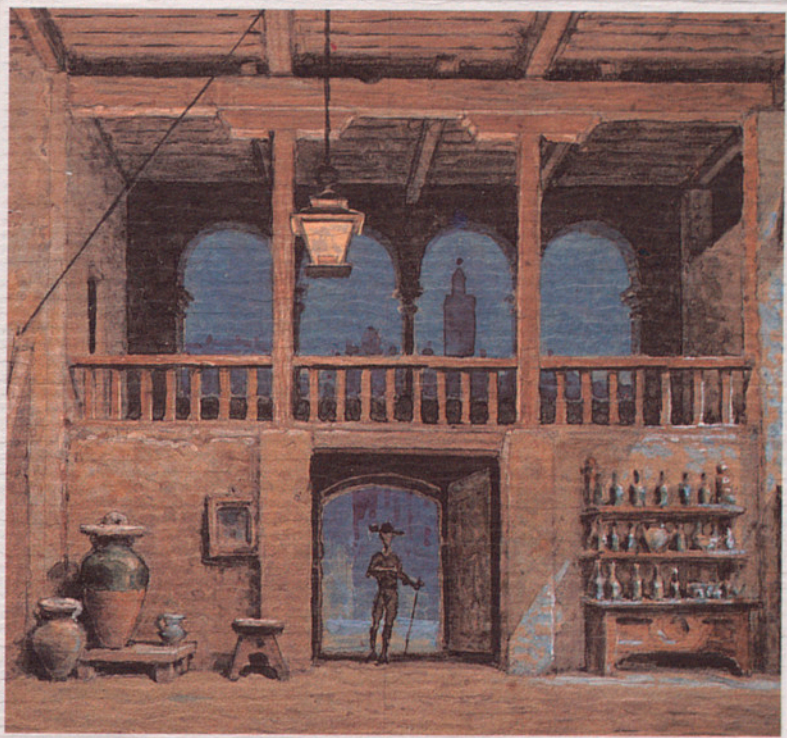




Orquestra Simfònica
del Gran Teatre del Liceu

GRAN TEATRE DEL LICEU



GRAN TEATRE DEL LICEU

Temporada 92-93

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.



AVGSTA BBT

PIONEER®
The Art of Entertainment



**Orquestra Simfònica del
Gran Teatre del Liceu**

Dijous, 10 de setembre, 21 h., funció núm. 1, torn A
Dissabte, 12 de setembre, 21 h., funció núm. 2, 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
LÍNEAS AEREA DE ESPAÑA



Programa

I

Ottorino Respighi Gli Uccelli
(1879-1936) (Suite per a petita orquestra)

- I. Preludio*
- II. La colomba*
- III. La gallina*
- IV. L'usignolo*
- V. Il cuccù*

Dimitri Xostakòvitx Concert per a piano i orquestra
(1906-1975) núm. 1, en do menor, op. 35

Trompeta **Josep Bello**

- I. Allegretto*
- II. Lento*
- III. Moderato*
- IV. Allegro con brio*

II

Dimitri Xostakòvitx Concert per a piano i orquestra
núm. 2, en fa major, op. 102

- I. Allegro*
- II. Andante*
- III. Allegro*

Ottorino Respighi Pini di Roma

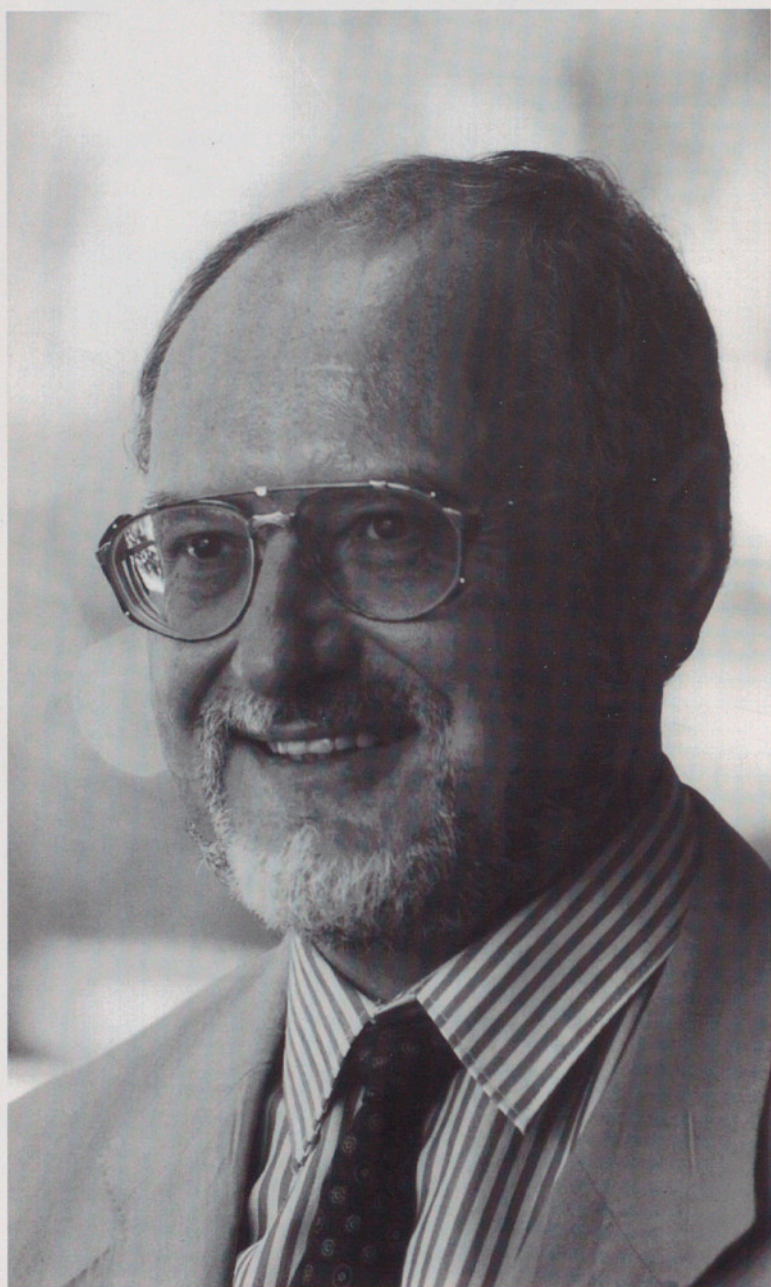
- I. I pini di Villa Borghese*
- II. Pini presso una catacomba*
- III. I pini del Gianicolo*
- IV. I pini della via Appia*

Solista **Wladimir Krainef, piano**
Director d'orquestra **Uwe Mund**

Violí concertino **Josep Ma. Alpiste**

ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Materials d'orquestra **Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg**
G. Ricordi & Co^e Spa, Milà





Uwe Mund

Va néixer a Viena i als 14 anys donà el seu primer concert de piano. A la Universitat de Viena cursà germàniques, direcció, composició i piano. Als 20 anys fou nomenat Director dels Petits Cantors de Viena. Durant el 1963 fou mestre repetidor de Herbert von Karajan a l'Òpera de Viena i, després, mestre assistent als Festivals de Salzburg i Bayreuth. Ha dirigit a l'Òpera de Viena, Òpera de París i altres teatres importants. En aquest Gran Teatre del Liceu debutà la temporada 1982-83 amb *Die Walküre*; i posteriorment hi ha dirigit *Wozzeck*, *Der Rosenkavalier*, *Moses und Aron*, *La clemenza di Tito*, *Un ballo in maschera*, *La Gioconda*, *Parsifal*, *Salome*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Elektra*, *Simon Boccanegra*, *Capriccio*, *Die Zauberflöte* i *Idomeneo*. Des de juliol de 1987 és Director de l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu.





Wladimir Krainef

L'escola pianística de Neuhaus (professor del Conservatori de Moscou) ha donat intèrprets com Emil Gilels, Sviatoslav Richter i Vladimir Horowitz, noms ben coneguts pels afeccionats d'arreu del món.

A aquests noms citats, cal que hi afegim el de Wladimir Krainef, artista que representa la tradició pianística més pura del mestre Neuhaus, i que, en els darrers anys, ha dut a terme una brillant carrera internacional.

Nascut d'una família de científics, ràpidament mostrà uns dots especials per a la música. Als sis anys ingressà a l'Escola de Música de Jarkov i als nou anys es presentà en públic per primera vegada, interpretant obres de Haydn i Beethoven.

Així que es graduà pel Conservatori de Moscou es presentà a diversos concursos internacionals, i obtingué premis com el de Leeds (1963), el de Lisboa (1964), i el Gran Premi Txaikovski l'any 1970.

Des d'aleshores, el seu nom figura habitualment als festivals de música més importants del món i als programes de les orquestres de més prestigi, i ha actuat sota la direcció de Pierre Boulez, Carlo-Maria Giulini, Gennady Rozhdestvensky, entre d'altres.

Wladimir Krainef disposa en aquest moment d'una àmplia discografia. És de destacar l'obtenció del Disc d'Or per l'enregistrament dels cinc *Concerts per a piano* de Prokofiev, amb l'Orquestra Simfònica de la Ràdio de Frankfurt, sota la direcció de Dimitri Kitajenko.

Ha actuat freqüentment als Estats Units (Carnegie Hall, Hollywood Bowl,...), on ha obtingut crítiques entusiastes com les de «el millor pianista del món», «un dels millors secrets guardats de la Unió Soviètica»...

Ha assolit un gran èxit de públic i de crítica en la darrera Quinzena Musical Donostiarra.

Compagina la seva carrera concertística amb la de professor del Conservatori de Moscou.



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 *Lohengrin*, 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 obten-

gut 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.



La creació musical sota un règim

Quan l'art o l'artista es veuen sotmesos a un règim polític determinat, sempre es produeixen certes adaptacions a les circumstàncies que envolten el fet creatiu; si el règim en qüestió és una dictadura, les conseqüències són encara més paleses. Però en tots els casos, el creador sap trobar la manera de sortir-se'n, i no necessàriament ho fa adaptant-se a les exigències del règim que el condiciona. Aquest podria molt bé ser el cas de Dimitri Xostakòvitx o d'Ottorino Respighi, tot i que les dictadures respectives fossin ben diferents: la de Stalin per una banda i la de Mussolini per l'altre.

El règim soviètic

La biografia de Xostakòvitx és un exemple perfecte de totes les paradoxes, contradiccions i perplexitats que qualsevol compositor soviètic havia d'esquivar el camí que el menava cap a la lliure exteriorització creativa de la seva producció musical en la convivència amb els imperatius estètics del règim. I si bé en el període immediatament postrevolucionari la llibertat creativa estava certament garantida, a partir de 1927 la tendència es va invertir de forma ben notòria, i tota desviació ideològica fou castigada amb advertències, censures, represàlies i marginació cultural. Xostakòvitx, malgrat que aleshores ja tenia un prestigi de caire internacional, no se'n salvà pas, i va poder veure com el diari oficial «Pravda» publicava una dura crítica contra la fins aleshores exitosa i ben acollida òpera *Lady Macbeth del districte de Mzensk*, que s'havia estrenat l'any 1934. Ara, dos anys després, el 28 de gener de 1936, el diari esmentat publicava un article que hi feia referència monogràfica i que es titulava *Confusió per comptes de música*. Aquest fet fou un cop dur per al compositor soviètic, que just després de l'òpera havia començat a escriure el seu *Primer Concert per a piano* i també la *Quarta Simfonia*, obra que continuava en la línia formal i estètica de l'òpera *Lady Macbeth* i que, per tant, s'afanyà a retirar de la circulació. Perquè, d'una manera o altra, el règim era allí i calia conviure-hi. A més, Xostakòvitx s'hi veia més o menys compromès, com a membre de la direcció



de la Unió de Compositors Soviètics, i calia demostrar la seva obediència al règim si volia continuar essent el compositor soviètic per antonomàsia. O, més ben dit, si volia que fos possible continuar escrivint música, creant el seu art, li calia trobar la fórmula d'adaptar-se a les circumstàncies externes per poder donar lliure sortida a la seva vena creadora. L'única sortida era fer de forma pública un acte de contrició, i això es realitzà durant la intervenció de Dimitri Xostakòvitx al Congrés de Músics Soviètics celebrat el febrer de 1948. El grau d'adaptació a les circumstàncies va arribar fins al punt que el compositor donava les gràcies al Partit per les seves advertències i indicacions arran de *Lady Macbeth*, i prometia cercar amb totes les seves forces la fórmula ideal, com a artista soviètic, d'apropar-se al cor del poble. Calia que, de tota obra, se'n desprengués un sentit prioritàriament propagandístic.

Aquest conflicte, que s'havia produït a l'interior de la ideologia socialista —recordem que s'havia produït un canvi substancial entre l'era Lenin i l'era Stalin i que tornaria a produir-se encara, i en sentit contrari, després de la mort de Stalin—, es reflecteix a nivell d'estructura musical en una pèrdua ostensible de qualitat quan l'obra cau en la més pura i simple propaganda. D'aquesta manera, si repassem la producció simfònica, per exemple, podrem notar una alternança contínua de consens ple, de consens concedit a mitges, o de clara divergència. I és que no sempre, per al creador, és tan fàcil d'adaptar-se a les imposicions del règim que domina.

El Concert per a piano núm. 1

Aquest és el context polític i ambiental que envolta la creació del *Concert per a piano núm. 1*. La producció concertística de Dimitri Xostakòvitx no és gens extensa, i es limita a dos concerts per a cadascun dels instruments solistes per antonomàsia: el violí, el violoncel i el piano, i en tots tres casos són millors els que porten el número 1 que no pas els següents en composició.

El cas del *Concert per a piano núm. 1*, compost l'any 1933, sembla que vulgui ser, a ulls d'alguns crítics soviètics, el primer pas del músic cap a un millor estil després de «l'error» comès amb *Lady Macbeth*. I és cert que el *Concert* sembla oferir un aspecte



més popular, més optimista, més tonal i menys dissonant que no pas la major part de l'òpera maleïda. Amb una agudesia sorprenent, un to brillant i un lirisme sincer i somniador, no per això la peça deixa de mostrar aquell humor tan típicament xostakovitxquià que en certa manera l'aproxima al món mahlerià: de sobte, una melodia del tot banal, o un aire típicament de carrer poden ser detectats entre la música, que d'aquesta manera es converteix en pintura perfecta d'un paisatge urbà, d'una gran ciutat amb tots els seus ambients sonors en plena competició, que arriben a esdevenir paròdia, sense bandejar ni les citacions a les músiques d'altres compositors ni les referències a la música de cinema (Xostakòvitx havia començat la seva carrera de pianista com a músic acompanyant de les velles pel·lícules mudes i més tard realitzà també una notable producció de música per a la pantalla). El sarcasme contingut de Dimitri Xostakòvitx, malgrat les aparents adaptacions a l'entorn, no deixa, però, d'escapar-se pels quatre costats; per això, quan el dia de l'estrena, que tingué lloc el 15 d'octubre de 1933 amb el compositor com a solista i la Filharmònica de Leningrad dirigida per Shtidri, un crític dels més càustics s'apropà al camerino de l'autor i comentà: «Un concert remarcable, però digueu-me, Dimitri Dimitrèvitx, per què heu fet començar el vostre primer tema igual que l'*Appassionata* de Beethoven?» a la qual cosa Xostakòvitx respongué: «Veureu, la meua intenció era la següent: que qualsevol idiota pogués adonar-se'n». De totes maneres, en la música d'aquest concert, l'humor del compositor no s'ha tornat encara sarcasme ni conté cap engruna d'amargor. L'orquestració, ben original, és per a orquestra de corda i trompeta, instrument que té un solo ben prominent al llarg de tota l'obra i que s'encarrega d'aportar els efectes més còmics a la composició.

El Concert per a piano núm. 2

La segona obra per a piano solista i orquestra del compositor té un caire i una finalitat ben diferents. Pensada de forma específica per al fill del compositor, Maxim Xostakòvitx, quan aquest tot just era encara un estudiant, la música és clara, exigent, calculada per a les facultats de joves estudiants i per això mateix impregnada de l'audàcia de la joventut. El primer moviment és ple d'empenta i de brillantor; el segon, en canvi, és tonalment molt pur, amb



Dimitri Xostakòvitx (1906-1975)

certs traços de tristesa i el tercer i últim té un caire vaporós que desemboca en un crescendo on s'incorporen complicats exercicis típicament d'estudiant que donen peu a un important treball de dits per al pianista. El *Concert* fou estrenat pel fill del com-



positor a la Gran Sala del Conservatori de Moscou, d'on encara era estudiant, el 10 de maig del 1957, dia que el jove pianista feia 19 anys, i el seu pare, en regalar-li la nova obra, també la hi dedicà, complint així el somni tant desitjat per Maxim de fer que son pare li escrivís un concert.

El règim feixista

Si abans parlàvem dels problemes amb què Xostakòvitx s'havia hagut d'enfrontar sota el règim autoritari soviètic, en una època aproximadament contemporània Ottorino Respighi havia de fer el mateix, però a Itàlia i sota el règim dictatorial de Mussolini. Respighi, nascut a Bolonya el 1879 i mort a Roma el 1936, va poder veure plenament que el 1921 Mussolini era elegit diputat, que el 28 d'octubre del 1922 endegava la Marxa sobre Roma i que en els tres anys següents consolidava la seva dictadura. Les conseqüències de tots aquests fets polítics sobre la música també s'havien de fer notar d'una manera o altra, i els compositors s'hi van adaptar amb major o menor mesura. Així, Alfredo Casella, per exemple, es convertí en feixista convençut i d'altres com Pizzetti o Respighi, molt menys combatius, no es prestaren a prostituir obertament el seu art. I és que, a diferència del que havia passat a la Unió Soviètica, la llarga tradició de la falta de compromís polític de l'intel·lectual italià —i del músic, sobretot— portava a una «no col·laboració» amb el règim.

Per això Respighi es va limitar a capejar el temporal de la millor manera que va saber, però sense una clara o patent intenció a contracorrent. I és que ja de bell antuvi, i sense condicionants polítics externs, havia fet unes eleccions estètiques després de la Gran Guerra que el condicionarien sempre: per reaccionar contra el verisme va haver de recolzar-se en les avantguardes musicals europees nascudes de l'Impressionisme, però després no va tenir el valor de saber reaccionar contra aquest Impressionisme. En Respighi, s'hi troben clarament dues naturaleses. Una és la sensibilitat orientada cap al modernisme i la novetat dels empastos tímbrics. L'altra és el seu còmode conformisme amb l'èxit, que no el deixa superar l'impressionisme franco-rus del qual parteix i que va continuar essent la base del seu art, sense fer el pas lògic



cap al neoclassicisme. I en aquest aspecte, segurament, va ser clau el mestratge de Rimsky-Korsakov, amb qui estudià a Sant Petersburg al voltant del 1900, i de qui aprengué una brillant i eficaç orquestració, que es fa palesa sobretot en els seus poemes simfònics.

Un d'aquests poemes, que destaca per la seva elaborada orquestració, és el titulat *Pini di Roma*, escrit el 1924. Orientat més cap al quadre d'atmosfera que no pas cap al fil conductor de tipus literari, té una estructura quadripartita i les idees musicals són de les que es graven fàcilment a la memòria, aconseguint, d'una part, l'expressió d'un sentiment i, de l'altra, la simple pintura musical, en forma, gairebé, de fotografia sonora. Així, a la tercera part, la partitura requereix la intervenció del cant d'un rossinyol, que prèviament s'ha enregistrat del natural en cinta magnetofònica. El primer moviment, ple de folklore musical, ens recorda els jocs infantils, el segon el pas d'una corrua de pelegrins vora unes catacumbes i el quart i últim, amb el seu crescendo insistent i obstinat, la marxa d'una antiga legió romana per la Via Àpia.

A *Gli Uccelli* el clímax és certament diferent i ens situem en l'època de reconstruccions d'antigues músiques del passat, com ho seria la *Suite d'Antiche arie e danze per liuto*. Composta l'any 1927 com a suite d'antigues composicions i també com a ballet, *Gli Uccelli* planteja estupendes solucions orquestrals, però sense corrosió irònica o escrúpols filològics.

Nona Arola i Vera



Cada noche, estreno en su casa

Desde su casa se abren las puertas a los mejores teatros del mundo.

Desde su casa, las mejores representaciones de Ópera. Con las mejores voces, orquestas y coros. Una colección de 30 óperas íntegras que constan de vídeo hi-fi y monografía que incluye libreto bilingüe.

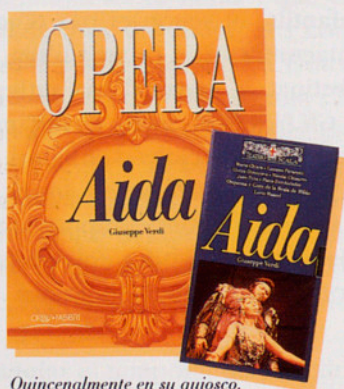
Primera representación:

"AIDA" con Pavarotti.

Desde la Scala de Milán.

Vídeo+monografía

por sólo **1.495 ptas.**



Quincenalmente en su quiosco.

ORBIS • FABBRI

Próximos títulos:

(a 2.995 ptas. c/u)

"LA TRAVIATA" con Plácido Domingo.

"CARMEN" con la puesta en escena de Núria Espert.

Para mayor información llame al teléfono 280 05 12



La creación musical bajo un régimen

Cuando el arte o el artista se ven sometidos a un régimen político determinado, siempre se producen algunas adaptaciones a las circunstancias que rodean la creación; si el régimen en cuestión es una dictadura, las consecuencias son aún más evidentes. Pero en todos los casos, el creador sabe encontrar la forma de escaparse, y no necesariamente lo hace adaptándose a las exigencias del régimen que le condiciona. Este caso podría ser perfectamente el de Dimitri Shostakovich o el de Ottorino Respighi, a pesar de que las dictaduras que vivieron fueron muy distintas: la de Stalin y la de Mussolini, respectivamente.

El régimen soviético

La biografía de Shostakovich es un perfecto ejemplo de las paradojas, contradicciones y perplejidades que cualquier compositor soviético hubo de sortear en su camino hacia la libre exteriorización creativa de su producción musical, en convivencia con los imperativos estéticos del régimen. Y aunque en el período inmediatamente postrevolucionario la libertad creativa estaba garantizada, a partir de 1927 de nuevo se castigó toda desviación ideológica con advertencias, censuras, represalias y marginación cultural.

Shostakovich, a pesar de que contaba ya entonces con un gran prestigio internacional, no se pudo librar de todo ello, y contempló como el periódico oficial «Pravda» publicaba una dura crítica contra la hasta entonces exitosa y bien acogida ópera *Lady Macbeth del distrito de Mzensk*, que había sido estrenada en el año 1934. Dos años más tarde, el 28 de enero de 1936, dicho periódico le dedicaba un artículo monográfico que se titulaba *Confusión en lugar de música*. Este acontecimiento fue un duro golpe para el compositor soviético, que al terminar la ópera había empezado a componer su *Concierto para piano y orquesta núm. 1* y también la *Cuarta Sinfonía*, obra que continuaba en la línea formal y estética de la ópera *Lady Macbeth* y que, por lo tanto, se apresuró a retirar de circulación. Porque, de una u otra manera, el régimen estaba



allí y era necesario convivir con él. Por otra parte, Shostakovich se encontraba más o menos comprometido como miembro de la dirección de la Unión de Compositores Soviéticos y debía demostrar su obediencia al régimen si quería continuar siendo el compositor soviético por antonomasia. O, mejor dicho, si quería que fuera posible continuar componiendo música, creando su arte, le era preciso encontrar la fórmula para adaptarse a las circunstancias externas para poder dar salida a su fuerza creadora. La única solución era hacer públicamente un acto de contricción, lo que realizó durante su intervención en el Congreso de Músicos Soviéticos que se celebró en febrero de 1948. El grado de adaptación a las circunstancias llegó hasta un punto en que el compositor daba las gracias al Partido por sus indicaciones y advertencias a raíz de su obra *Lady Macbeth*, y prometía buscar con todas sus fuerzas la fórmula ideal, como artista soviético, de acercarse al corazón del pueblo. Era necesario que de toda obra se desprendiera un sentido prioritariamente propagandístico.

Este conflicto, que se produjo en el seno de la ideología socialista —recordemos que hubo un cambio substancial entre la era Lenin y la era Stalin y que volvería a haber otro, en sentido contrario, después de la muerte de Stalin—, se refleja a nivel de estructura musical en una pérdida ostensible de calidad cuando la obra cae en la más pura y simple propaganda. Asimismo, si repasamos su producción sinfónica, por ejemplo, podemos advertir una alternancia continua de pleno consenso, de consenso concedido a medias, o de clara disidencia. Y es que no siempre, para el creador, es tan fácil adaptarse a las imposiciones del régimen que le domina.

El Concierto para piano núm. 1

Este es el contexto político y ambiental que envuelve la creación del *Concierto para piano núm. 1*. La producción de conciertos de Dimitri Shostakovich no es muy extensa, y se limita a dos conciertos para cada instrumento solista por excelencia: el violín, el violoncelo y el piano, y en todos los casos son mejores las primeras composiciones que no las que llevan el número 2.

El caso del *Concierto para piano núm. 1*, compuesto en el año 1933, parece que quiera ser, a ojos de algunos críticos soviéti-



cos, el primer paso del músico hacia un estilo mejor después del «error» cometido con *Lady Macbeth*. Y es cierto que el *Concierto* parece ofrecer un aspecto más popular, más optimista, más tonal y menos disonante que la mayor parte de la ópera maldita. Con una sorprendente agudeza, un tono brillante y un soñador y sincero lirismo, la pieza no deja de mostrar aquel humor tan típico de Shostakovich y que, en cierta manera, lo aproxima al mundo mahleriano: de pronto, una melodía del todo banal, o un aire típicamente callejero pueden ser detectados entre la música, que de esta manera se convierte en la pintura perfecta de un paisaje urbano, de una gran ciudad con todos sus ambientes sonoros en plena competición, que llegan a ser parodia, sin olvidar las citas a la música de otros compositores ni las referencias a la música de cine (Shostakovich empezó su carrera de pianista como músico acompañante de las viejas películas mudas y, más tarde, realizó también una notable producción de música para la pantalla). El sarcasmo contenido de Dimitri Shostakovich, a pesar de las aparentes adaptaciones al entorno, no deja de escapársele por los cuatro costados; por eso, cuando el día del estreno, que tuvo lugar el 15 de octubre de 1933 con el compositor como solista y la Filarmónica de Leningrado dirigida por Shtidri, un crítico de los más cáusticos se acercó al camerino del autor y comentó: «Un concierto remarcable, pero dígame, Dimitri Dimitrevich, ¿por qué habéis hecho empezar vuestro primer tema igual que la *Appassionata* de Beethoven?» a lo que Shostakovich respondió: «Veréis, mi intención era la siguiente: que cualquier idiota pudiera darse cuenta». De cualquier forma, en la música de este concierto, el humor del compositor no se ha vuelto aún sarcasmo ni contiene ni pizca de amargura. La orquestación, muy original, es para orquesta de cuerda y trompeta, instrumento, este último, que tiene un solo muy prominente a lo largo de la obra y que es el encargado de aportar los efectos más cómicos a la composición.

El Concierto para piano núm.2

La segunda obra para piano solista y orquesta del compositor tiene un tono y una finalidad bien diferentes. Pensada específicamente para su hijo, Máximo Shostakovich, cuando éste era aún un estudiante, la música es clara, exigente, calculada para las facul-



tades de jóvenes estudiantes y por eso mismo impregnada de la audacia de la juventud. El primer movimiento rebosa ímpetu y brillantez; el segundo, en cambio, es tonalmente muy puro, con ciertos trazos de tristeza, y el tercero y último tiene un aire vaporoso que desemboca en un crescendo donde se incorporan complicados ejercicios, típicamente de estudiante, que dan paso a un importante trabajo de agilidad para el pianista. El *Concierto* fue estrenado por el hijo del compositor en la Gran Sala del Conservatorio de Moscú, de donde aún era estudiante, el 10 de mayo de 1957, día en que el joven pianista cumplía 19 años, y su padre, al regalarle la nueva obra, cumplía así el sueño más deseado de Máximo: lograr que su padre le escribiera un concierto.

El régimen fascista

Si antes hablábamos de los problemas con que Shostakovich debió enfrentarse bajo el régimen autoritario soviético, en una época aproximadamente contemporánea Ottorino Respighi tenía que hacer lo mismo, pero en Italia y bajo el régimen dictatorial de Mussolini.

Respighi, nacido en Bolonia el 1879 y fallecido en Roma el 1936, pudo ver cómo en 1921 Mussolini era elegido diputado, cómo el 28 de octubre de 1922 iniciaba la marcha sobre Roma y cómo en los tres años siguientes consolidaba su dictadura. Las consecuencias que todos estos acontecimientos políticos tuvieron sobre la música, también tenían que hacerse notar de una manera u otra, y los compositores se adaptaron en mayor o menor medida a la situación. Así, Alfredo Casella, por ejemplo, se convirtió en fascista convencido y otros como Pizzetti o Respighi, mucho menos combativos, no se prestaron a prostituir abiertamente su arte. Y es que, a diferencia de lo que había pasado en la Unión Soviética, la larga tradición de falta de compromiso político del intelectual italiano —y del músico sobre todo— llevaba a una «no colaboración» con el régimen.

Por eso Respighi se limitó a campear el temporal de la mejor manera que supo, pero sin una clara y patente intención a contracorriente. Y es que ya de buen principio, y sin condicionantes políticos



Ottorino Respighi (1879-1936)

externos, había hecho unas elecciones estéticas después de la Gran Guerra, que lo mediatizaron para siempre: por reaccionar contra el verismo se apoyó en las vanguardias musicales europeas nacidas del Impresionismo, pero después no tuvo el valor de reaccionar contra dicho movimiento.

En Respighi se encuentran claramente dos naturalezas. Una es la sensibilidad orientada hacia el modernismo y la novedad de los empastes tímbricos. La otra es su cómodo conformismo con el éxito, que no le deja superar el impresionismo franco-ruso del



que parte y que continuará siendo la base de su arte, sin dar el paso lógico hacia el neoclasicismo. Y en este aspecto seguramente, fueron clave las enseñanzas de Rimsky-Korsakov, con quien estudió en San Petersburgo por el año 1900, y de quien aprendió una brillante y eficaz orquestación, que se hace evidente sobre todo en sus poemas sinfónicos.

Uno de estos poemas, que destaca por su elaborada orquestación, es el titulado *Pini di Roma*, escrito en 1924. Orientado más hacia el cuadro de atmósfera que no hacia el hilo conductor de tipo literario, tiene una estructura cuatripartita y las ideas musicales son de las que se graban fácilmente en la memoria, por lo que consigue, por una parte, la expresión de un sentimiento y, por otra, la simple pintura musical, en forma, casi podríamos decir, de fotografía sonora. Así, en la tercera parte, la partitura requiere la intervención del canto de un ruiseñor, que previamente se ha grabado del natural en cinta magnetofónica. El primer movimiento, lleno de folklore musical, nos recuerda los juegos infantiles, el segundo el paso de una caravana de peregrinos cerca de unas catacumbas y el cuarto y último, con un crescendo insistente y obstinado, la marcha de una antigua legión romana por la Vía Apia. En *Gli Uccelli* el clímax es realmente muy diferente y nos situamos en la época de reconstrucciones de antiguas músicas del pasado, como podría ser la *Suite d'Antiche arie e danze per liuto*. Compuesta en 1927 como suite de antiguas composiciones y también de ballet, *Gli Uccelli* plantea estupendas soluciones orquestales, pero sin corrosión irónica o escrúpulos filológicos.

Nona Arola Vera



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
ENIMONT IBERICA
MCS Marketing Comunicaciones y Servicios
RICARDO MOLINA, S.A.

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



Pròximes funcions

Ballet Cullberg

Llac dels cignes

Música **P. I. Txaiovski**
Coreografia **Mats Ek**
Escenografia **Marie-Louise Ekman**
Disseny de llums **Göran Westrup**

Música enregistrada

Dimarts, 15 de setembre, 21 h., funció núm. 3, torn A
Dimecres, 16 de setembre, 21 h., funció núm. 4, torn D
Dijous, 17 de setembre, 21 h., funció núm. 5, torn B
Divendres, 18 de setembre, 21 h., funció núm. 6, torn E
Dissabte, 19 de setembre, 21 h., funció núm. 7, torn C
Diumenge, 20 de setembre, 17 h., funció núm. 8, torn T

L'Atlàntida

Manuel de Falla / Ernesto Halffter
(Versió de concert)

Director d'orquestra **Edmon Colomer**
Director del cor **Romano Gandolfi**

**Enric Serra, Victoria de los Angeles, Mercè Obiol,
Montserrat Martorell, Francesc Garrigosa, Joan Cabero,
Jordi Ricart, Virgínia Parramon, M^a Lluïsa Muntada,
Carolina Segarra, Montserrat Torroella, Montserrat Pi,
Rosa M^a Conesa, Eleazar Colomer**

ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU
COR INFANTIL L'ESQUITX

Amb el patrocini de:
COMISSIÓ AMÈRICA I CATALUNYA, 1992
Generalitat de Catalunya
Organització tècnica: EUROCONCERT

Dimecres, 23 de setembre, 21 h., funció núm. 9, fora d'abonament
Dijous, 24 de setembre, 21 h., funció núm. 10, torn A



BAGUÉS

J. O I E R I A

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



42459.1