parsifal* (1988-89) i *Die Zauberflöte* (1990-91).



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



Wolfgang Amadeus Mozart

Poques vegades com en el cas de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) la grandesa inqüestionable d'un geni musical reposa en uns fonaments més secrets i enigmàtics. El judici de la posteritat sobre els trets més genuïns de la seva obra sembla oscil·lar, a cada nova generació, de manera gairebé cíclica, entre la preferència pels aspectes «apol·linis» o «dionisiacs» de la seva personalitat musical. La imatge de Mozart com un herald de la música pura, reduïda a un joc de relacions sonores i de combinacions abstractes, fetes de gràcia, equilibri i cristal·lina claredat (o, fins i tot, limitades a un Set-cents manierista de minuets i perruques ensucreades) sempre s'ha contraposat a l'opinió dels qui han valorat preferentment (en la música en general i en la de Mozart en particular) un procés de fermentació de les passions humanes, més que no pas una clàssica eurítmia.

Entre aquests, cal considerar els qui —ja des de la mort del compositor, al llindar del segle XIX— han posat l'accent en el caràcter romàntic del geni mozartian i —en l'àrea cultural germànica penetrada pel mite fàustic— en els trets «demoníacs» de les fonts secretes de la seva inspiració, en una forçada i extemporània transferència de les atribucions transcendents que el romanticisme va concedir, més tard, a la música.

Aquestes dues actituds responen a dos aspectes complementaris de la personalitat musical de Mozart, la qual, també al nivell humà i quotidià, ha estat objecte tant de les mitificacions més idealitzades com de les trivialitzacions més crues, sense tenir en compte, com diu B. Paumgartner, «la humanitat senzilla i honesta del mestre, la seva meravellosa solidaritat amb les violentes forces motrius del seu poderós instint creador, el qual va decidir el seu destí i les seves relacions amb el món que l'envoltava».

Mozart fou un compositor eminentment receptiu que, en la seva infància i joventut, ja va tenir el privilegi de conèixer els centres musicals més importants d'Europa i de prendre contacte amb les personalitats musicals més rellevants de la seva època. Si, d'altra banda, la seva inspiració es nodria en gran part dels estímuls del seu entorn immediat, no és pas inversemblant que la seva obra representi una síntesi magistral de tot el segle divuitè i presenti



la considerable pluralitat d'estils, pròpia d'una època de transició. I si la seva producció, com es correspon al seu temps, encara no és escrita en primera persona i no reflecteix els esdeveniments puntuals de la seva biografia, en canvi, és miraculosament tenyida del propi tarannà psicològic, i inclou la totalitat de les experiències personals, les quals només pogué expressar, indirectament, de la manera més convincent i perdurable, en l'únic terreny en el qual se sentia completament segur, el de la música.

En els darrers anys vienesos, però, la seva música acusà una transformació gradual que culminà en el darrer llenguatge, sobri i mancat de tot ornament, d'una bellesa sobrehumana, com vingut d'un ésser que, amb l'acceptació del propi destí, parla a la humanitat des d'una distància esfereïdora. És així que podem veure aquella prodigiosa entitat atemporal de la *Simfonia Júpiter*, talment com la victòria del pur esperit encarnat en la música, lliure de qualsevol lligam terrenal; el sentiment desencarnat, la llum crepuscular i la resignació del moviment lent del darrer *Concert per a piano, en si bemoll major* i el sentit de transcendir les passions humanes de *La Flauta Màgica*, com a signe de la purificació que ha de precedir la mort, abans d'accedir a la Llum. Per aquesta raó podem dir que, en morir jove, Mozart ja havia realitzat la seva obra, per més que ens sigui lícit de preguntar-nos quina hauria estat la seva evolució musical si li haguessin estat concedits trenta anys més de vida.



Requiem en re menor, KV. 626

Abans del *Requiem* (1791), Mozart no havia escrit cap Missa des de 1783. L'estil d'aquesta obra, que constitueix el seu veritable testament espiritual, en estar entranyablement lligada a les darreres circumstàncies de l'existència terrenal del compositor, difereix considerablement del de les seves anteriors composicions litúrgiques, que no plantegen cap contradicció entre un instint vital i el sentiment religiós, sinó que ambdós es fonen en una completa unitat humana i artística.

Atès el seu caràcter singular i irrepetible, ens sembla secundari esmentar les llegendes sobre el procés de gestació del *Requiem* (ja ben aclarides pels historiadors i musicòlegs) que forjà el segle



Mozart fa sentir fragments del *Requiem*, pocs dies abans de la seva mort.



XIX, provocades, en darrer terme, per la sensibilitat extremada del compositor en els seus darrers dies.

Un problema més candent és el que ens posa, com a obra inacabada, aquest testament musical mozartià, una qüestió sobre la qual restarà sempre, probablement, el mateix misteri que plana sobre la tomba del compositor.

La versió tradicional en què la posteritat conegué l'inacabat *Requiem* mozartià no fou obra, com s'ha dit, de Süßmayer tot sol, ja que aquest formà equip amb Freystädler i Joseph Eybler, un músic de talent, amic de Haydn i protegit de Mozart. El treball dels estudiosos ha esdevingut més difícil per l'existència de dos manuscrits i la semblança de la cal·ligrafia de Mozart i de Süßmayer, que, per això, actuà de copista. Breument, dels dotze fragments de l'obra, Mozart havia escrit tot l'*Introit* i el *Kyrie*, i havia deixat els següents, fins al *Lacrimosa*, en aquella forma tan explícita en què ell solia escriure els esborranys, és a dir, indicant totes les veus en els passatges principals i precisant algunes parts instrumentals. Al vuitè compàs del *Lacrimosa* el manuscrit s'interromp. Dels fragments següents, eren esbossats d'aquesta manera el *Domine Jesu Christe* i l'*Hostias*. Els tres números darrers mancaven del tot, però és versemblant que fossin reconstruïts a partir d'esbossos de Mozart que desconeixem. També és probable que, en les darreres setmanes de la seva vida, Mozart hagués donat indicacions concretes. Hem de descartar la hipòtesi (que Süßmayer va propagar, amb la vanitat d'atribuir-se una tasca més transcendent) que fossin completament originals d'aquest el final del *Lacrimosa*, el *Sanctus*, el *Benedictus* i l'*Agnus Dei*; d'altra banda, aquest va transcriure, per al final, la fuga del *Kyrie* amb les paraules *cum sanctis tuis*, un recurs que era emprat a l'època, si bé, segurament, Mozart hauria trobat una solució més personal per al final de l'obra.

G. de Saint-Foix i B. Paumgartner assenyalen fragments dubtosos en l'acompanyament de la segona part del *Benedictus*, en l'enllaç del *Sanctus* i el *Benedictus* amb l'*Hosanna* i en la mateixa fuga de l'*Hosanna*, a la qual Mozart hauria donat, sens dubte, una amplitud molt més considerable. Entre els defectes atribuïts a Süßmayer, hom cita principalment una certa duresa de la instrumentació (instruments de corda que doblen les veus, *tremoli* i

AHORA LA MUSICA TE VA A ENTRAR POR LOS OJOS

"LASER DISC"

CDV 496

PHILIPS



En Vidosa, tenemos la más impresionante selección de música, y personal muy especializado que le aconsejará. Y ahora, también lo último en vídeo disco. Venga, vea y escuche de paso el lector de discos ópticos CDV 496 de PHILIPS capaz de reproducir tanto los discos CD Audio Digital como los de vídeo «Laser Disc» en todos los formatos.

LA REVOLUCION TECNOLOGICA EN

VIDOSA

Balmes/Pàdua



S E D A

B A I L E Y S





figures d'acompanyament impersonals, tractament dels trombons en certs passatges, etc.) que la tècnica madura de Mozart hauria resolt d'una altra manera.

Hom podria parlar llargament dels darrers descobriments o les darreres hipòtesis sobre aquest afer, però no són pas indispensables per als melòmans, atès que, en qualsevol cas, la bàsica paternitat mozartiana sobre el *Requiem* no és pas objecte de discussió. En aquest sentit, reproduïm l'opinió de Nikolaus Harnoncourt: «...encara que ens hagi arribat en forma fragmentària i que hagi estat acabat per Süßmayer d'una manera molt sovint criticada, la cohesió, la concepció global, l'arquitectura del conjunt de l'obra em semblen molt més convincents que altres vegades: no puc considerar gens les seccions complementàries com a cossos estranys des d'un punt de vista musical; totes elles són, en essència mozartianes. Em sembla impossible i absurd creure que un compositor de segon ordre com Süßmayer, les obres del qual no van mai més enllà d'una mediocritat banal, hagi pogut, per ell sol, acabar el *Lacrimosa* i compondre el *Sanctus*, el *Benedictus* i l'*Agnus Dei* (...). Per a mi, aquests moviments són també de Mozart, o bé perquè Süßmayer disposés d'esborranys adequats, o perquè Mozart, en el curs de la seva col·laboració, li hagués interpretat aquestes composicions, que haurien restat gravades en la seva memòria. La diferència de qualitat, tan manifesta, entre la composició i l'orquestració de Süßmayer, no fa sinó reforçar les meves conviccions...»

Quant al rerafons espiritual del *Requiem*, Einstein afirma que aquest no és únicament religiós, sinó que resta tenyit de l'esperit maçònic. En efecte, hi són presents molts dels elements típics de l'estil maçònic de Mozart: orquestració de tonalitats fosques (amb *corni di bassetto*, fagots i trombons), disposició homòfona de l'*Hostias*, en la tonalitat de mi bemoll major, etc.

El sentiment de la mort domina tots els compassos del *Requiem*. És ben coneguda aquella lletra de Mozart al seu pare, del 4 d'abril de 1787: «... Ja que la mort, si ho pensem bé, és la veritable fita de la nostra vida, en els últims anys, aquesta sincera amiga de l'home ha arribat a ser per a mi tan familiar que no em produeix cap temor, sinó que em tranquil·litza i consola. I dono gràcies a Déu que em concedeix de veure en ella la clau de la nostra felicitat».



¿És que aquesta serenitat s'esfondra davant del terrible dramatisme interior del *Requiem*?

«L'obra sencera —escriu Nikolaus Harnoncourt— em fa la impressió d'un enfrontament profundament personal, espantós i inquietant, en un compositor que, normalment, separava de manera admirable la seva vida personal i la seva experiència artística». Certament, també hi trobem l'esperit de súplica pietosa, quasi de candor infantil, pròpia d'una vessant del temperament de Mozart, sempre, però com a resposta a un element inquietant (el *Salva me*, després de l'esclat de la majestat divina del *Rex tremendae*; el celestial *Voca me cum benedictis*, sobre la por de la condemnaió del *Confutatis*). I, si entenem aquesta obra pòstuma com la manifestació d'uns sentiments personals entorn de les incògnites del mes enllà, ens impressiona el caràcter arquetípic i desindividualitzat del seu punyent dramatisme. En aquest sentit, Sant-Foix, l'històric biògraf de Mozart, veu en el *Dies irae* una potència còsmica molt adient per a donar-nos una visió de la fi del món. Després dels dos esmentats passatges del *Voca me cum benedictis*, que encarnen l'element apaivagador de la gràcia, Mozart introdueix, amb les paraules *Oro supplex et acclinis*, un dels fragments més enigmàtics de la seva obra: sembla talment representar la dissolució de la matèria en la desintegració de la melodia i del ritme, fins arribar al més angoixós dels silencis. De seguida, el *Lacrimosa*, en el centre de l'obra, sembla voler iniciar una resposta, confirmar la certesa o el dubte. Precisament sobre aquest interrogant va deixar d'escriure la mà de Mozart.

El *Requiem* mozartià va obrir camí a les noves generacions; segons B. Paumgartner, si *Fidelio* no s'explicaria sense *La Flauta Màgica*, tampoc la *Missa Solemnis* de Beethoven podria comprendre's sense el punyent dramatisme del *Requiem*. Malgrat que en la seva disposició apareguin alguns elements tributaris de l'estil religiós de l'època, el *Requiem* és, conjuntament amb la *Missa en si menor* de Bach, «la primera obra escrita amb un esperit veritablement modern».

Lluís Millet

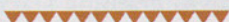


BAGUÉS
JOIERIA

▼
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





Requiem

I Introitus

Requiem aeternam dona eis Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.

II Kyrie

Kyrie eleison.

III Sequenz

Dies irae, dies illa,
solvat saeculum in favilla:
Teste David cum Sibylla.
Quantus tremor est futurus,
quando Iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus!

Tuba, mirum spargens sonum
per sepulchra regionum,
coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura,
iudicanti responsura.
Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus iudicetur.
Iudex ergo cum sedebit,
nil inultum remanebit.
Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus,
cum vix justus sit securus?

Rex tremendae maiestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, fons pietatis.



Doneu-los, Senyor, el repòs etern.
Que la llum eterna brilli damunt d'ells.
Vós mereixeu, o Déu, la lloança a Sió,
i en honor vostre es fan els vots a Jerusalem.
Escolteu la meva súplica,
perquè és a Vós que tornarà tot mortal.

Senyor, tingueu pietat.

Dia terrible serà aquell dia,
que reduirà el món a cendra:
ho afirma David amb la Sibil·la.
Quin espant serà el nostre quan vingui
el Jutge a demanar-nos comptes amb rigor.

La trompeta, fent ressonar un so misteriós
pels sepulcres de la terra
aplegarà tothom davant del tron.
La mort i la naturalesa quedaran parades
quan ressuscitin les criatures
per respondre al seu Jutge.
Llavors duran un llibre on es trobarà escrit
tot allò de què el món serà jutjat.
Quan, doncs, el Jutge s'asseurà,
tot el que és secret serà revelat;
res no quedarà sense càstig.
Què diré, aleshores, pobre de mi?
¿A quin advocat acudiré,
si el just amb prou feines estarà segur?
O Rei d'una majestat tan terrible,
que salveu per gràcia aquells qui han de ser salvats,
salveu-me a mi, o font de bondat!



Recordare, Iesu pie,
quod sum causa tuae viae:
Ne me perdas illa die.
Quaerens me, sedisti lassus;
Redemisti Crucem passus;
Tantus labor non sit cassus.
Iuste Iudex ultionis,
donum fac remissionis
ante diem rationis.
Ingemisco, tanquam reus:
Culpa rubet vultus meus;
Supplicanti parce, Deus.
Qui Mariam absolvisti,
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.
Preces meae non sunt dignae:
Sed tu bonus fac benigne,
ne perenni cremer igne.
Inter oves locum praesta,
et ab haedis me sequestra,
statuens in parte dextra.
Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis:
Voca me cum benedictis.
Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis:
Gere curam mei finis.
Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla,
iudicandus homo reus:
Huic ergo parce, Deus.
Pie Iesu Domine,
dona eis requiem. Amen!

IV Offertorium

Domine Iesu Christe, Rex gloriae!
Libera animas omnium fidelium



Recordeu-vos, Jesús bondadós,
que he estat la causa del vostre pelegrinatge.
No em feu morir aquell dia!
Quan em cercàveu, us vau asseure cansat,
i em vau redimir morint en creu:
que tants sofriments no siguin vans!
O Jutge de venjança justa,
doneu-me el vostre perdó
abans de donar comptes.
Em planyo com si fos un reu,
el pecat em fa pujar els colors a la cara.
Perdoneu-me, o Déu, ara que us suplico.
Vós que perdonàreu Maria i el bon lladre,
i m'heu donat esperança.
Si la meva súplica és indigna,
Vós, que sou bo, feu, si us plau,
que no hagi de cremar al foc etern.
Doneu-me lloc entre les ovelles,
separeu-me dels cabrits
i col·loqueu-me a la vostra dreta.

Quan siguin confosos els maleïts
i destinats al foc cruel,
crideu-me amb els beneïts.
Us prego humil i prosternat,
amb el cor trossejat com la cendra,
que tingueu cura del meu darrer moment.

Dia de llàgrimes serà aquell dia
que l'home ressuscitarà de la pols
per ser judicat.
Perdoneu-lo, doncs, o Déu!
Senyor Jesús, ple de bondat,
doneu-los el repòs. Amén!

Senyor Jesucrist, Rei de la glòria,
allibereu les ànimes dels fidels difunts



defunctorum de poenis inferni,
et de profundo lacu:

Libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum:

Sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam
quam olim Abrahae promisisti,
et semini eius.

Hostias et preces tibi, Domine,
laudis offerimus.

Tu suspice pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus:

Fac eas, Domine,
de morte transire ad vitam.

V Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth!
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis!

VI Benedictus

Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis!

VII Agnus Dei

Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi:
Dona eis requiem sempiternam.

VIII Communio

Lux aeterna luceat eis, Domine:
Cum Sanctis tuis
in aeternum: quia pius es.



de les penes de l'infern i de l'abisme profund;
allibereu-les de la gola del lleó!
Que no les engoleixi l'abisme,
ni vagin a parar a les tenebres,
sinó que sant Miquel, el portaestendard,
se les endugui a la llum santa,
que en altre temps vau prometre a Abraham
i a la seva descendència.

Heus aquí, Senyor, el sacrifici i les pregàries
que oferim a lloança vostra.
Accepteu-les per aquells dels quals
avui fem memòria;
feu-los passar, Senyor,
de mort a vida,

Sant, sant, sant
és el Senyor, Déu de l'univers!
El cel i la terra són plens de la vostra glòria.
Hosanna a dalt del cel!

Beneït el qui ve en nom del Senyor.
Hosanna a dalt del cel!

Anyell de Déu,
que lleveu el pecat del món,
doneu-los el repòs etern.

Que la llum eterna brilli damunt d'ells, Senyor,
amb els vostres sants
per sempre més.



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



W o l f g a n g A m a d e u s M o z a r t

Pocas veces como en el caso de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) la indiscutible dimensión de un genio musical se sustenta en unos fundamentos tan secretos y enigmáticos. El juicio de la posteridad sobre los rasgos más genuinos de su obra parece oscilar, en cada nueva generación, de manera casi cíclica, entre la predilección hacia los aspectos «apolíneos» o «dionisiacos» de su personalidad musical. La imagen de Mozart como un heraldo de la música pura, reducida a un juego de relaciones sonoras y de combinaciones abstractas, dotadas de gracia, equilibrio y claridad cristalina (o, incluso, limitadas a un siglo XVIII manierista de minuetos y pelucas endulzadas) se ha contrapuesto, siempre, a la opinión de quienes valoran (en la música en general y en la de Mozart en particular) no tanto una clásica euritmia como un proceso de fermentación de las pasiones humanas.

Entre ellos, debemos considerar los que —ya desde la muerte del compositor, en el umbral del siglo XIX— han puesto de manifiesto el carácter romántico del genio mozartiano y —en el ámbito cultural germánico penetrado por el mito fáustico— los rasgos «demoníacos» de las fuentes ocultas de su inspiración, en una forzada y extemporánea transferencia de las atribuciones trascendentes que el romanticismo concedió, después, a la música. Las dos actitudes responden a dos aspectos complementarios de la personalidad musical de Mozart, una personalidad que, también en sus aspectos humanos y cotidianos, ha sido objeto tanto de las mitificaciones más idealizadas como de las trivialidades más crudas, sin tener en cuenta, como escribió B. Paumgartner, «la humanidad sencilla y honesta del maestro, su maravillosa solidaridad con las violentas fuerzas motrices de su poderoso instinto creador, que decidió su destino y las relaciones con su mundo circundante».

Mozart fue un compositor eminentemente receptivo que, en su infancia y juventud, tuvo ya el privilegio de conocer los centros musicales más importantes de Europa y de tomar contacto con las personalidades musicales más importantes de su época. Si, además, su inspiración se alimentaba, en gran parte, de los estímulos de su entorno inmediato, no es raro que su obra repre-



sente una síntesis magistral de la totalidad del siglo XVIII y presente la considerable pluralidad de estilos propia de una época de transición. Si su producción (como corresponde a los usos de su tiempo) todavía no está escrita en primera persona y, por ello, no refleja los acontecimientos puntuales de su biografía, en cambio, se nos presenta milagrosamente teñida de su propio talante psicológico e incluye la totalidad de sus experiencias personales; experiencias que sólo pudo expresar, indirectamente, de la manera más convincente y perdurable, en el único terreno en el que se sentía absolutamente seguro, el de la música.

En los últimos años vieneses su música sufrió una transformación gradual que culminó en el último lenguaje, sobrio y carente de ornamento, de una belleza sobrehumana, como si procediera de un ser que, con la aceptación de su destino, hablara a la humanidad desde una distancia alucinante. De este modo podemos considerar la prodigiosa entidad atemporal de la *Simfonía Júpiter*, que parece ser la victoria del puro espíritu encarnado en la música, libre de cualquier vínculo terrestre; el sentimiento desencarnado, el temple crepuscular y la resignación del movimiento lento del último *Concierto para piano en si bemol mayor* y el sentido de trascender las pasiones humanas de *La Flauta Mágica*, como signo de la purificación que debe preceder a la muerte, para alcanzar la Luz. Por todo ello, podemos afirmar que, a pesar de su muerte precoz, Mozart ya había realizado su obra, aunque nos sea lícito preguntarnos por su posible evolución musical, si le hubieran sido concedidos treinta años más de vida.



Requiem en re menor, KV. 626

Antes del *Requiem* (1791), Mozart no había escrito ninguna Misa des del año 1783. El estilo de esta obra, que constituye su auténtico testamento espiritual, por el hecho de estar entrañablemente unida a las últimas circunstancias de la existencia terrena del compositor, difiere considerablemente del de sus anteriores composiciones litúrgicas, que no plantean ninguna contradicción entre el instinto vital y el sentimiento religioso, sino que los dos se unen en una consumada unidad humana y artística.

Si consideramos su carácter singular e irrepetible, nos parece secundario mencionar las leyendas sobre el proceso de gestación del *Requiem* (hoy perfectamente resueltas por los historiadores y musicólogos), fruto de la imaginación del siglo XIX y provocadas, en último término, por la extrema sensibilidad del compositor en sus últimos días.

Un problema más candente es el que nos propone, como obra inacabada, este testamento musical mozartiano, una cuestión sobre la cual quedará siempre, probablemente, un misterio similar al que nos sugiere la tumba del compositor.

La versión tradicional según la cual la posteridad conoció el inacabado *Requiem* mozartiano no fue obra, como se ha dicho, únicamente de F. X. Süssmayer, puesto que éste formó equipo con Freystädler y Joseph Eybler, un músico de talento, amigo de Hatdn y protegido de Mozart. El trabajo de los estudiosos ha sido más difícil a causa de la existencia de dos manuscritos y de la semejanza de la caligrafía de Mozart y la de Süssmayer, que por esta razón actuó de copista. En pocas palabras, de los doce fragmentos de la obra, Mozart había escrito todo el *Introito* y el *Kyrie* y había preparado los siguientes, hasta el *Lacrimosa*, en la forma tan explícita con que él solía escribir sus borradores, es decir, indicando todas las voces en los pasajes principales y precisando algunas partes instrumentales. En el octavo compás del *Lacrimosa* se interrumpe el manuscrito. Entre los fragmentos siguientes, el *Domine Jesu Christe* y el *Hostias* estaban esbozados de este modo. Los tres últimos movimientos faltaban completamente, pero podemos pensar que fueron reconstruidos a partir de borradores de Mozart que desconocemos. También es proba-



ble que, en las últimas semanas, Mozart hubiera transmitido instrucciones concretas. En cualquier caso, hemos de rechazar la hipótesis (que Süssmayer propagó, con la vanidad de atribuirse una tarea más importante) de que fueran completamente originales de éste el final del *Lacrimosa*, el *Sanctus*, el *Benedictus* y el *Agnus Dei*; por otra parte, Süssmayer transcribió, para el final, la fuga del *Kyrie* con las palabras *cum sanctis tuis*, un recurso habitual en la época, aunque seguramente Mozart hubiera adoptado una solución más personal para la conclusión de la obra.

G. de Saint-Foix y B. Paumgartner señalan fragmentos dudosos en el acompañamiento de la segunda parte del *Benedictus*, en el enlace del *Sanctus* y el *Benedictus* con el *Hosanna* y en la misma fuga del *Hosanna*, a la cual Mozart hubiera comunicado, sin duda, una amplitud más considerable. Entre los defectos atribuidos a Süssmayer, hay que citar principalmente una cierta dureza de la instrumentación (instrumentos de cuerda doblando las voces, *tremoli* y figuras de acompañamiento impersonales, tratamiento de los trombones en algunos pasajes, etc.) que la técnica madura de Mozart habría resuelto de otra manera.

Podríamos hablar largamente alrededor de los últimos descubrimientos, o las últimas hipótesis, sobre el particular, aunque, en realidad, no son indispensables para los melómanos, ya que, en todo caso, la básica paternidad mozartiana sobre el *Requiem* no constituye un objeto de discusión.

En este sentido, reproducimos la opinión de Nikolaus Harnoncourt: «... aunque nos haya llegado en forma fragmentaria y haya sido terminado por Süssmayer, en una forma muy a menudo criticada, la cohesión, la concepción global, la arquitectura del conjunto de la obra me parecen mucho más convincentes que en otras ocasiones: de ninguna manera puedo considerar las secciones complementarias como cuerpos ajenos, desde un punto de vista musical; todas ellas son, en esencia, mozartianas. Me parece imposible y absurdo creer que un compositor de segundo orden como Süssmayer, cuyas obras nunca superaron una mediocridad banal, haya podido, por sí mismo, acabar el *Lacrimosa* y componer el *Sanctus*, el *Benedictus* y el *Agnus Dei* (...). Según mi opinión, estos movimientos pertenecen también a Mozart, ya sea porque Süssmayer dispuso de borradores adecuados, o porque



SCACS

Glomy ALGO CAMBIA EN TI

Andrea
NUVOVA

Antonio Pozuelo

ARLANDA

BRIEFING

Jodhpur

CASUAL WEAR
LLOYD'S
BASIC

MARCAS MODA



El Corte Inglés

SE TRATA DE MODA



Mozart, en el curso de su colaboración, le había interpretado estas composiciones, las cuales habrían quedado grabadas en su memoria. La diferencia de cualidad, tan evidente, entre la composición y la orquestación de Süssmayer, refuerza aun más mis convicciones...».

En lo que se refiere al trasfondo espiritual del *Requiem*, Einstein afirma que éste no es únicamente religioso, sino que está impregnado del espíritu masónico. En efecto, contiene muchos de los elementos típicos del estilo masónico de Mozart: orquestación de tonalidades oscuras (con *corni di bassetto*, fagotes y trombones), disposición homófona del *Hostias*, en la tonalidad de mi bemol mayor, etc.

El sentimiento de la muerte domina todos los compases del *Requiem*. Es bien conocida aquella carta de Mozart a su padre, del 4 de abril de 1787: «... Ya que la muerte, si bien lo pensamos, es la verdadera meta de nuestra vida, en los últimos años, esta sincera amiga del hombre se ha vuelto tan familiar para mí que no me produce ningún temor, sinó que me tranquiliza y consuela. Y doy gracias a Dios que me ha concedido ver en ella la llave de nuestra felicidad». ¿Acaso esta serenidad se derrumba ante el terrible dramatismo interior del *Requiem*?

«Toda la obra —escribe Nikolaus Harnoncourt— me produce la impresión de una confrontación profundamente personal, espantosa e inquietante, en un compositor que, normalmente, separaba de manera admirable la vida personal de su experiencia artística». Ciertamente, también podemos encontrar en el *Requiem* el espíritu de súplica piadosa, casi de candor infantil, propio de una vertiente del temperamento de Mozart; siempre, pero, como respuesta a un elemento inquietante (el *Salva me*, después del esplendor de la majestad divina del *Rex tremendae*, el celestial *Voca me cum benedictis* sobre el terror de la condenación del *Confutatis*).

Y, si consideramos esta obra póstuma como la manifestación de unos sentimientos personales sobre las incógnitas del más allá, nos impresiona el carácter arquetípico y desindividualizado de su fuerte dramatismo. En este sentido, Saint-Foix, el histórico biógrafo de Mozart, ve en el *Dies irae* una potencia cósmica muy adecuada para darnos una visión del fin del mundo.



Después de los citados pasajes del *Voca me cum benedictis*, que traducen el elemento tranquilizador de la gracia, Mozart introduce, con las palabras *Oro supplex et acclinis*, uno de los fragmentos más enigmáticos de su obra: realmente parece representar la disolución de la materia en la desintegración de la melodía y del ritmo, hasta llegar al más angustioso de los silencios. A continuación, el *Lacrimosa*, en el centro de la obra, parece iniciar una respuesta, confirmar la certeza o la duda. Precisamente sobre este interrogante dejó de escribir la mano de Mozart.

El *Requiem* mozartiano facilitó el camino a las nuevas generaciones; según B. Paumgartner, si *Fidelio* no se comprendería sin *La Flauta Mágica*, tampoco la *Missa Solemnis* de Beethoven podría explicarse sin el desgarrador dramatismo del *Requiem*. Aunque su disposición adopte algunos elementos tributarios del estilo religioso de la época, el *Requiem* es, con la *Misa en si menor* de Bach, «la primera obra escrita con un espíritu verdaderamente moderno».

Lluís Millet

UNA EXCLUSIVA

Costa Cruceiros

**PRESTIGE
CRUISES**



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 - CAMBIA
SENEGAL - MARRUECOS**

21 días - Del 9 al 30 Marzo '92

INFORMES Y RESERVAS:
EN TODAS LAS AGENCIAS DE VIAJES



Discografia

La present discografia només ofereix una selecció de les moltes versions íntegres. L'ordre que figura a cada enregistrament és el següent: director, solistes, orquestra, cor i referència discogràfica.

BRUNO WALTER. Irmgard Seefried, Jennie Tourel, Leopold Simoneau, William Warfield. Filharmònica de Nova York, Westminster Choir. CBS, CD, MPK 45556.

JASCHA HORENSTEIN. Wilma Lipp, Elisabeth Höngen, Murray Dickie, Ludwig Weber. Simfònica de Viena, Singverein de Viena. TUXEDO, CD, TUXCD 1051.

HERBERT VON KARAJAN. Wilma Lipp, Hilde Rössel-Majdan, Anton Dermota, Walter Berry. Filharmònica de Berlín, Singverein de Viena. DEUTSCHE GRAMMOPHON, 2535257.8.

NEVILLE MARRINER. Ileana Cotrubas, Helen Watts, Robert Tear, John Shirley-Quirk. Academy of St. Martin in-the-Fields. DECCA, 9-41012-7.

KARL BÖHM. Edith Mathis, Julia Hamari, Wieslaw Ochman, Karl Ridderbusch. Filharmònica de Viena, Òpera de Viena. DEUTSCHE GRAMMOPHON, 25 30 143.9.

WOLFGANG GÖNNENWEIN. Teresa Zylis-Gara, Oralia Domínguez, Peter Schreier, Franz Crass. Consortium Musicum. EMI, CD, CDZ 7 67034 2.

DANIEL BARENBOIM. Sheila Armstrong, Janet Baker, Nicolai Gedda, Dietrich Fischer-Dieskau. English Chamber, John Alldis. EMI, CD, CZS 7628922.

CARLO MARIA GIULINI. Helen Donath, Christa Ludwig, Robert Tear, Robert Lloyd. Philharmonia. EMI, SZ-37600.



MICHEL CORBOZ. Elly Ameling, Barbara Scherler, Louis Devos, Roger Soyer. Orquestra i Cor. RCA, AGL 1-1533.

KARL RICHTER. Martha Stader, Heria Töpfer, John van Kesteren, Karl Christian Kohn. Bach de Munic. TEL, 6.41153.

COLIN DAVIS. Helen Donath, Ivon Minton, Ryland Davies, Gerd Nienstedt. BBC, John Alldis, PHILIPS, 5802862.4.

RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS. Edith Mathis, Grace Bumbry, George Shirley, Marius Rintzler. New Philharmonia. EMI, 037-1000881.

HERBERT VON KARAJAN. Anna Tomowa-Sintow, Agnes Baltsa, Werner Krenn, Jose van Dam. Filharmònica de Berlín, Singverein de Viena. DEUTSCHE GRAMMOPHON, CD 419 867-2.

JOHN ELIOT GARDINER. Barbara Bonney, Anne Sofie von Otter, Hans Peter Blochwitz, Willard White. English Baroque Soloists, Monteverdi Choir. PHILIPS, 420 197-1.

LEONARD BERNSTEIN. Marie McLaughlin, Maria Ewing, Jerry Hadley, Cornelius Hauptmann, Ràdio de Baviera. DEUTSCHE GRAMMOPHON, CD 427 353-2.

FRANS WELBER-MÖST. Felicity Lott, Della Jones, Keith Lewis, Willard White. London Philharmonic. EMI, CD, EMX 2150.

TON KOOPMAN. Barbara Schlick, Carolyn Watkinson, Christoph Prégardien, Hans Van der Kamp. Amsterdam Baroque, Nederlandse Bachvereniging. ERATO CD, 2292-45472-2.

CARLO MARIA GIULINI. Lynne Dawson, Jard van Nes, Keith Lewis, Simon Estes. Philharmonia. SONY CLASSICAL, CD, SK 45 577.

ROY GOODMAN. Gundula Janowitz, Julia Bemheimer, Martyn Hill, David Thomas. Hanover Band i Cor. NIMBUS, CD, NI 5241.



UWE GRONOSTAY. Editha Wiens, Gabriele Schreckenbach, Aldo Baldin, Gerhard Faulstich. Ràdio de Berlín. CAPRICCIO, CD, 10808.

ANDREW PARROTT. Jane Bryden, Mary Westbrook-Geha, William Hite, William Sharp. Boston Early Music Festival. DENON, CD, CO-77 152.

PETER NEUMANN. Diana Montague, Michael Chance, Christoph Prégardien, Franz-Josef Selig. Collegium Cartenianum. Kölner Kammerchor. EMI, CD, CDC 754-306-2.

MICHEL CORBOZ. Catherine Dubosc, Ewa Podles, Guy de Mey, Michel Brodard. Ensemble Vocal et Instrumental de Lausanne. CASCABELLE, CD, VEL 1012.

NEVILLE MARRINER. Sylvia Mc Nair, Carolyn Watkinson, Francisco Araiza, Robert Lloyd, Academy of St. Martin in-the-Fields. PHILIPS, CD, 432 087-2.



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
LICEU

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

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), **Patrizia 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

Pikovaiia Dama

(La dama de piques)

Piotr I. Txaikovski

Director d'orquestra **Mark Ermler**
Director d'escena **Gilbert Deflo**
Escenografia i vestuari **William Orlandi**
Nova producció **Gran Teatre del Liceu**

Natalia Romanova, Leonie Rysanek, Claire Powell, Jan Blinkhof, Sergei Leiferkus, Dmitri Karitonov, Giancarlo Boldrini, Rosa M^a Conesa, Francesca Roig, Miguel López Galindo, Josep Ruiz, Alfredo Heilbron, Ignacio Giner, Mercè Obiol

Funció de Gala

Dijous, 16 de gener, 21 h., funció núm. 51, torn B
Diumenge, 19 de gener, 17 h., funció núm. 52, torn T
Dimecres, 22 de gener, 21 h., funció núm. 54, torn D
Dissabte, 25 de gener, 21 h., funció núm. 55, torn C
Dimarts, 28 de gener, 21 h., funció núm. 56, torn A
Divendres, 31 de gener, 21 h., funció núm. 57, 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 
LINEAS AEREAS DE ESPAÑA

QUORUM



Fragancia y Diseño de Barcelona

ANTONIO PUIG
perfumes

42796-9