



Gran Teatre del Liceu



Ariadne auf Naxos

Temporada 2002-2003

 **Fundació Gran Teatre del Liceu**

Generalitat de Catalunya
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Ajuntament de Barcelona
Diputació de Barcelona
Societat del Gran Teatre del Liceu
Consell de Mecenatge

La inauguració d'una temporada és el pòrtic dels espectacles –43 de diferents, aquest any– que el Gran Teatre del Liceu oferirà al seu públic i en la preparació dels quals hi han participat centenars de persones –artistes, gestors, tècnics– que amb el seu treball i dedicació els fan possibles. És, però, gràcies a la participació de tots aquells que, d'una manera o altra, donen suport al Liceu que el Teatre obra, any rera any, les seves portes: gràcies el públic, estímul i destinatari de la temporada, a les administracions públiques que vetllen pel sosteniment i orientació del Teatre, i gràcies també al conjunt de persones i entitats que amb el seu mecenatge fan possible que el Liceu, avui, tingui l'ambició i la projecció d'un gran teatre.

Les personalitats i empreses que constitueixen el Consell de Mecenatge –que en el Liceu participen en la gestió del mateix Teatre– són una peça clau d'aquest procés. En totes les societats avançades, les entitats culturals troben en el mecenatge l'ajuda privada als seus projectes i la sanció social a les seves iniciatives. El Gran Teatre del Liceu vol subratllar la seva gratitud i reconeixement a tots els seus mecenes per l'insubstituïble suport que li presten.

Un cas excepcionalment exemplar de mecenatge és el del senyor Alberto Vilar que ha distingit aquest Teatre amb la generosa aportació del projecte «Alberto Vilar Titles» que farà possible un sistema de traducció simultània dels textos dels nostres espectacles adaptat a cada localitat del Teatre. Volem expressar al senyor Alberto Vilar, doncs, tota la nostra gratitud i tot el nostre reconeixement.


JOAN FRANCESC MARCO I CONCHILLO

PRESIDENT DE LA COMISSIÓ EXECUTIVA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU



ACCENTURE - AGROLIMEN - AGRUPACIÓ MÚTUA - ALMIRALL PRODESFARMA - ALTADIS - ASEPEYO - AUCAT, AUTOPISTES DE CATALUNYA - BAGUÉS - MASIERA JOIERS
 BASF ESPAÑOLA - BTV, BARCELONA TELEVISIÓ - COBEGA - FUNDACIÓ COCA-COLA ESPAÑA - COPCISA - COTECSA - DAMM - DANONE - DOM PÉRIGNON - MOËT CHANDON
 EPSON IBÉRICA - ERCROS - ESPAIS D'OCI - EUROMADI - FCC, CONSTRUCCIÓ - FERRERO IBÉRICA - FERROVIAL INMOBILIARIA - FIATC, ASSEGURANCES - FRIGO - UNILEVER
 FUNDACIÓ PUIG - FUNDACIÓ EPSON IBÉRICA - GRAFOS - GRAN CASINO DE BARCELONA, GRUP PERALADA - GRUPO J. URIACH - GRUPO VITA - HYMSA, GRUPO EDITORIAL
 EDIPRESSE - INDRA - KONSAC - LABORATORIOS INIBSA - MICROSOFT IBÉRICA - MIELE - MITSUBISHI ELECTRIC EUROPE - MUSINI - PANRICO - PEUGEOT ESPAÑA
 PHILIPS IBÉRICA - PORT DE BARCELONA - PRICEWATERHOUSECOOPERS - RECOLETOS, GRUPO EDITORIAL - SARA LEE - SOLVAY IBÉRICA - VISA ESPAÑA

són part del Liceu

 **Fundació Gran Teatre del Liceu**

Generalitat de Catalunya, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte,
 Ajuntament de Barcelona, Diputació de Barcelona,
 Societat del Gran Teatre del Liceu i Consell de Mecenatge

Per a informació sobre el programa de Mecenatge i de col·laboració empresarial, adreceu-vos al telèfon 93 485 99 25 o a l'e-mail mecenas@liceubarcelona.com

Coincidint amb la producció d'*Ariadne auf Naxos* s'inicia el que serà una instal·lació progressiva a totes les localitats del Gran Teatre del Liceu d'un sistema de traducció simultània del text de l'òpera en català, castellà i anglès, adaptat individualment a cada butaca. No obstant això, les possibilitats del nou sistema van més enllà de la simple subtitulació; aquells espectadors del públic que seuen a butaques amb visibilitat parcial disposaran de pantalles de transmissió d'imatge. El sistema, desenvolupat per Figaro Systems i que du el nom d'ALBERTO VILAR TITLES, ha estat possible gràcies al mecenatge del senyor Alberto Vilar.

Així, la nova instal·lació dotarà el Gran Teatre del Liceu del millor sistema de subtitulació disponible actualment en el mercat –el mateix, per exemple, que s'utilitza a la Metropolitan Opera House de Nova York, l'Staatsoper de Viena i la Royal Opera House, Covent Garden de Londres– i incrementarà, d'aquesta manera, els recursos que el Liceu posa a disposició del públic i les facilitats que el Teatre pot oferir als seus espectadors estrangers.

La Fundació del Gran Teatre del Liceu agraeix d'una manera molt especial al senyor Alberto Vilar la seva valuosa contribució, el seu compromís i el seu afecte pel nostre Teatre.

FUNDACIÓ DEL GRAN TEATRE DEL LICEU



L'òpera és la meva passió; la tecnologia, la meva professió. Per aquesta raó, em fa una il·lusió especial poder proporcionar a un dels meus teatres d'òpera preferits el nostre sistema de traducció de subtítols. Pensar que el públic que assisteix al Gran Teatre del Liceu comprendrà millor les òperes i les viurà, d'aquesta manera, amb més intensitat, és la meva millor recompensa.

M'agradaria animar altres empresaris i ciutadans perquè col·laborin amb el Gran Teatre del Liceu. Els grans teatres d'òpera són estímuls poderosos de la creativitat humana, instruments eficaços per a la sensibilització pública i un signe de la civilització i la cultura dels pobles, la qual cosa ens enriqueix i ens millora. El Gran Teatre del Liceu compleix a la perfecció aquestes funcions i per a mi és un privilegi ajudar a fer-ho possible.

Opera is my passion; technology is my profession. This is why I am especially delighted to be able to provide one of my favourite theatres with our subtitle translation system. Thinking that the people who go to the Gran Teatre del Liceu will be able to understand the operas better and will, therefore, experience them more vividly is the best reward for me.

I would like to encourage other business people and citizens to collaborate with the Gran Teatre del Liceu. The great opera theatres are a powerful stimulus for human creativity, effective instruments for public awareness and the sign of a nation's civilisation and culture, which enrich and improve us. The Gran Teatre del Liceu fulfils these functions to perfection and it is a privilege for me to help make it possible.

ALBERTO VILAR

Programa

I

Recital Richard Strauss

II

Ariadne auf Naxos
de Richard Strauss

Funció extraordinària
amb motiu de la inauguració de la temporada 2002-2003

Gran Teatre del Liceu

Dimecres, 16 d'octubre, 20.30 h

Recital Richard Strauss

Solista

Solveig Kringelborn, *soprano*

Piano

Friedrich Haider

Programa

«Beim Schlafengehn» (de *Quatre últims lieder*)

«September» (de *Quatre últims lieder*)

Leises Lied, op. 39

Befreit, op. 39 núm. 3

Zueignung, op. 10 núm. 1

Solveig Kringelborn



Nascuda a Noruega, estudià a l'Acadèmia Nacional de Música de Noruega i a l'Acadèmia Reial de l'Òpera d'Estocolm. Debutà com cantant lírica a l'Òpera Reial de Suècia el 1987 i el 1990 guanyà el Premi de la Crítica per la seva interpretació de Mimí a *La Bohème*.

El 1991 debutà als Proms de la BBC amb l'estrena absoluta de *Chantefleurs et Chantefables* de Lutoslawski. Com a solista de concert, també ha cantat dirigida per Mariss Jansons, Zubin Metha, Simon Rattle, Herbert Blomstedt, Neeme Järvi, Esa-Pekka Salonen, Claudio Abbado, Neville Marriner i Colin Davis.

A més d'especialitzar-se en cançó noruega, també té un ampli repertori operístic. Ha actuat als principals teatres d'òpera, com l'Staatsoper de Viena, La Bastille i el Théâtre du Châtelet de París, San Francisco, Amsterdam, La Monnaie de Brussel·les, Munic, la Deutsche Oper de Berlín, el Royal Opera House Covent Garden, el Festival de Glyndbourne i l'Òpera de Roma. El 1993 debutà al Festival de Salzburg amb el rol de Fiordiligi (*Così fan tutte*). Tornà a Salzburg el 1995 i el 1996 amb *Le nozze di Figaro*.

Darrerament ha cantat *Don Giovanni* (Metropolitan Opera House de Nova York, Òpera de París i Israel), *Oberon* (Zuric), *La núvia venuda* (Glyndbourne) i *Wozzeck* (Zuric).

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1997-98 amb *Ievgueni Onieguin*. Tornà la temporada 2000-2001 amb un recital.

«Beim Schlafengehen» (von *Vier letzte Lieder*)

Text: Hermann Hesse

Nur den Tag mich müd gemacht,
soll mein sehnliches Verlangen
freundlich die gestirnte Nacht
wie ein müdes Kind empfangen.

Hände lasst von allem Tun,
Stirn vergiss du alles Denken,
alle meine Sinne nun
wollen sich in Schlummer senken.

Und die Seele unbewacht,
will im freien Flügen schweben,
um im Zauberkreis der Nacht
tief und tausendfach zu leben.

«September» (von *Vier letzte Lieder*)

Text: Hermann Hesse

Der Garten trauert,
Kühl sinkt in die Blumen der Regen.
Der Sommer schauert
still seinem Ende entgegen.

Golden tropft Blatt um Blatt
nieder vom hohen Akazienbaum.
Sommer lächelt erstaunt und matt
in den sterbenden Gartentraum.

Lange noch bei den Rosen
bleibt er stehn, sehnt sich nach Ruh.
Langsam tut er die grossen
müdigwordnen Augen zu.

Leises Lied, op. 39

Text: Richard Dehmel

In einem stillen Garten
an eines Brunens Schacht,
wie wollt'ich gerne warten
die lange graue Nacht!

Viel helle Lilien blühen
um des Brunens Schlund;
drin schwimmen golden die Sterne,
drin badet sich der Mond.

«Al anar a dormir» (de *Quatre últims lieder*)

Text: Hermann Hesse

Ara que m'ha cansat el dia,
desitjo ardentment
donar la benvinguda a la nit estelada
com un infant cansat.

Mans, deixeu tot el quefer,
front, oblida els pensaments,
ara tots els meus sentits
desitgen enfonsar-se en el son.

I la meva ànima, sense que ningú no miri,
volarà sense traves
cap al reialme màgic de la nit,
on viurà mil vegades més intensament.

«Setembre» (de *Quatre últims lieder*)

Text: Hermann Hesse

El jardí està de dol,
la pluja freda es capbussa a les flors.
L'estiu tremola
silenciosament cap a la fi.

D'una en una les fulles daurades
degoten de l'alta acàcia.
L'estiu somriu admirat i fatigat
al somni moribund del jardí.

S'entreté al costat de les roses
molta estona, desitjant descansar.
Lentament ell tanca
els seus grans ulls cansats.

Cançó en veu baixa, op. 39

Text: Richard Dehmel

En un jardí silenciós,
prop d'una font profunda,
com m'agradaria esperar
la llarga nit grisa!

Tot al voltant del pou
floreixen molts lliris brillants;
les estrelles d'or hi neden,
la lluna s'hi banya.

Und wie in den Brunnen schimmern
die lieben Sterne hinein,
glänzt mir im Herzen immer
deiner lieben Augen schein.

Die Sterne doch am Himmel,
die stehen all' so fern;
in deinem stillen Garten
Stünd' ich jetzt so gern.

Befreit, op. 39 núm. 3

Text: Richard Dehmel

Du wirst nicht weinen. Leise
wirst du lächeln und wie zur Reise
gab' ich dir Blick und Kuss zurück.
Unsre lieben vier Wände, du hast sie bereitet.
Ich habe sie dir zur Welt geweltet;
O Glück!

Dann wirst du heiss meine Hände fassen
und wirst mir deine Seele lassen,
lässt unsern Kindern mich zurück.
Du schenktest mir dein ganzes Leben.
Ich will es Ihnen wieder geben;
O Glück!

Es wird sehr bald sein, wir wissen's beide,
wir haben einander befreit vom Leide,
so gab' ich dich der Welt zurück!
Dann wirst du mir nur noch im Traum erscheinen
und mich segnen und mit mir Weinen;
O Glück!

Zueignung, op. 10 núm. 1

Text: Hermann von Gilm

Ja, du weiß es, teure Seele,
Daß ich fern von dir mich quäle,
Liebe macht die Herzen krank,
Habe Dank.

Einst hielt ich, der Freiheit Zecher,
Hoch den Amethysten-Becher,
Und du segnetest den Trank,
Habe Dank.

Und beschworst darin die Bösen,
Bis ich was ich nie gewesen,
Heilig, heilig an's Herz dir sank,
Habe Dank!

Igual que les cares estrelles
centellegen dins la font,
l'esclat dels teus ulls estimats
resplendeix dins el meu cor.

Però les estrelles del cel
són molt llunyanes;
ara desitjo ardentment ser
en el teu jardí silenciós.

Alliberats, op. 39 núm. 3

Text: Richard Dehmel

No ploraràs.
Somriuràs en silenci
i per al viatge et retorno la mirada i el bes.
Les nostres estimades quatre parets, tu les has preparat,
jo te les he obert al món;
oh, felicitat!

Llavors amb les mans ardents agafaràs les meves
i em deixaràs la teva ànima,
em deixaràs enrere amb els nostres fills.
Tu em vas regalar tota la teva vida,
i jo els la vull tornar.
Oh, felicitat!

Serà ben aviat, tots dos ho sabem,
ens hem alliberat mútuament del sofriment;
així et vaig tornar al món.
Llavors només te m'apareixeràs en somnis
i em beneiràs i ploraràs amb mi;
oh, felicitat!

Dedicatòria, op. 10 núm. 1

Text: Hermann von Gilm

Sí, ja ho saps, ànima cara,
que m'apeno lluny de tu;
em turmenta el cor l'amor,
gràcies et dono.

Bevedor de llibertat,
vaig buidar un dia la copa
d'ametista, ho beneïres!
Gràcies et dono.

Així els mals vas conjurar,
i el que mai no havia fet
vaig fer: sant, entrar al teu cor,
gràcies et dono.

Ariadne auf Naxos

Òpera en un pròleg i un acte
Llibret d'Hugo von Hofmannsthal
Música de Richard Strauss
(Versió de 1916)

Índex

12

Repartiment

14

Resum argumental

44

La reconstitució estètica de l'òpera

60

Carta a Richard Strauss

68

Transformació i metamorfosi

82

«Restauració creativa» o fugida de la realitat?

92

Biografies

119

Enregistraments

124

Cronologia liceïsta

125

Pròximes funcions

129

English / Français

145

Textos

Ariadne auf Naxos

Pròleg

El majordom	Dieter Weller
Un mestre de música	Wolfgang Brendel
El compositor	Heidi Brunner
El tenor (Bacchus)	Robert Dean Smith
Un oficial	Josep Fadó
Un mestre de dansa	Steven Cole
Un perruquer	Vicenç Esteve Corbacho
Un lacai	Celestino Varela
Zerbinetta	Edita Gruberova
Primadonna (Ariadne)	Adrienne Pieczonka
Arlequí	Wojtek Drabowicz
Scaramuccio	Francisco Vas
Truffaldino	Simón Orfila
Brighella	Jordi Casanova

Òpera

Ariadne	Adrienne Pieczonka
Bacchus	Robert Dean Smith
Nàiade	Mariola Cantarero
Dríade	Itxaro Mentxaka
Echo	Heather Buck
Zerbinetta	Edita Gruberova
Arlequí	Wojtek Drabowicz
Scaramuccio	Francisco Vas
Truffaldino	Simón Orfila
Brighella	Jordi Casanova

Direcció musical	Friedrich Haider
Direcció d'escena	Uwe Eric Laufenberg
Escenografia	Tobias Hoheisel
Vestuari	Jessica Karge
Il·luminació	Wolfgang Göbbel
Coreografia	Agnes Moyses
Assistent principal de direcció d'escena	Dagmar Pischel
Assistent de direcció d'escena	Joan Anton Rechi
Assistent de coreografia	Keith Morino
Assistent del vestuari	Jessica Braun
Assessorament lingüístic	Rochsane Taghikani
Producció	Gran Teatre del Liceu procedent del Théâtre de La Monnaie (Brussel·les)

ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Assistent de direcció musical	Mariano Rivas
Assistents musicals	Mark Hastings, Guerassim Voronkov, Véronique Werklé, Osias Wilenski, Jaume Tribó
Concertino	Kai Gleusteen
Sobretítulat	Glòria Nogué, Irma Huici

Resum argumental

Òpera en un pròleg i un acte de Richard Strauss, amb llibret d'Hugo von Hofmannsthal.

La primera versió, estrenada el 1912 al Königliches Hoftheater d'Stuttgart, es plantejà com un simple divertissement per cloure la comédie-ballet

Le bourgeois gentilhomme (1670) de Molière, que el director teatral Max Reinhart posava en escena. Es tractava d'escriure una nova música incidental –que substituïa la turquerie original–, a la manera de Lully, sobre el tema d'Ariadna abandonada. Però la petita òpera prevista, de mitja hora, s'acabà convertint en una representació massa densa per a un públic que ja havia presenciat l'espectacle íntegre de Molière: el fracàs fou total. Compositor i llibretista es replantejaren l'obra i la versió definitiva s'estrenà el 1916 a la Hofoper de Viena.

Ariadne auf Naxos s'estrenà al Liceu el 14 de gener de 1943.

Pàgina següent:
Man Ray:
Sense títol, 1920-1934.



«*Ariadne y Zerbinetta
no son dos mundos
sino un solo mundo
desdoblado,
ese doppelte Welt en
que uno es reflejo,
en un sentido casi
platónico, del otro*»

ARNOLDO LIBERMAN
«Hugo von Hofmannsthal
o la evanescencia lúcida»
(Música. *El exilio acompañado*)

La trama escènica implica, en una dualitat de sensibilitat barroca, la presència de dos mons oposats: el de l'*opera seria*, el dels personatges mitològics –Ariadna, que abandonada per Teseu a l'illa de Naxos només vol morir, i Baco, que fuig dels encantaments de Circe–, i el de l'*opera buffa* –Zerbinetta i els seus companys de la *Commedia dell'Arte*, que amb les seves improvisacions trenquen l'acció principal i esdevenen un mirall concau, burlesc, dels grans sentiments que omplen l'ànima dels herois. La música que acompanya aquesta mena d'òpera cortesana a la manera del segle XVIII torna a utilitzar els números tancats, tot obviant el continu wagnerià: recitatiu i ària en el lament d'Ariadne, duo d'Ariadne i Bacchus, trios, quartets i quintets de les màscares de la *Commedia*, i fins i tot incorpora una ària belcantista per a Zerbinetta.

Però l'obra no es limita a presentar unes al·legories antitètiques de l'amor, sinó que afegeix un valor moral a aquesta oposició i dóna al mite un nou sentit. Es tracta d'una profunda reflexió sobre la relació entre la permanència o fidelitat i la metamorfosi o transformació en la vida humana, encarnada precisament en les figures d'Ariadne –que només pot ser la dona d'un sol home– i Zerbinetta –que es troba en el seu element passant dels braços d'un home als d'un altre. En paraules de Hofmannsthal, «... qui vol viure ha d'anar més enllà de si mateix i s'ha de metamorfosar: ha d'oblidar. Tanmateix, tota la dignitat humana es troba també lligada a la perseverança de l'idèntic, al refús de l'oblit, a la fidelitat».

Pàgina següent:
Man Ray:
Llavi amb llavi, 1930.
Col·lecció Gruber.



EROS

«Ariadne y Zerbinetta
no son dos mundos
sino un solo mundo
desdoblado,
ese doppelte Welt en
que uno es reflejo,
en un sentido casi
platónico, del otro»

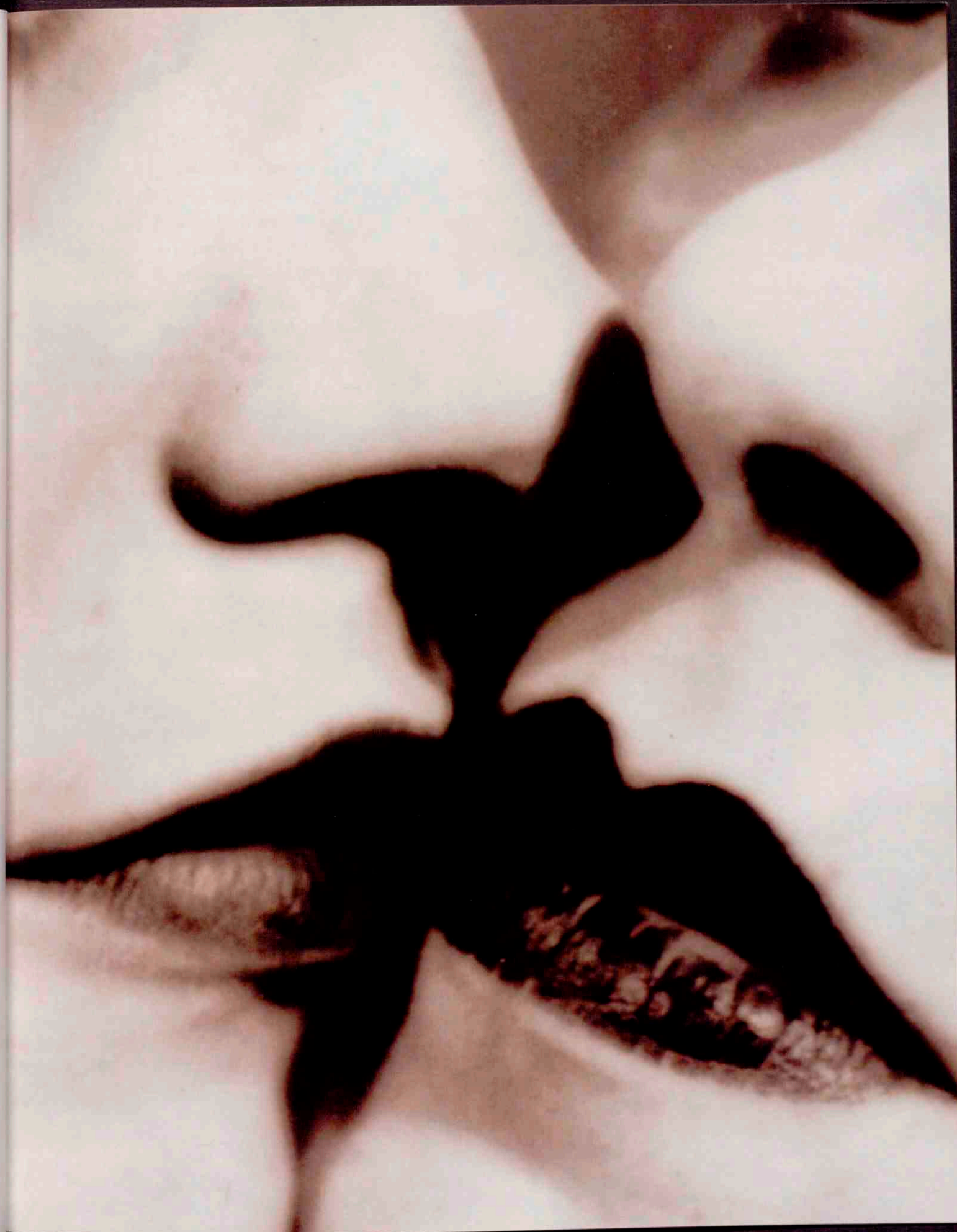
ARNOLDO BERMAN
«Hugo von Hofmannsthal
o la evanescencia lúcida»
(Música. El exilio acoustico)

SOBRE

La trama escènica implica, en una dualitat de sensibilitat barroca, la presència de dos mons oposats: el de l'*òpera seria*, el dels personatges mitològics –Ariadna, que abandonada per Teseu a l'illa de Naxos només vol morir, i Baco, que fuig dels encantaments de Circe–, i el de l'*òpera buffa* –Zerbinetta i els seus companys de la *Commedia dell'Arte*, que amb les seves improvisacions trenquen l'acció principal i esdevenen un mirall concau, burlesc, dels grans sentiments que omplen l'ànima dels herois. La música que acompanya aquesta mena d'òpera cortesana a la manera del segle XVIII torna a utilitzar els números tancats, tot obviant el continu wagnerià: recitatiu i ària en el moment d'Ariadne i duo d'Ariadne i Bacchus, trios, quartets i quintets de les mascarades de la *Commedia*, i fins i tot incorpora una ària d'alcantista per a Zerbinetta.

Però l'obra no es limita a presentar unes al·legories antitètiques de l'amor, sinó que afegeix un valor miral a aquesta oposició i dona al mite un nou sentit. Es tracta d'una profunda reflexió sobre la relació entre la permanència o fidelitat i la metamorfosi o transformació en la vida humana, encarnada precisament en les figures d'Ariadne –que només pot ser la dona d'un sol home– i Zerbinetta –que es troba en el seu element passant dels braços d'un home als d'un altre. En paraules de Hofmannsthal, «... qui vol viure ha d'anar més enllà de si mateix i s'ha de metamorfosar: ha d'oblidar. Tanmateix, tota la dignitat humana es troba també lligada a la perseverança de l'identificat, al refús de l'oblit, a la fidelitat».

Pàgina següent:
Man Ray:
Llari amb llari, 1930.
Col·lecció Gruber.



«Ariadne sólo podría ser la mujer o la amante de un hombre, así como sólo puede ser la viuda de un hombre, o ser abandonada por un hombre. Pero aún le resta algo: el milagro, el dios. Se entrega a él pensando que es la Muerte aunque es en realidad ambas cosas: la Muerte y la Vida»

ARNOLDO LIBERMAN
«Hugo von Hofmannsthal
o la evanescencia lúcida»
(Música. El exilio acompañado)

Pàgina següent:
Horst P. Horst:
Les vint-i-quatre
hores del dia 1987.

PRÒLEG

L'acció transcorre en una luxosa mansió de la Viena del segle XVIII, propietat d'un mecenes que no apareix a l'obra –contrafigura del Mr. Jourdain de *Le bourgeois gentil-homme*– i que comunica les seves decisions a través del prepotent Majordom, un paper només parlat. Ens trobem en una estança situada darrere un teatret muntat amb motiu de la recepció que està a punt d'oferir el ric propietari, i tot el pròleg està dedicat als preparatius frenètics de la festa. Les rèpliques ràpides i enèrgiques de tècnics, criats i actors estan, però, alternats amb moments de distensió i reflexió que ja ens indiquen el sentit de l'obra. La intriga se centra en l'arbitrària decisió del propietari de fer simultaniejar les dues peces teatrals –*seria* i *buffa*– que havien d'animar la festa en una sola, cosa que desespera i humilia el Compositor –i també els cantants de la part «noble»– i agrada i diverteix els italians.

La gran figura d'aquest pròleg és el Compositor –successor dels *travesti* mozartians tan estimats per Strauss–, prefiguració d'Ariadne, que té una visió idealitzada del món de l'art, un art que els altres personatges veuen, en evident contrast, com una habilitat, com una font de diners o com un entreteniment. Aquest personatge no torna a sortir a la segona part, la de la representació de l'òpera, com tampoc els mestres de música i de dansa: intervenen també en el pròleg els cantants que després han d'interpretar els papers de Bacchus i Ariadne i la *troupe* dels comedians italians –que mantenen en les dues parts la seva identitat– i que adquireixen, sobretot en el cas de Zerbinetta, una funció crítica i alhora irònica. I de la mateixa manera que aquesta serà, en l'òpera, el contrapunt d'Ariadne, ho és en el pròleg respecte del Compositor, amb el qual, tanmateix, estableix uns lligams d'afecte i tendresa que humanitzen el seu personatge.

EL PRELUDI ES LIMITA A PRESENTAR ELS DIVERSOS PERSONATGES PER MITJÀ DELS MOTIUS QUE ELS IDENTIFIQUEN. PRIMER SENTIM EL DEL COMPOSITOR –PAPER TRANSVESTIT ASSIGNAT A UNA SOPRANO–, QUE RECULL EL CARÀCTER IMPETUÓS I IDEALISTA DEL



«L'erotisme és
la prova de la vida
en la mort»

GEORGES BATAILLE
L'erotisme dóna pas a la mort



André Kertész:
Kiki de Montparnasse, 1927.
Biblioteca Nacional de París.

JOVE I LA SEVA INTRANSIGÈNCIA. DESPRÉS EL DE BACCHUS, INICIALMENT AMB TROMPA I FAGOTS, PESANT I SOLEMNE, SEGUIT PER OBOÈS I VIOLINS. LA CARACTERÍSTICA IRRUPCIÓ DEL MOTIU DELS ITALIANS DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE*, RÍTMIC, SALTIRONANT, MOLT SIMPLE, ENS PORTA VERS EL DE ZERBINETTA —AMB L'ALT DEL REGISTRE DE FLAUTA I RITME DE VALS—, I, FINALMENT, AL DE LA FIDEL ARIADNE —QUE ES CONCRETARÀ QUAN AQUESTA VEU BACCHUS SOTA LA FIGURA DEL DÉU HERMES, QUE PORTA LES ÀNI-

«En l'antiguitat,
la destitució (o la
destrucció) que anhela
l'erotisme ha estat el
punt sensible amb què es
justifica la proximitat
entre l'acte d'amor i de
sacrifici. L'element
femení de l'erotisme es
presenta com la víctima
sacrificada, i el masculí,
com el sacrificant»

GEORGES BATAILLE
L'erotisme dóna pas a la mort



Roger Parry:
Josephine Baker, 1940.
Biblioteca Nacional de París.

MES A L'HADES—, MOTIUS QUE S'ENTRELLACEN AMB AL·LUSIONS ORQUESTRALS ALS MOMENTS CULMINANTS DE L'OBRA.

El Mestre de Música es mostra molt inquiet. S'ha assabentat que una troupe de la *Commedia dell'Arte* farà un espectacle frívol a la manera dels *buffos* italians, immediatament després de la representació de l'*opera seria* sobre Ariadne que ha compost el seu deixeble, el Compositor. Creu que això representa un despit per a l'autor d'una música plena de bellesa i dignitat i tem la reacció irada de l'artista, però el

«La vida busca la mort?
/ O és la mort la que
busca la vida? / Poden
donar-se la mà a mig
camí / el crepuscle i
l'aurora?»

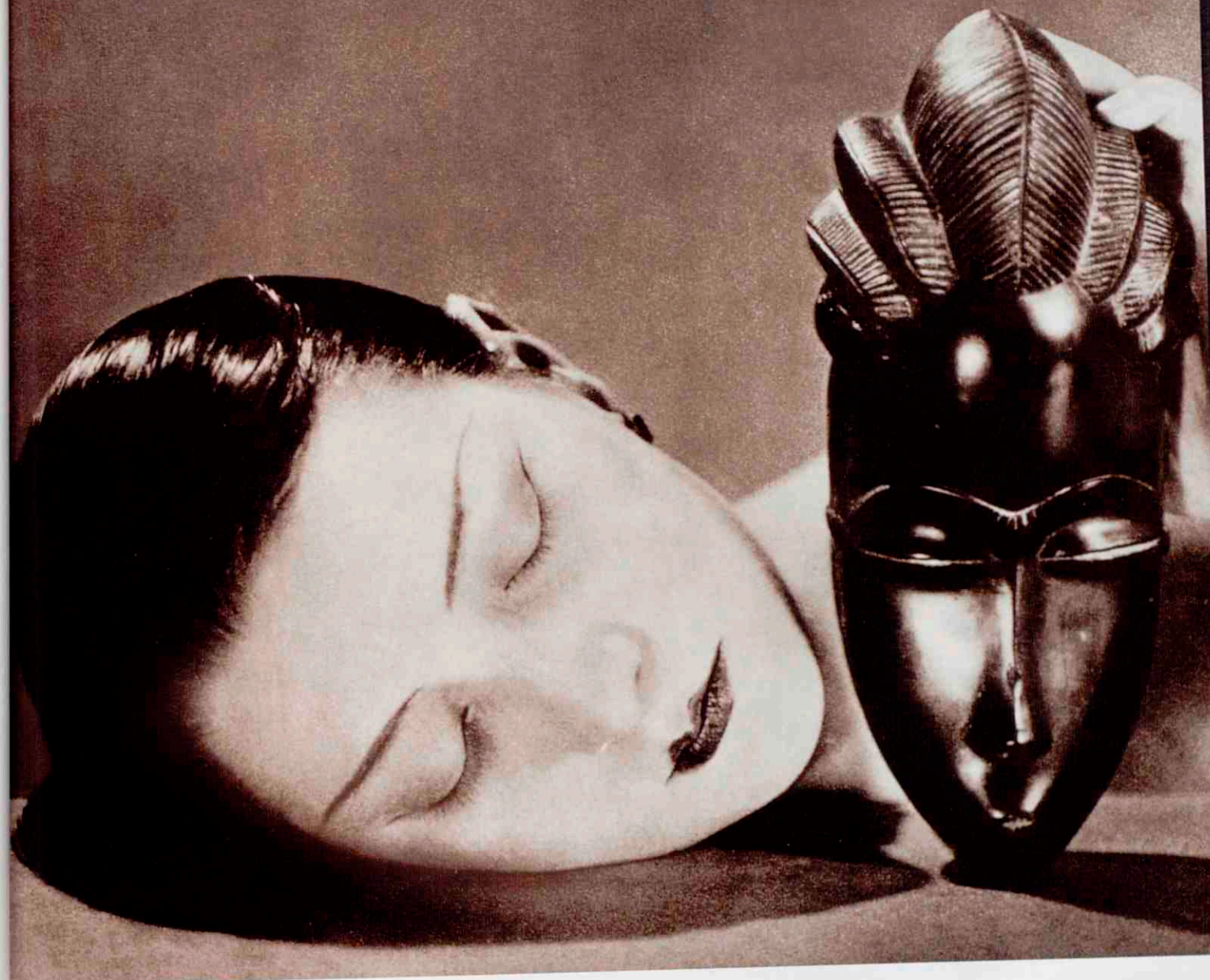
EDUARD MÖRIKE
Vida i mort

Majordom li recorda amb contundència l'absoluta autoritat de l'amo sobre aquest afer, que és qui paga la festa.

Entren ara un oficial, acompanyat per un lacai, que busca Zerbinetta, la figura protagonista de la *troupe* italiana, i el Compositor, que busca els violins per assajar i la Primadonna que ha d'interpretar la seva Ariadne. Ingenú, apassionat, el Compositor no s'adona del menyspreu que inspira als criats —que el veuen com un criat més— i inicia aviat la seva PRIMERA INTERVENCIÓ LÍRICA, SECUNDAT PER LA FLAUTA, AMB LA QUAL INTENTA MILLORAR LA RÈPLICA QUE HA DE FER EL DÉU BACCHUS EN L'ÒPERA QUE ESTÀ A PUNT DE COMENÇAR, EPISODI QUE INCLOU UNA SICILIANA. La irrupció brusca del tenor que ha de cantar aquest rol, que insulta el perruquer, trenca l'encant, però el Compositor continua amb la seva dèria i demana un tros de paper per anotar la nova melodia que té al cap.

Apareix Zerbinetta, AMB EL CARACTERÍSTIC ACOMPANYAMENT DE PIANO QUE MARCA LES SEVES ENTRADES, coquetejant amb l'oficial, primer, i després amb el Mestre de Dansa, i arriba també la contrafigura de Zerbinetta, la Primadonna, AMB EL TAMBÉ CARACTERÍSTIC ACOMPANYAMENT DE LES ARPES, que vol parlar amb el propietari per impedir la presència dels italians. El Compositor descobreix el desastre que se li prepara quan el Mestre de Música li presenta Zerbinetta —que el sedueix d'entrada— i li explica que, amb els seus companys italians, ha de cantar i ballar l'epíleg còmic que tancarà la seva òpera. El conflicte entre els dos estils resta evident des de les primeres paraules de l'artista I SENTIM ARA LA JUXTAPOSICIÓ DELS MOTIUS MUSICALS DELS ITALIANS I UN NOU MOTIU D'ARIADNE ABANDONADA PER TESEU QUE TORNAREM A SENTIR EN L'ÒPERA SERIA.

Es produeix ara una important intervenció del Compositor, QUE EN UNA TONALITAT OMBRÍVOLA CANTA PRIMER LA SEVA DESESPERACIÓ EN VEURE LA SEVA INSPIRACIÓ RIDICULITZADA, I QUE CREU QUE NO TROBARÀ MAI MÉS UNA NOVA MELODIA. PERÒ ES PRODUËIX UNA INESPERADA MUTACIÓ I LA IRA I DESESPERACIÓ DONEN PAS A UN NOU MOMENT D'INSPIRACIÓ, DE GRAN EMOCIÓ I LIRISME. «DU, VENUS SOHN...GIBST SÜSSEN LOHN». QUE REPRÈN LA SICILIANA D'ABANS I ACABA EN UNA CADÈNCIA PERFECTA. Torna a demanar un trosset de paper per fixar la música que vol incloure a la seva òpera mentre que Zerbinetta esclata de riure i comença a maquillar-se men-



Man Ray:
Sense títol, 1920-1934.

tre els seus companys surten d'un camerino improvisat. La seva presència indigna altra vegada el Compositor, que fa retrets al Mestre de Música.

Segueix una escena de conjunt en què la Primadonna retreu al Mestre de Música la presència de la *troupe* italiana i la humiliació de compartir l'espectacle mentre Zerbinetta discuteix amb el Mestre de Dansa l'avorriment que l'*opera seria* causarà als convidats i la feina que ella tindrà per fer-los tornar a riure. ARPES I PIANO ACOMPANYEN LA

*Si no hagués estat per un déu vingut expressament,
el desesper, la fam o les onades
haurien posat fi a la trama del seus bells dies
i això hauria estat el final d'aquesta pobra dama
a qui Teseu havia girat l'esquena.*

*Bacus era jove, fresc i dispost,
va saber exhalar mil gemecs amorosos,
i davant ella hauria lliurat l'ànima
si no hagués estat un déu.*

*D'ella, només en restaven pell i ossos,
per refer-se i gaudir del repòs,
acceptà els seus oferiments, i la seva flama,
i consentí a esdevenir la seva dona.*

*Com es podria consolar de perdre un heroi
si no era, trobant un déu?*

ISAAC DE BENSERADE
Métamorphoses d'Oride en rondeaux

THIA

INA

TOS

AHT

AN

20T



«L'única cosa que ens consola de la nostra mort és la diversió i, per això mateix, ella suposa el cim de la nostra misèria.

Perquè la diversió és precisament el que ens impedeix pensar en nosaltres mateixos, és el que, imperceptiblement, ens perverteix. Sense ella ens avorriríem, i aquest avorriment ens impulsaria a buscar algun mitjà per superar aquest estat. La diversió ens delecta i, al mateix temps, sense que ens n'adonem, ens porta cap a la mort»

PASCAL
Pensaments

Pàgina anterior:
Tim N. Gidal:
Rostre, 1930.

Pàgina següent:
Boldini:
Retrat de Geneviève Lantelme,
demi-mondaines i actriu
del Grand-Guignol.
Col·lecció Villateau.

PRESENCIA DE LES DUES PROTAGONISTES MENTRE ELS MOTIUS DE L'ÒPERA I DEL *DIVERTISSEMENT* S'ENTRECREUEN EN UNA BREU PREFIGURACIÓ DE L'ENTRADA DE BACCHUS.

L'arribada de l'implacable Majordom empitjora sensiblement la situació en anunciar aquest, solemnement, una última i decisiva modificació del programa: l'*opera seria* sobre la tragèdia d'Ariadne a Naxos i el *divertissement* o ballet mascarada dels italians s'interpretaran alhora, i la festa acabarà amb un gran castell de focs d'artifici. Es tracta d'un ordre inapel·lable i cal que els artistes s'espavilin: el motiu de tan singular decisió ve del rebuig del mecenes a presentar una decoració tan pobra com la que comporta una illa deserta –Naxos–, cosa que l'ha decidit a animar l'escena amb els actors de l'altra peça. Mentre Zerbinetta i els seus ho veuen factible i divertit, el Compositor s'enfonsa però té encara ànim per defensar –inútilment– Ariadne com a símbol de la solitud humana.

Els dos mestres –de Música i de Dansa– consolen el jove Compositor desesperat, que vol cremar la partitura, i fan valer el pes decisiu que té el diner en la realització de l'art, fins que l'obliguen a seure en una taula per fer els talls necessaris en la seva obra. El Mestre de Dansa confia en la capacitat d'improvisació de Zerbinetta i comença a explicar-li de manera gairebé paròdica el nucli argumental de l'*opera seria*. El Compositor no pot suportar les simplificacions i encara menys els comentaris cíncics de Zerbinetta. I malgrat la presència de músics i actors que es preparen amb la característica agitació teatral per començar l'òpera interferida per la farsa, l'actriu frívola i l'artista idealista s'aïllen de la resta per iniciar un dels diàlegs més bells i profunds de l'obra.

ELS RECITATIUS PRÀCTICAMENT DESAPAREIXEN DES D'ARA I L'ORQUESTRA MARCA ELS MOTIUS DELS PERSONATGES QUE ES VAN CITANT I PREFIGURA ELS TEMES DELS PRINCIPALS MOMENTS MUSICALS QUE HAN DE VENIR AMB BONES DOSIS DE LA REFINADA IRO-
NIA QUE AMARA TOTA L'OBRA. Zerbinetta, que entén la figura d'Ariadne abandonada per Teseu com la d'una dona que no espera la mort sinó el pròxim amant –com faria ella–, es deixarà convèncer aparentment per la passió del Compositor, que li explica la seva visió de la protagonista: l'única dona que no pot oblidar, que només pot pertànyer a un sol home, que quan arribi Bacchus creurà que és el déu de la mort i per això el seguirà. L'ORQUESTRA FA SENTIR LA MÚSICA



«Mestre de Filosofia:
 “Voleu aprendre moral?” /
 Monsieur Jourdain:
 Moral? /
 Mestre de Filosofia:
 Sí /
 Monsieur Jourdain:
 Què és això de la moral? /
 Mestre de Filosofia:
 Tracta de la felicitat,
 ensenya els homes a
 moderar
 les seves passions»

MOLIÈRE
 (Acte II, escena IV
 de *Le bourgeois gentilhomme*)

DEL FUTUR GRAN DUO ENTRE ARIADNE I BACCHUS MENTRE LES PARAULES DEL COMPOSITOR AL-LUDEIXEN AL MISTERI DE LA METAMORFOSI I A LA RENAIXENÇA PER L'AMOR («DARAN WIRD ER ZUM GOTT»). L'EXALTACIÓ DEL JOVE EMOCIONA FINALMENT ZERBINETTA, QUE ALESHORES CANTA UNA BELLÍSSIMA DECLARACIÓ LÍRICA — «EIN AUGENBLICK IST WENIG» — EN QUÈ SINTONITZA AMB EL PERSONATGE SOMIAT PEL MÚSIC I ADOPTA LA LÍNIA DE CANT D'ARIADNE.

Finalitzat el duo en què s'han identificat espiritualment i emotivament la coqueta i l'artista, i trencant l'atmosfera etèria i brillant que s'ha creat, la imminent representació teatral fa que tots els actors i cantants es reunixin a l'escena. El Mestre de Música —que fa de director d'escena— els ha cridat i aconsegueix amansir la Primadonna, que fa constar una vegada més la seva irritació pel fet d'haver de compartir escenari amb Zerbinetta.

Arriba aleshores l'esplèndid comiat del Compositor —en definitiva el personatge decisiu de l'obra—, que després ja no intervindrà en l'espectacle. ES TRACTA D'UNA ÀRIA D'UN GRAN LIRISME EN LA QUAL, TRASBALSAT PEL RECORD DE ZERBINETTA, QUE LI HA ARRIBAT AL COR, CONFIA AL MESTRE DE MÚSICA, VIST COM UN PARE, ELS LÍMITS DEL MÓN DE LA POESIA PER EXPRESSAR COSES QUE NO PODEN SER DITES — «DIE DICHTER UNTERLEGEN JA RECHT GUTE WORTE, RECH GUTE... JEDOCH, JEDOCH...» — I EL PODER DE LA MÚSICA «MUSIK IST EINE HEILIGE KUNST, ZU VERSAMMELN ALLE ARTEN VON MUT...», ACOMPANYAT PER LA MELODIA QUE HAVÍEM ESCOLTAT A «DU, VENUS SOHN», VERITABLE HIMNE A L'ART DE L'ÒPERA, AMB TOTA LA RIQUESA TÍMBRICA DE L'ORQUESTRA STRAUSSIANA I LES NOTES MÉS ALTES DE LA SEVA TESSITURA.

Però no és aquest himne extraordinari el que tanca el pròleg, sinó un darrer atac d'ira del versàtil Compositor, que quan veu els personatges grotescos de la *Commedia* italiana disposats a integrar-se en la seva obra es desespera novament i retreu al Mestre que hagi permès un desastre semblant, AMB L'ORQUESTRA TOCANT AMB TOTA LA VIOLÈNCIA UNA MELODIA QUE ENS PORTA AL TEMA INICIAL I QUE SUBRATLLA EL DESOLAT CRIT FINAL DEL COMPOSITOR: «LASS MICH ERFRIEREN, VERHUNGERN, VERSTEINEN IN DER MEINIGEN».



Josep Masana:
 Sense títol.
 Museu Nacional
 d'Art de Catalunya.

ÒPERA

Ariadne auf Naxos, òpera dins l'òpera, interferida per la presència dels personatges de la *Commedia dell'Arte*, que es representa en la festa del ric propietari vienès, segueix l'esquema tradicional de la mitologia clàssica —el lament d'Ariadna abandonada per Tescu a l'illa deserta de Naxos i l'arribada alliberadora del déu Baco— però amb un nou significat. Com ja hem apuntat abans, la figura d'Ariadne és aquí un paradigma de la fidelitat, de la lleialtat als sentiments propis, en contrast amb la cínica despreocupació de Zerbinetta, que veu la infidelitat com una part constitutiva de la vida amorosa. Ariadne, però, ni tan sols escolta el discurs de Zerbinetta i si es lliura,

«Aquest divertimento exalta les virtuts del joc, de la disfressa, de la bona taula, del plaer, de la festa i, sobretot, de l'amor, i tot presentat com una certa filosofia de la vida. La mateixa filosofia que podria servir de moral a l'espectacle»

JEAN SERROY
(Introducció a *Le bourgeois gentilhomme*)

finalment, a Bacchus, és amb la convicció que és el Missatger de la Mort. Tanmateix, serà Bacchus qui li donarà una nova vida i li revelarà un nou món de plenitud i emoció.

La primera de les tres escenes en què es divideix —malgrat no tenir solució de continuïtat— se centra en la solitud i tristesa d'Ariadne, la segona ens porta al món alegre i desenfadat de la *Commedia dell'Arte* presidida per Zerbinetta i la tercera representa la trobada d'Ariadne amb Bacchus i, finalment, amb l'amor. L'acció transcorre en l'espai mitològic de l'illa de Naxos, on Ariadne, abandonada per Teseu, està acompanyada només per tres nimfes, Nàiade (soprano), Dríade (contralt) i Echo (soprano).

LA BREU OBERTURA S'INICIA AMB UNA MELANGIOSA POLIFONIA DE LES CORDES A LES QUALS S'AJUNTEN AVIAT ALTRES INSTRUMENTS, QUE REPRÈN UN BELL MOTIU DEL PRÒLEG, AMB LA TROMPA QUE AL·LUDEIX A LA TRAÏCIÓ DE TESEU, I UN NOU MOTIU INTRODUÏT PER L'HARMÒNIUM QUE REMEMBRA LA PARELLA ARIADNE-TESEU, SEGUIDA D'UN *ALLEGRO ACITATO* QUE ENS TORNA A L'IMPETUÓS TEMA DEL COMPOSITOR.

EL TRIO DE LES TRES NIMFES QUE COMPADeixEN LA TRISTESA D'ARIADNE —QUE ESTÀ PLOrant MENTRE DORM— ESTÀ IMMERGIT EN LA MATEIXA MALENCONIA DE L'OBERTURA. S'HI ALTERNEN ELS SOLOS AMB ELS DUOS, ECHO REPETEIX LES PARAULES DE LES SEVES COMPANYYES I UN TRIO FINAL, AMB ÀMPLIES VOCALITZACIONS, ENS RECORDA EL MÓN DE LES FILLES DEL RIN WAGNERIANES.

ARIADNE ES DESPERTA AMB UN CRIT PUNYENT QUE ECHO RETORNA I INICIA EL SEU PRIMER EXTENS RECITATIU I ÀRIA — «WO WAR ICH? TOT? UND LEBE, LEBE WIEDER UND LEBE NOCH?» — AMB UNES BREUS INTERRUPCIONS DELS ITALIANS I TAMBÉ D'ECHO I LES ALTRES NIMFES. Ariadne no sap inicialment si és morta o viva, no sap el que ha somiat, però sí que el seu cor està destrossat. Però després dels breus comentaris dels comedians, plens de llàstima, la princesa recorda el temps feliç en què Teseu i Ariadne eren només un, «EINE SCHÖNES WAR, HIESS THESEUS... ARIANE», EN UN BELLÍSSIM *ANDANTE SOSTENUTO* SOBRE ELS MOTIUS APUNTATS A L'OBERTURA, EN UNA ATMOSFERA CREU I OMBRÍVOLA, DE COLORS ORQUESTRAIS VELATS PER LA TRISTESA. Reprèn el monòleg parlant de si mateixa en tercera persona, a la manera d'algú que viu maquinalment esperant la mort, tot evocant els moments purs i serens de la infantesa.

Pàgina anterior:
Weegee:

Mitges per guardar-hi
estalvis al Boverly, 1944.
Col·lecció Gruber.



«*Ariadne trata de dos mujeres aparentes y una sola mujer real*»

ARNOLDO LIBERMAN
«Hugo von Hofmannsthal
o la evanescencia lúcida»
(Música. El exilio acompañado)

La preocupació dels personatges de la *Commedia* per Ariadne, que creuen que s'ha tornat boja i la voldrien guarir, ES CONCRETA EN UNA BRILLANT CANÇÓ D'ARLEQUÍ — «LIEBEN, HASSEN, HOFFEN, ZAGEN» —, APARENTMENT SIMPLE, COM CORRESPON AL SEU MÓN PERÒ TAMBÉ TENYIDA DE MALENCONIA, I INTRODUÏDA PEL PIANO I EL CLARINET I ACOMPANYADA PEL *PIZZICATO* DE LES CORDES QUE SIMULEN UNA GUITARRA, AMB REPETICIONS D'ECHO, i que exposa la filosofia vitalista dels italians: el cor humà pot suportar totes les alegries i totes les penes, no ha de deixar-se vèncer en cap cas, cal viure i tornar a viure cada vegada.

Ariadne està, però, immersida en el seu dolor i la seva solitud, i no els escolta. Canta ara, per a ella mateixa, L'ÀRIA POTSER MÉS BELLA I CONEGUDA DE L'ÒPERA — «ES GIBT EIN REICH, WO ALLEIS REIN IST («HI HA UNA REIALME ON TOT ÉS PUR»)» — on expressa el seu desig d'entrar a l'Hades, el regne silenciós de la Mort, i invoca Hermes, el seu missatger, perquè l'hi condueixi i l'alliberi d'aquesta vida que li és tan dura de suportar. COMENÇA COM UNA MARXA LENTA I, A PARTIR DEL MOTIU D'HERMES, DESPLEGA LA LÍNIA MELÒDICA EN UN MOVIMENT DOLÇ I ESTÀTIC FINS A ARRIBAR A UN NOU MOTIU — «SIEH, ARIADNE WARTET» — QUE ESDEVÉ EL CENTRE DE L'ÀRIA, QUAN INVOCA EL DÉU DE LA MORT AMB UN ENTUSIASME CREIXENT, FINS A L'APASSIONADA EXALTACIÓ FINAL, AMB UNA ORQUESTRACIÓ RUTILANT I PLENA.

Apareix la *troupe* dels italians definits pel llibret amb caràcters singulars: Arlequí és insolent; Brighella, jove i maldestre; Scaramuccio, trampós i d'uns cinquanta anys; Truffaldin, vell beneit; tots sota l'imperi de la frívola Zerbinetta, que pretenen alegrar Ariadne amb la seva dansa. Comença així el sector central de l'òpera, regne de la *Commedia dell'Arte*, mentre Ariadne, obstinadament silenciosa, va desapareixent de l'escena i es refugia a la seva gruta.

EL QUARTET DELS HOMES, QUE CANTEN, BALLEN I GESTICULEN AMB AIRE DE CAVOTA, CENTRADA PEL CARACTERÍSTIC PIANO I ACOMPANYAMENT DE *PIZZICATO*, ESDEVÉ QUINTET AMB LA INCORPORACIÓ DE ZERBINETTA, AMB UN CANT ÀGIL PERÒ TENYIT DE MALENCONIA. La noia s'adona de la inutilitat dels esforços per treure Ariadne del seu dolor i decideix que se'n vagin els homes per poder ella dirigir-se a la princesa, ara de dona a dona, i explicar-li la manera com cal entendre la vida i l'amor.

«*El libretista, tomando en consideración la vieja noción romántica del "doble" (Doppelgänger), hace de los comediantes italianos el doble vulgar del mundo idealizado de Ariadne [...]. Unir lo que aparentemente no se puede unir pero sentir internamente esa ambición y esa lucha acerca notablemente a Hofmannsthal al naciente pensamiento freudiano*»

ARNOLDO LIBERMAN
«Hugo von Hofmannsthal
o la evanescencia lúcida»
(Música. El exilio acompañado)



Gertrude Fehr:
Munic, 1933.

Comença així el RECITATIU I ÀRIA DE ZERBINETTA, UN DELS NÚMEROS DE CANT MÉS EXTRAORDINARIS DE LA HISTÒRIA DE L'ÒPERA — «GROSSMÄCHTIGE PRINZESSIN» —, D'UNA ESCRIPTURA VOCAL RESPLENDENT, D'UNA AGILITAT QUE SEMBLA NO TENIR LÍMITS. EN EL LLARG RECITATIU INICIAL —ACOMPANYAT AL PIANO EN COMENÇAR I DESPRÉS PER LES CORDES, FLAUTES I FAGOT— intenta convèncer Ariadne que totes les dones —siguin d'alta nissaga, siguin del comú dels mortals— saben perfectament el que és ser aban-

«El culte a Ariadna es distingia per la seva contradicció flagrant.

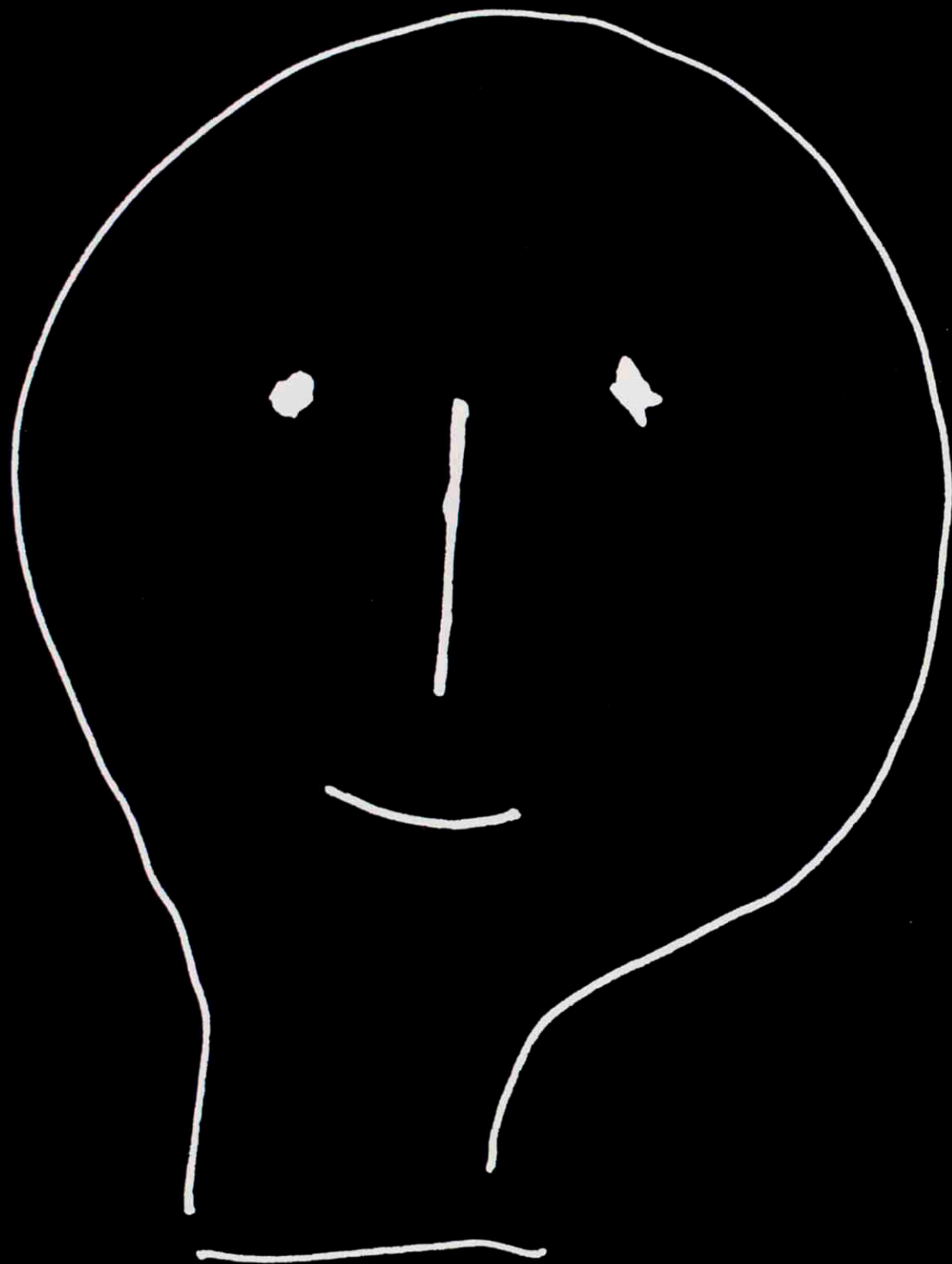
Les celebracions es dividien entre l'alegria i l'aflicció, un reflex tant del dualisme de tots els éssers dionisiacs com dels trets fonamentals d'Ariadna. Aquesta reina de les dones dionisiàques també està plena de contradiccions: ella es mostra com una alternança mitificada del dolor i la beatitud»

GUSTAV RENE HOCKE
Ariadna i Dionís.
El naixement d'allò tragicòmic

donades, però que ella no es veu amb cor de maleir els homes perquè encara que són realment pèrfids i mudables, les dones no estan lliures de sentir les mateixes cruels transformacions. SEGUEIX UNA *ARIETTA DA CAPO* — «NOCH GLAUB'ICH» — AMB PREDOMINI DE FLAUTES I CLARINET, QUE APUNTEN CAP AL VIRTUOSISME DE LES FANTÀSTIQUES VOCALITZACIONS DE ZERBINETTA, en la qual aquesta confessa la seva innata inclinació a la infidelitat malgrat la tendresa que li inspiren tots els amants enganyats. Una segona *arietta* que ens porta una desenfadada llista d'aquests amants, personatges de la *Commedia dell'Arte* absents de l'obra, estimats no per caprici sinó per un imperatiu inevitable de la naturalesa — «SO WAR ES MIT PAGLIAZZO». ÉS UN *ALLEGRO SCHERZANDO* D'UNA CERTA AGRESSIVITAT, QUE REPRÈN UN GRAN VIRTUOSISME VOCAL I ACABA AMB UN CONTRA MI. Finalment ve l'ària pròpiament dita — «Als ein Gott» —, una espècie d'himne a l'èxtasi amorós que cada nova aventura li ha proporcionat; ES TRACTA D'UNA VERITABLE ÀRIA DE BRAVURA, A LA MANERA DE LES ÀRIES DONIZETTIANES, AMB INCREÏBLES TRINATS, ARPEGIS, CROMATISMES, AMB EL CONTRAPUNT DE LA FUSTA, AMB VOCALITZACIONS MOLT AGUDES, QUE ACABA AMB UN LLARG TRINAT PUNTUAT D'UNA CADÈNCIA SOBRE EL CONTRA RE. Una breu coda tanca aquesta extraordinària *performance*.

Arlequí inicia ara un recitatiu en què fa notar la inutilitat del bell discurs de Zerbinetta, que Ariadne no sembla haver-se dignat ni escoltar. Intenta aconseguir que la noia posi en pràctica amb ell l'erotisme que predica i ella es defensa amb coqueteria i bon humor i REPRÈN PER UNS MOMENTS ELS REFILETS DE LA SEGONA *ARIETTA*. Han sortit des dels bastidors els tres companys, que s'uneixen als intents de seducció d'Arlequí, en una escena que torna a tenir un aire de pantomima o de contradansa, dirigida per Zerbinetta. DESPRÉS D'UN BREU QUARTET MASCULÍ, SOBRE UN NOU MOTIU MUSICAL, CADA UN FA EL QUE POT DINS LA SEVA ELEMENTAL PSICOLOGIA PER OBTENIR ELS FAVORS DE ZERBINETTA, EN UNA RÀPIDA I BRILLANT SUCESSIÓ DE RÈPLIQUES EN QUÈ LA NOIA REPRÈN FRASES I MOTIUS DE LA SEVA BRILLANT INTERVENCIÓ ANTERIOR. Zerbinetta juga amb refinada coqueteria amb els tres homes — MENTRE TORNA I ES DESENVOLUPA EL MOTIU AMB EL CARACTERÍSTIC RITME DE VALS QUE HEM SENTIT A L'OBERTURA —, que arriben a creure per uns moments haver obtingut el seu afecte, però és Arlequí, òbviament, l'escollit, i els dos

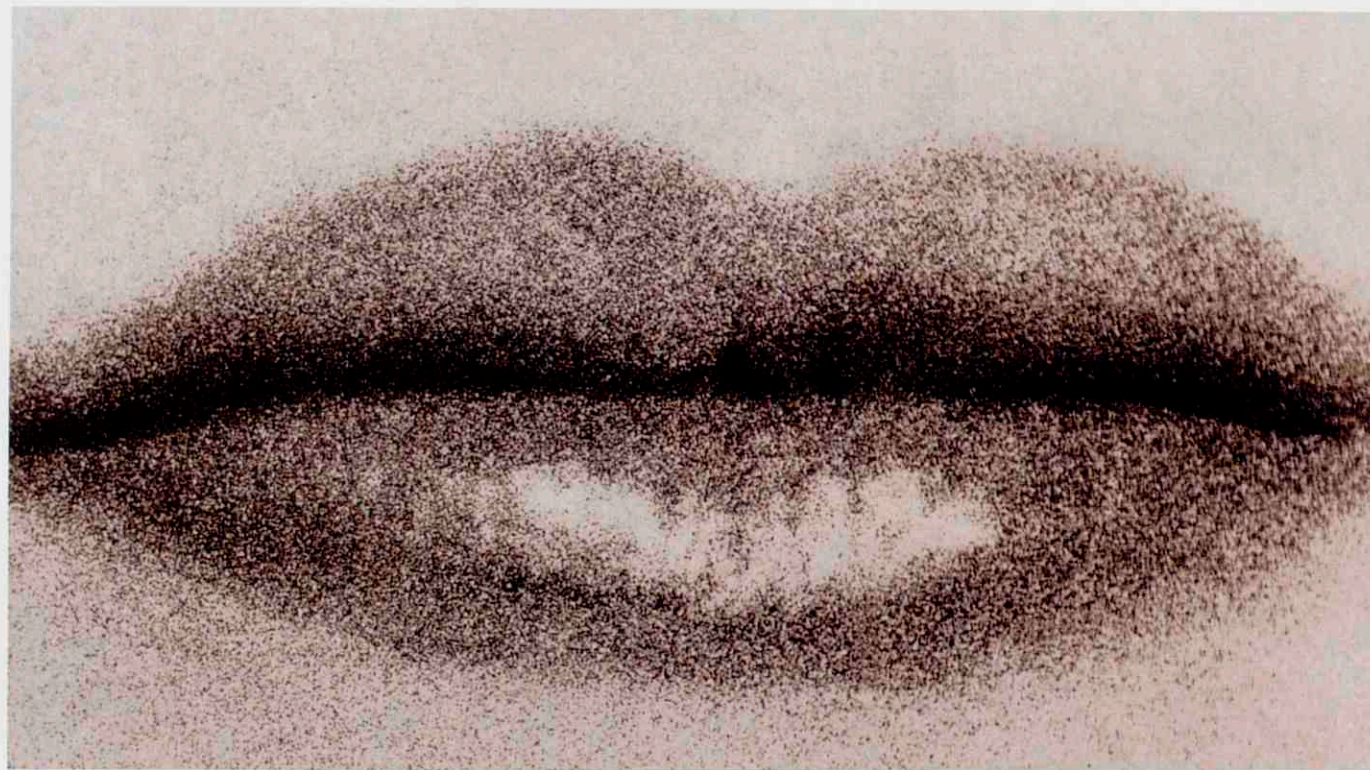




«Alguns m'han reprotxat després la meva conducta envers Ariadna. M'han dit que havia actuat amb covardia; que no hauria hagut d'abandonar-la, si més no, no en una illa. D'acord; però m'interessava posar la mar entre nosaltres. Ella em perseguia, m'empaitava, m'acorralava. Quan va descobrir el meu parany, i va veure la seva germana sota els vestits de Glauc, va fer un gran escàndol [...] i quan, exasperat, li vaig declarar la meva intenció de no portar-la més enllà del primer illot [...] em va amenaçar amb un llarg poema que es proposava escriure sobre el tema d'aquest abandó infame. Li vaig dir tot seguit que no podia haver tingut una idea millor; que aquest poema tenia tota les probabilitats de ser molt bell, com es podia ja jutjar pel seu furor i els seus accents lírics; que seria, a més a més, consolador, i que ella hi trobaria, a més, recompensa del seu dolor. Però tot el que li deia no feia més que irritar-la encara més. Les dones es comporten així a partir del moment en què hom intenta fer-les entrar en raó»

ANDRÉ GIDE

Thésée



«Cal amagar
la profunditat.
On? A la superfície»

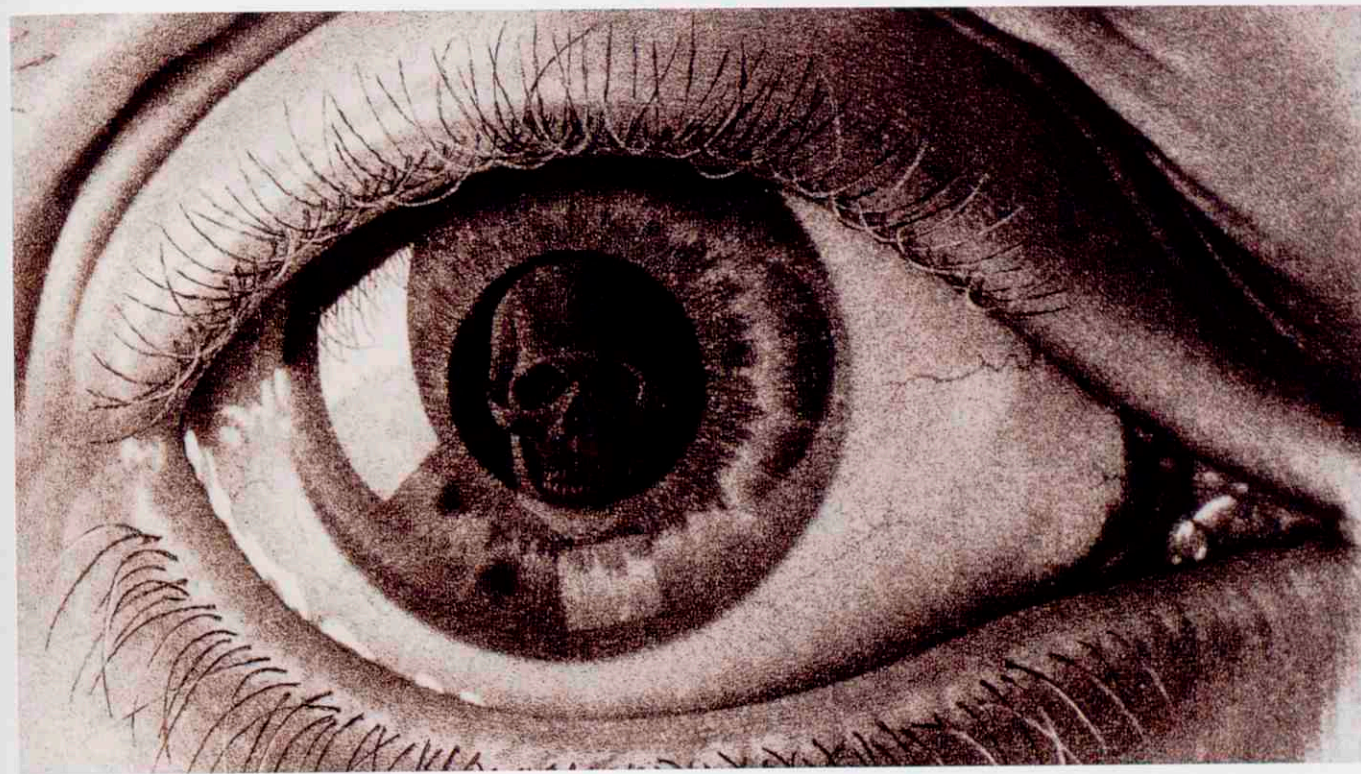
HUGO VON HOFMANNSTHAL

nous amants desapareixen darrere l'escena. QUAN TORNEN EXHIBINT EN UN VITALISTA DUO FINAL LES MERAVELLES DE L'AMOR, ELS TRES PERSONATGES BURLATS PUNTEGEN AMB QUEIXES GROTESQUES LA SEVA DECEPCIÓ. Surten tots cinc de l'escena.

Comença la darrera seqüència de l'òpera –que mostra la seducció d'Ariadne per part del déu Bacchus, malgrat mantenir-se l'equívoc que fa que la princesa cregui fins a la fi que es tracta d'Hermes, el Missatger de la Mort– AMB UNA FANFARA DE TROMPETA I EL CANT DE LES TRES NIMFES QUE ANUNCIEN L'ARRIBADA D'UN VISITANT SUPERB. DRÍADE, NÀIADE I ECHO ENS EXPLIQUEN EN EL SEU EXTENS I REFINAT TRIO. DE *TEMPO* RÀPID I ACUDA TESSITURA, els orígens del déu que s'acosta, Bacchus, en una versió aproximada a la tradicional: fill d'un déu i d'una princesa morta en donar-li vida, criat per afortunades nimfes, adolescent, ha salpat a la mar i ha desembarcat a l'illa de la fetillera Circe, que li ha fet beure el seu filtre afrodisíac que converteix en porcs els visitants seduïts; Bacchus, però, ha resistit sense ser sotmès a cap metamorfosi. SENTIM ELS MOTIUS MUSICALS DE BACCHUS –PROCEDENT DEL PRÒLEG, ARA AMB ACOMPAN-

Pàgina 36:
Dibuix infantil.

Man Ray:
Sense títol, 1920-1934.



«Estimo la vida o,
millor dit,
no estimo cap altra
cosa que no sigui
la vida»

HUGO VON HOFMANNSTHAL

NYAMENT DE FAGOTS, TROMPA I ARPES–, QUE TINDRÀ UN GRAN PAPER, I EL DE CIRCE, AMB EL *TUTTI* DE CORDES, I TAMBÉ UNA BREU PERÒ SIGNIFICATIVA CITACIÓ DEL FAMÓS ACORD DE *TRISTAN*.

Les tres nimfes s'aproximen a la gruta on resta amagada Ariadne i l'adverteixen de la presència del déu. EN UN AMBIENT MUSICAL MÉS SUAU, comença ara la seqüència final de l'òpera. Primer, Bacchus, sobre una roca, invisible encara per a la princesa i per a les nimfes, AMB LA SEVA TENSA VEU DE *HELDENTENOR*, INVOCA CIRCE I MOSTRA EL SEU ORGULL D'Haver DEFUGIT ELS SEUS ENCANTERIS. ARIADNE SURT DEL SEU LLARG SILENCI I CONFESSA COM AQUEST CANT LI ÉS UN GRAN CONSOL, COSA QUE LES NIMFES CORROBOREN AMB UN NOU TRIO, com si fos un cor de la tragèdia antiga. Mentre Bacchus continua obsedit per la seva victòria sobre Circe en unes estrofes EN QUÈ MOSTRA LA POTÈNCIA DE LA SEVA VEU HEROICA, les rèpliques d'Ariadne –en les quals li demana que no la faci esperar– fan evident el malentès que es produeix a partir d'ara: la princesa veu en el jove déu el Missatger de la Mort que ha estat invocant fins ara. —Bacchus es presenta finalment davant Ariadne –que per uns instants

Escher:
III (fragment), 1946.
Gemeentemuseum, la Haia.

«Asseguda sobre un tigre
portat de l'Orient,
Ariadna triomfa,
indolent i riallera,
al mateix indret on
plorà el seu amor
menyspreat.

Camina, nua i
enjogassada, amb els
cabells al vent,
i, recordant com en
somnia Teseu vencedor,
admira la suavitat dels
ferotges lleopards»

THEODORE DE BANVILLE
Les Princesses

creu que és Teseu MENTRE SENTIM ELS MOTIUS D'HERMES I DE BACCHUS, ABANS QUE S'INCORPORI UN NOU MOTIU AMB TRINATS QUE MARCA LA LLARGA SEQUÈNCIA— I COMENÇA EL DUO PRÒPIAMENT DIT, D'UN TO BÀSICAMENT EXTÀTIC, DINS UNA ATMOSFERA QUE VOL RECREAR EL MÓN DE LA MITOLOGIA CLÀSSICA. El déu no comprèn l'acceptació d'Ariadne a acompanyar-lo amb el seu vaixell vers un país de repòs i d'oblit—bella descripció que fa la princesa del món dels morts— i s'afirma com a fill poderós de Zeus que sabrà protegir-la de tot mal. Ariadne sent una veritable metamorfosi, que la fa defallir, davant la passió de Bacchus, un allunyament del món dolorós que pesava sobre ella, i el veu com un mag que transforma els éssers («Du Zauberer, du! Verwandler, du!»), mentre ell se sent també transformat per la joia que crema en el seu cor i se l'emporta vers l'interior de la gruta, MENTRE EL TEMA DEL DUO ESCLATA EN UN *TUTTI* ORQUESTRAL DINS LA TONALITAT TRIOMFAL DEL RE BEMOLL MAJOR QUE ES MANTINDRÀ FINS A LA FI.

LES NIMFES CANTEN EN UN TERCER TRIO LA FELICITAT D'ARIADNE, I ZERBINETTA IRROMP NOVAMENT A L'ESCENA PER REAFIRMAR DINS LA SEVA PECULIAR LÍNIA MELÒDICA, TENYIDA ARA D'UNA CERTA MALENCONIA, LA SEVA MANERA D'ENTENDRE L'AMOR: «KOMMT DER NEUE GOTT GEGANGEN, HINGEGEBEN SIND WIR STUMM («QUAN APAREIX UN NOU DÉU ENS HI ABANDONEM, SENSE PARAULES»). Les amoroses veus entrelaçades de Bacchus i Ariadne tanquen l'òpera imposant el triomf dels seus apassionats sentiments en un brillant final orquestral.

TERESA LLORET

Pàgina següent:
Man Ray:
Sense títol, 1920-1934.





«M'han dit que, al cap d'un temps d'haver-la deixada, Dionís va anar a trobar-la i s'hi va casar; cosa que pot ser una manera de dir que ella es va consolar amb el vi [...]. Zeus la va acollir a l'Olimp i li va concedir la immortalitat. Sembla que fins i tot la van prendre per Afrodita. Vaig deixar que diguessin i, jo mateix, per tallar en sec els rumors acusadors, la vaig divinitzar tan bé com vaig saber, i vaig instituir, relacionat amb ella, un culte en el qual, d'entrada, vaig esforçar-me a dansar. I cal que se'm permeti de fer notar que si no l'hagués abandonada no s'hauria esdevingut res de tot això, tan favorable per a ella»

ANDRÉ GIDE

Thésée

La reconstitució estètica de l'òpera

Quan els autors d'Ariadne auf Naxos van concebre el projecte de l'obra, la seva primera intenció fou evocar-hi l'esperit de l'antiga «òpera heroica» mitjançant el que ells consideraven com un «treball intermedi». Tanmateix, aquesta «òpera de trenta minuts per a una petita orquestra de cambra en què els personatges heroicomitològics, vestits a la moda del segle XVIII, amb mirinyacs i plomes d'estruc, conviuen amb personatges de la Commedia dell'Arte», es va convertir finalment en una obra major. Tanmateix, això no fou fins a la segona versió, la definitiva, que renunciava al marc manllevat a Molière però no a la refracció òptica múltiple i constitutiva de l'obra. Només així va poder manifestar-se, amb tota la seva claredat, la idea, concebuda des de bon començament, d'independitzar-se de l'òpera Ariadne tal com s'havia de produir com a conseqüència de la seva inserció a Le bourgeois gentilhomme. La idea original de l'obra no va assolir la forma dramàtica adequada fins que l'òpera no es va separar del marc formal de la comèdia. Però si Ariadne auf Naxos és considerada com una obra major, no és perquè acabés imposant-se malgrat una gènesi que havia vorejat constantment el fracàs, sinó més aviat perquè les tendències de l'escriptor i del compositor s'hi van retrobar d'una manera literalment exemplar.

Pàgina següent:
August Sander:
Ball de disfresses, 1926.
(de la carpeta *Les festes*).



«A Naxos, on les flors obren
els seus grans calzes /
i que la dolça mar besa
entre sanglots /
a l'illa afortunada,
encantament de les onades, /
el diví Bacus hi aporta les
seves delícies.
Envoltat de lleons,
de panteres, de gosses
perdigueres, /
el déu somia, els ulls
velats i mig closos;
les bacants encisen al
lluny els verds illots /
i ornem amb raïms negres
els seus cabells llisos»

THÉODORE DE BANVILLE
Les Princesses

Pàgina següent:
Rafel Molins Marcet:
Retrat, 1926.
Col·lecció Família Molins

«Potser hem heretat el millor
que hi ha en nosaltres de sentiments
que pertanyen a segles passats i als
quals ara ja no podem accedir per una
via directa; el sol ja s'ha post, però el
cel de la nostra vida continua encès i
il·luminat, encara que nosaltres
haguem deixat de veure'ls»

FRIEDRICH NIETZSCHE
Humà, massa humà, aforisme 223
El crepuscle de l'art.

Com si es tractés d'una obra teatral, Strauss i Hofmannsthal van sentir en *Ariadne* els impulsos determinants del seu talent artístic. A grans trets, aquests principis són, d'una banda, el *flash-back*, practicat amb un refinament extrem que activa la imaginació; de l'altra, l'abolició dels accessoris històrics, de l'al·lusió subtil a un món ja difunt mitjançant la veritat simbòlica de l'esdeveniment. Tot allò que ja havien portat a terme espontàniament de manera excepcional a *Der Rosenkavalier*. L'univers completament fictici de la Viena de l'emperadriu Maria Teresa, artificial fins i tot en la seva expressió lingüística, donava origen a personatges com la Mariscala i Ochs que, per bé que es deslliguin del seu rerefons, no per això deixen de ser d'una veritat absoluta. En *Ariadne* aquesta mateixa trajectòria, aquest mateix mètode, esdevenen el tema de l'obra.

Imagineu-vos només la configuració extraordinàriament complexa d'aquesta obra. No és pas casualitat si Hofmannsthal, en virtut del refinament amb què fou executada, la considerava com una «experiència única». El mite grec hi apareix en una doble i en el fons fins triple refracció: en primer lloc, en la perspectiva del segle XVIII (fictici, és cert) i aquesta època, al seu torn, en la perspectiva de l'autor i del públic moderns. S'hi afegeix com a darrera refracció el fet que l'òpera *Ariadne* mitifica el naixement de l'òpera cap al 1600, i també el naixement de la comèdia. El que es representa davant de Monsieur Jourdain i dels seus convidats, i més endavant del públic imaginari del mecenes vienès, no és una òpera qualsevol ni tampoc una intriga còmica qualsevol. Aquesta versió definitiva d'*Ariadne* –independit-



«En aquesta comèdia l'espectacle és a tot arreu: en l'última entrada del gran final [...] el públic entra en la festa i participa en l'espectacle i "tot acabarà en aquest moment [...] amb els aplaudiments de tots els assistents enmig del ball i la música, que canten...". I què canten? La glòria de l'espectacle, que iguala els homes als déus»

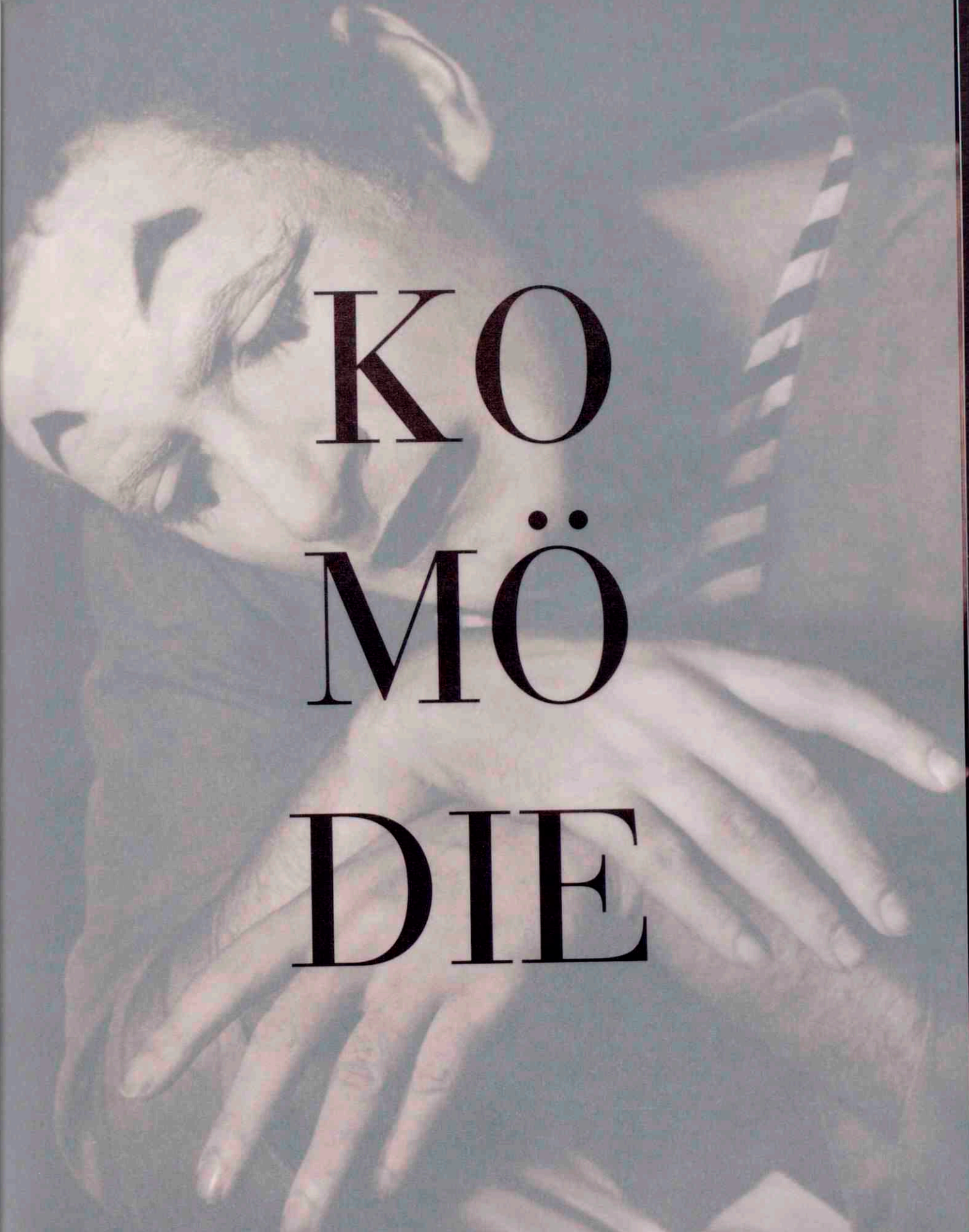
JEAN SERROY
(Introducció a *Le bourgeois gentilhomme*)

zada de Molière i completada amb un pròleg que, com ja sabem, fou desenvolupat a partir d'una escena dialogada de l'espectacle, la qual servia de transició cap a l'òpera— no deixa de ser una parafrasi de la idea de partida (adaptació de Molière amb òpera divertiment) que, en matèria d'artificialitat, encara supera la concepció original. Perquè en el cas de la combinació del pròleg amb l'òpera no es tracta únicament d'una variació original sobre el tema tradicional del teatre en el teatre manllevat a la comèdia, sinó de la referència a un gènere teatral que, sobretot en el segle XVIII, era també moneda corrent en l'òpera bufa.

Aquest aspecte referencial recorre tot el conjunt encara més que en la versió original. I no té res de sorprenent que el benefici estètic que Hofmannsthal extreu d'aquesta referència parafrasejada, més o menys velada, s'estengui fins al detall. Però aquest aspecte referencial no fa referència només a la faula i al discurs, sinó també als personatges. [...]. Perquè la col·laboració que es duia a terme en *Ariadne auf Naxos* fos coronada amb èxit, era crucial que, per la seva banda, la música posés en joc aquest aspecte referencial amb completa autonomia. «La concepció d'*Ariadne*», va escriure Hofmannsthal a Strauss, «us imposava disfressar la vostra música en certs moments, tractar-la com a referència, i vós us n'heu sortit amb un tacte meravellós».

Tanmateix, seria exposar-se a un malentès fonamental deduir que el propòsit de Hofmannsthal era recuperar una figura estètica eminentment artificial, per dir-ho d'alguna manera, per al joc gratuït d'un teatre en el teatre amarat de gravetat al qual fa referència el teatre modern. Aquest joc, delectable en el pla estètic —i això no és menys vàlid per al paper de la música amb què Strauss es va veure confrontat, és una figura auxiliar per representar l'essencial, l'essencial que té lloc entre Bacchus i Ariadne i que per a Hofmannsthal i Strauss només era accessible per mitjà de la disposició estètica del passat. La possibilitat i el propòsit de generar l'essencial en el transcurs del joc estètic amb el no-essencial (com podem anomenar l'aspecte referencial) és el tema d'*Ariadne auf Naxos*. «L'essencial és el teixit moral...», «...viure, sobreviure's, consolar-se, metamorfosar-se, renunciar a la unitat de l'ànima i tanmateix preservar la mateixa natura en la metamorfosi, continuar sent un home». Una altra metamorfosi va de la mà d'aquesta: la del joc al qual es fa referència tan hàbilment, i que va

Pàgina següent:
Thérèse Le Prat:
Marcel Marceau, 1954.



KO
MÖ
DIE

«En aquesta comèdia l'espectacle és a tot arreu: en l'última entrada del gran final [...] el públic entra en la festa i participa en l'espectacle i "tot acabarà en aquest moment [...] amb els aplaudiments de tots els assistents enmig del ball i la música, que canten...". I què canten? La glòria de l'espectacle, que iguala els homes als déus»

JEAN SERROY

(Introducció a *Le bourgeois gentilhomme*)

zada de Molière i completada amb un pròleg que, com ja sabem, fou desenvolupat a partir d'una escena dialogada de l'espectacle, la qual servia de transició cap a l'òpera— no deixa de ser una parafrasi de la idea de partida (adaptació de Molière amb òpera divertiment) que, en matèria d'artificialitat, encara supera la concepció original. Perquè en el cas de la combinació del pròleg amb l'òpera no es tracta únicament d'una variació original sobre el tema tradicional del teatre en el teatre nomenat «la comèdia», sinó de la referència a un altre teatre que, sobretot en el segle XVIII, era també moneda corrent a l'òpera barroca.

Aquest aspecte referencial ocorre tot el conjunt encara més que en la versió original. I no és més d'una sorpresa que el benefici estètic que Hofmannsthal extreia d'aquesta referència parafrasejada, més o menys velada, s'estengui fins al detall. Però aquest aspecte referencial no fa referència només a la faula i al discurs, sinó també als personatges.

Perquè la col·laboració que es duia a terme en *Ariadne auf Naxos* fos coronada amb èxit, era crucial que, per la seva banda, la música fos més en joc aquest aspecte referencial amb completa autonomia. «La concepció de *Ariadne*», va escriure Hofmannsthal a Strauss, «us imposava disfreçar la vostra música en certs moments, tractar-la com a referència, però tot això heu fet amb un tacte meravellós».

Tanmateix, seria exposar-se a un malentès fonamental deduir que el propòsit de Hofmannsthal era recuperar una figura estètica eminentment artificial, per dir-ho d'alguna manera, per al joc gratuït d'un teatre en el teatre amarat de gravetat al qual fa referència el teatre modern. Aquest joc, delectable en el pla estètic —i això no és menys vàlid per al pla de la música— amb què Strauss es va veure confrontat és una figura auxiliar per representar l'essencial, l'essencial que té joc entre Bacchus i Ariadne que per a Hofmannsthal i Strauss només era accessible a través de la disposició estètica del passat. La possibilitat i el propòsit de generar l'essencial en el transcurs del joc estètic amb el passat (com podem anomenar l'aspecte referencial) és el tema d'*Ariadne auf Naxos*.

«L'essencial és el teixit moral...», «...viure, sobreviure's, consolar-se, metamorfosar-se, renunciar a la unitat de l'ànima i tanmateix preservar la mateixa natura en la metamorfosi, continuar sent un home». Una altra metamorfosi va de la mà d'aquesta: la del joc al qual es fa referència tan hàbilment, i que va

Pàgina següent:
Thérèse Le Prat;
Marcel Marceau, 1954.



«Incapaç de tenir una percepció clara del seu jo, Strauss tampoc no tenia la capacitat d'establir compromisos intensos en les seves relacions personals, professionals i polítiques. A causa d'aquesta deficiència, més enllà del seu enorme geni musical, un abandona les seves obres, fins i tot les més grans, amb la sensació que alguna cosa, en algun lloc, hi falta»

ERIC A. PLAUT
Grand Opera. Mirror of the Western Mind



Cecil Beaton:
La princesa Natalie Paley, 1930.
Donació Gruber.

del teatre en el teatre a l'autèntica òpera, a l'òpera com a representant essencial.

La idea que Hofmannsthal es fa d'*Ariadne auf Naxos* i que (voldria remarcar-ho) només la versió amb pròleg revela clarament, se la fa també per a la música. Si *Der Rosenkavalier* es podria concebre perfectament, amb alguns canvis, com una obra parlada, aquest no és el cas d'*Ariadne*. La idea de la doble metamorfosi s'oposa al predomini

«En *Ariadne auf Naxos*, Strauss defineix compulsivament la música amb les paraules següents: “la música és un art sagrat”. I ho deia malgrat ser ell mateix un compositor que, al mateix temps, insistia que la música era també un producte més en el món capitalista, i coneixent molt bé per endavant la impressió que una afirmació com aquesta podia causar»

BRYAN GILLIAM
Vida de Richard Strauss



W. Grancel Fitz:
Cellophane, 1928-29.
Museum of Modern Art,
Nova York.

de la llengua –i no sols perquè en aquesta obra es tracta de la representació de l'òpera, de la conquesta de l'essencial gràcies a una figura estètica a partir d'elements que han perdut l'autenticitat, que han esdevingut no-essencials. Aquest no-essencial, del qual ha desaparegut, segons diu Hofmannsthal, la creença en l'heroic, s'expressa en el pròleg i en el seu llenguatge musical. El tenor vanitós i ridícul, a partir d'un «pallaso vestit amb una pell de pantera i content de la seva

«Strauss sembla un enigma, perquè en realitat era un enigma. [...].

D'ell mateix deia: "Sempre escric de forma massa complexa, perquè tinc una ment complexa". La seva ment era tan complexa, perquè, a falta d'una percepció coherent del seu propi jo, estava constantment mirant de situar-se a partir dels estímuls que arribaven de l'exterior i manlleuant el que fes falta dels grans compositors del passat»

ERIC A. PLAUT
Grand Opera. Mirror of the Western Mind

Pàgina següent:
Troupe d'una caseta de fira del
Chronophone de Gaumont,
París cap al 1900.
Col·lecció Debuisson.

persona», s'ha de metamorfosejar en un déu. Aquesta és la tasca a la qual va haver de fer front Strauss, i de ben segur no l'hauria complerta fent virar la música cap a l'idioma wagnerià.

Però fins i tot fent abstracció de la fragilitat de la sonoritat orquestral, perceptible fins i tot quan assoleix el màxim volum, no hi trobem cap passatge que pogués figurar tal com és en una partitura wagneriana. Són precisament les elevacions i l'èmfasi del final els que porten en si aquestes famoses refraccions que són determinants en el pròleg, i només així «l'essencial» buscat aquí esdevé creïble. Al contrari, en les condicions tècniques de l'orquestra wagneriana, que marcà una evolució sense retorn possible per a tots els compositors que vingueren després de Wagner, assistim a la revocació del drama musical wagnerià, en el qual tot, incloent-hi la sonoritat, té l'abast de l'essencial. En l'òptica de Wagner, la música d'Strauss està sobredeterminada. Però en aquesta sobredeterminació, que té un aspecte ornamental, es manifesta una certa desrealització, una certa distància, que d'altra banda és una forma específica de la ironia que un dia va fer dir a Strauss a propòsit de *Salome*: «és un scherzo amb un desenllaç fatal». Endinsar-se en el més profund del seu llenguatge musical és allò que incità Strauss (conscientment o no, tant li fa) a distanciar-se decididament, a partir de *Der Rosenkavalier*, de la imitació servil del drama musical després d'aconseguir, amb *Salome* i *Elektra*, crear unes obres en què la nerviositat moderna, el crit permanent, que ja no es podia prendre del tot seriosament, sintonitzava amb els principis del drama musical. El procés que va desembocar en *Der Rosenkavalier* era tot el contrari d'una regressió. Va obrir a la música d'Strauss un camp nou i apropiat. En aquest marc de l'«òpera còmica» reconstituïda, el no-compromís distanciat en el pla estètic i guarnit d'arabescos, va poder generar el compromís, un compromís que, és cert, es resigna a no tocar el més profund, que com a molt hi al·ludeix. Del domini tècnic sense precedents que Strauss té del seu ofici, resulta la ingravidesa singular del seu llenguatge musical. Les figures han perdut en gran mesura la significació que tenen en el drama musical. El principi de la metamorfosi de les figures, la substància de les quals deixa de ser a partir de llavors intel·ligible i interpretable, s'oposa a allò persistent, esclavitzant, hi ha alguna cosa d'artísticament abstracta, es lliura a un joc d'un gran virtuosisme amb les precioses essèn-



«Fa temps vam descobrir que una cosa que en l'àmbit conscient apareix com dos contraris és, moltes vegades, un tot unit en l'inconscient»

SIGMUND FREUD

cies immerses en una llum constantment canviant. Debussy no es va equivocar en evocar «el desenvolupament de colors rítmics» en l'obra d'Strauss.

El mateix Strauss considerava que en compondre *Ariadne* havia d'atenir-se a un «jardí arquitectònic». Amb això feia al·lusió a l'enginyositat sense parió que presidia el joc amb les formes pròpies de l'òpera amb números que havien prevalgut en altres temps: amb ària, arietta, conjunt, cant, recitatiu, obertura. En el fons, es tracta d'una arquitectura que plana sobre l'obra, la mobilitat de la qual és assegurada pels arabescos. I és que Strauss està molt allunyat de qualsevol còpia de formes històriques. Ben al contrari, la seva estètica esbor-

«Tant de dia com de nit, la seva intel·ligència estètica resta igualment lluminosa i clara. Quan el seu servidor truca a la porta per dur-li el frac que necessita per dirigir, deixa la seva feina, se'n va al teatre i dirigeix amb la mateixa seguretat i serenitat amb què juga a l'skat a la tarda; l'endemà, la inspiració ve en el mateix punt. En efecte, segons l'expressió de Goethe, Strauss "comanda" les seves idees»

STEFAN ZWEIG

Pàgina següent:
Alfred Eisenstaedt:
Ballet americà, 1938.
Col·lecció Gruber.

ra la distància que el separa d'una època en què el sentit musical es manifestava en la fixesa tectònica, en l'objectivitat física de les sonoritats i de les formes. [...]

En les parts teatrals, Strauss va aconseguir saltar acrobàticament per damunt el fossat que el separa de l'univers de la *Commedia dell'Arte*, del teatre de Molière i de l'*opera buffa* i al mateix temps fer perceptible aquest fossat. La brillant tècnica del distanciament es va transformar en un llenguatge teatral que, si bé en deriva, no per això deixa de ser autònom, un llenguatge que, al capdavall, (i això és potser allò que el legitima), es nodreix també de la melangia secretada per l'evocació del passat. (Per exemple, podríem evocar el cant d'Arlequí «Estimar, odiar, esperar, dubtar» i el de Nàiade, Echo i Dríade «Sona, sona, dolça veu».) En les primeres parts de l'òpera, la situació és més precària. I és que es tracta, a partir d'una situació en què per a Ariadne tot ha esdevingut irreal, de reobrir la via que condueix al gran èmfasi emocional de la unió extàtica transfiguradora, d'evocar novament aquesta disposició exemplar tal com ella havia trobat la seva expressió adequada en el duo d'amor de l'antiga òpera. ¿Podria triomfar, aquest projecte? La qüestió ha quedat sense resposta. Aquest acostament –i ja en si és sorprenent– no es podrà denegar a Strauss. La dificultat del procés consistia en el fet que el moment psicològic del distanciament per mitjà d'un distanciament de caire artístic no es podia aplicar aquí. En cap cas, la música d'Ariadne i de Bacchus no havia d'aparèixer com una disfressa. S'havia d'aplicar al fet mateix, identificar-s'hi, però sense il·lustrar la situació exterior o una atmosfera, sinó encarnant l'esdeveniment interior. No calia cap comentari musical de l'escena, sinó la representació plausible del pas cap a l'acompliment present d'una substància que la tristesa d'Ariadne havia fet esdevenir irreal i que ara només era accessible com a felicitat passada. La metamorfosi d'allò no-essencial en essencial ja era el tema del primer monòleg d'Ariadne en la primera escena de l'òpera.

Hofmannsthal no sols va traduir aquest procés en termes poètics, sinó que al mateix temps també va aprehendre amb una sensibilitat prodigiosa el problema de composició que Strauss havia de resoldre: més enllà de la pèrdua de riquesa expressiva i del compromís, subsistia la tristesa, un «cor destrossat». Tot va esdevenir irreal, fantasmal («El meu cap res no reté»). L'esclat de l'existència només es pot



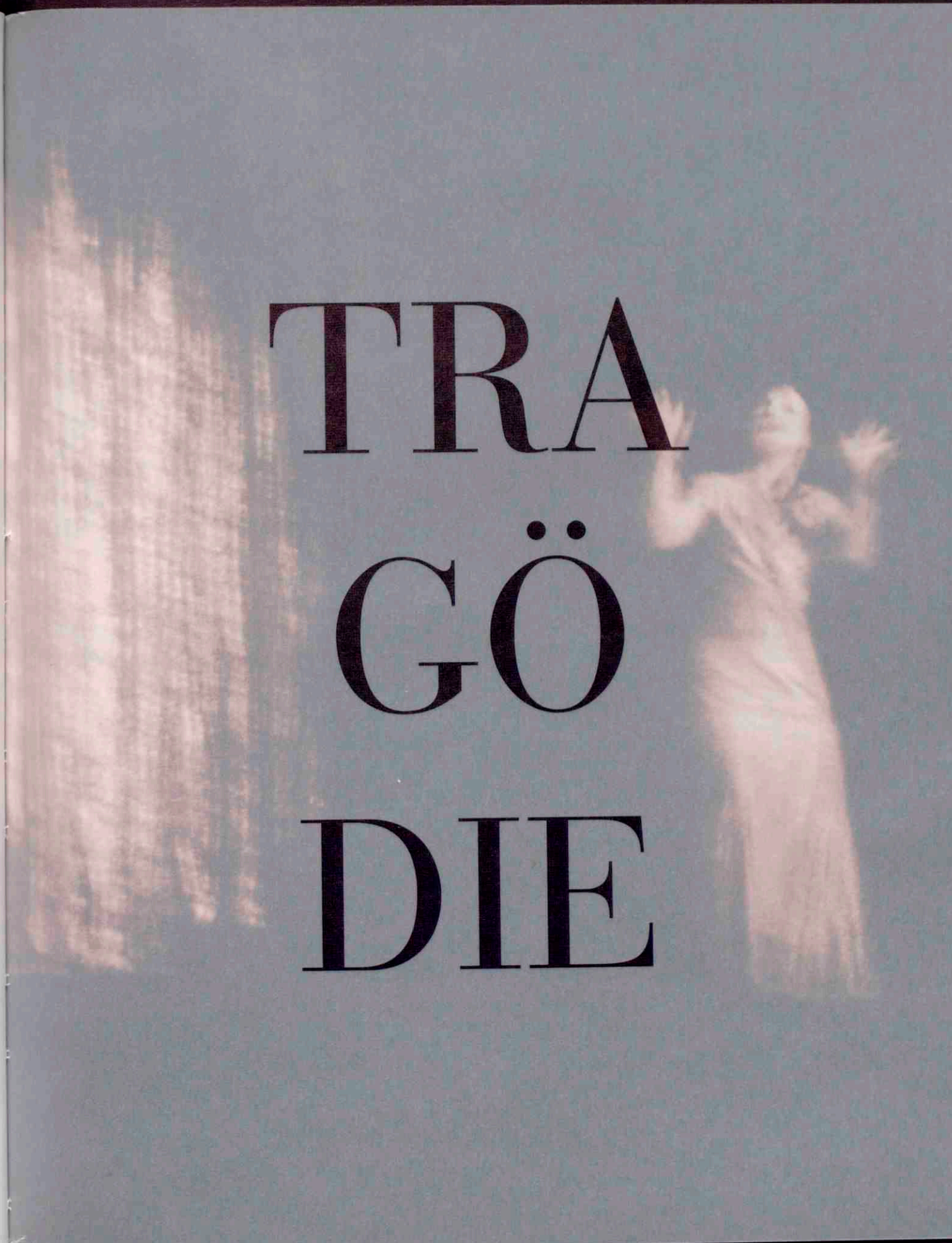
manifestar una vegada més mitjançant un *flash-back* desconsolat: «Fou cosa bella, Teseu-Ariadne de nom, caminà per la llum i fruï de la vida!». L'acceptació conscient de veure que la vida es metamorfosa en mort és l'únic camí que permet abandonar el reialme de les ombres irreals, el reialme dels morts, que ja ha pres possessió de tot allò que viu. El missatger de la mort promet una vida nova, promet l'alliberament del «pes de la vida», una vida que només es compon de les escòries d'una existència extingida.

«Els somnis de grandesa de Monsieur Jourdain, el seu desig de figurar, la seva voluntat de viure una altra vida, el metamorfosaran de burgès a gentilhome [...]. Com Argan, trobarà el remei a la seva malaltia imaginària en una guaridora disfressa carnavalesca en una cerimònia burlesca. El burgès realitza el seu desig de noblesa per mitjà d'un títol de fantasia i una cerimònia bufa d'ennobliment, que, mitjançant les paraules, les cançons i les danses, formen la perfecta catarsi còmica»

JEAN SERROY
(Introducció a *Le bourgeois gentilhomme*)

Pàgina següent:
André Kertész:
Sense títol, París 1930.

No cal esperar l'entrada en escena de Bacchus per assistir a la transició, a la metamorfosi, perquè ja té lloc en la tercera part del monòleg d'Ariadne, que comença amb les paraules: «Hi ha un regne on tot és pur». El cant d'Ariadne es petrifica en salmòdia. Aquest començament es caracteritza per la monotonia i per un so enigmàtic, desproveït de tota substància (harmònim!), que de fet ja no manté res. El tema flotant desenvolupat pels contrabaixos no desvela cap tendència, la seva particularitat és no tenir-ne. El mateix podríem dir sobre la composició del pla tonal. En la variació de sons picats, que floten lliurement, en els quals arrela el tema, es tradueixen la inconstància, la irrealitat i la mutabilitat. La irrealitat es manifesta en els sons i en els temes. «Aquí res no és pur! Aquí tot s'ha barrejat!», diu el text. Strauss va compondre sobre aquest tema amb habilitat: un acord de Si major és succeït, en els instruments de vent, per la setena de dominant, però anotada d'alguna manera contra natura, per enharmonia, sobre Sol bemoll en comptes de Fa sostingut. I d'una manera vaga es percep en aquests tons flotants el tema de Teseu (clarinets). Però la construcció d'aquest passatge reposa sobre una línia cromàtica descendent que va del Si menor al Fa major passant per La menor, La bemoll menor, Sol menor i Fa sostingut menor, i que només troba un punt de suport en la setena de dominant de Si bemoll major (tres compassos abans de la xifra 62). La inestabilitat pura i simple es manifesta sobretot en el fet que aquesta línia cromàtica no presenta cap consistència: es troba en primer lloc en la part de cant rellevada a continuació pel contrabaix en la paraula clau *Totenreich* (reialme dels morts). Quan el Si bemoll major és succeït per la seva setena de dominant, el tema s'aferma, i s'acompleix un contorn tonal, el primer estadi de la metamorfosi; el tema mateix fa el primer pas per traspassar el llinard (dos compassos abans de la xifra 62), d'altra banda accentuat encara més per la gestualitat: en aquest punt, una acotació precisa: «Embolica el vestit molt cenyit al seu voltant». Un nou fluid sonor, els trèmolos de les cordes que com una aura embolcallen la part de cant i el tema dels oboès, marca el vessant visionari del nivell al qual s'acaba d'accedir. Però el fet decisiu és aquest: el tema del reialme dels morts ha esdevingut el tema característic d'Hermes, el missatger de la mort. («Però aviat vindrà un missatger, Hermes l'anomenen».)



TRAGÖDIE

«Els somnis de grandesa de Monsieur Jourdain, el seu desig de figurar, la seva voluntat de viure una altra vida, el metamorfosaran de burgès a gentilhome [...]. Com Argan, trobarà el remei a la seva malaltia imaginària en una guaridora disfressa carnavalesca en una cerimònia burlesca. El burgès realitza el seu desig de noblesa per mitjà d'un títol de fantasia i una cerimònia bufa d'ennobliment, que, mitjançant les paraules, les cançons i les danses, formen la perfecta catarsi còmica»

JEAN SERROY
(Introducció a *Le bourgeois gentilhomme*)

Pàgina següent:
André Kertész,
Scene 1161, Paris 1930

No cal esperar l'entrada en escena de Bacchus per assistir a la transició, a la metamorfosi, perquè ja té lloc en la tercera part del monòleg d'Ariadne, que comença amb les paraules: «Hi ha un regne on tot és pur». El cant d'Ariadne es petrifica en salmòdia. Aquest començament es caracteritza per la monotonia i per un so enigmàtic, desproveït de tota substància (harmònim!), que de fet ja no manté res. El tema flotant desenvolupat pels contrabaixos no desvela cap tendència, la seva particularitat és el tema. El mateix podríem dir sobre la composició del pla tonal: en la variació de sons picats, que floten lliurement, en els quals arreu el tema, es tradueixen la inconstància, la irrealitat i la mutabilitat. La irrealitat es manifesta en els sons i en els textos: «Quí res no és pur! Aquí tot s'ha barrejat!», diu el text. Strauss va compondre sobre aquest tema amb habilitat: un acord de Si major és succeït, en els instruments de vent, per la setena de dominant, però anotada d'alguna manera contra natura, per enharmonia, sobre Sol bemoll en comptes de Fa sostingut. I d'una manera vaga es percep en aquests tons flotants el tema de Teseu (clarinets). Però la construcció d'aquest passatge reposa sobre una línia cromàtica que descendeix que va del Si menor al Fa major passant per La menor, Sol bemoll menor, Sol menor i Fa sostingut menor, i que només troba un punt de suport en la setena de dominant de Si bemoll major (tres compassos abans de la xifra 61). La inestabilitat pura i simple es manifesta sobretot en el fet que aquesta línia cromàtica no presenta cap consistència: es troba en primer lloc en la part de cant rellevada a continuació pel contrabaix en la paraula clau *Totenreich* (reialme dels morts). Quan el Si bemoll major és succeït per la seva setena de dominant, el tema s'afirma i s'acompleix un contorn tonal, el primer estadi de la metamorfosi; el tema mateix fa el primer pas per traspassar (llindant dos compassos abans de la xifra 62), d'altra banda accentuada encara més per la gestualitat: en aquest punt, una acotació precisa: «Estatuïca vestit molt cenyit al seu voltant». Un nou fluid sonor, els tremolos dels cordons que com una aura embolcalen la part de cant i el tema dels oboès, marca el vessant visionari del nivell al qual s'acaba d'accedir. Però el fet decisiu és aquest: el tema del reialme dels morts ha esdevingut el tema característic d'Hermes, el missatger de la mort. («Però aviat vindrà un missatger, Hermes l'anomenen».)



«Strauss, mestre i, a la vegada, jugador d'skat, mantenia sempre les seves cartes ben ocultes, tant en la taula de joc com en la vida; en públic, sempre es mostrava reservat i aparentment flegmàtic, encara que fos extravertit i optimista en la seva música. Al compositor, que semblava revelar tant d'ell mateix per mitjà de les seves obres, no li agradava, en canvi, mostrar res d'ell mateix més enllà de l'àmbit estrictament musical»

BRYAN GILLIAM
Vida de Richard Strauss

És impossible no sentir l'apropiació de sons manllevats a *Lohengrin* i també a alguns passatges del *Das Rheingold*. El tema característic d'Hermes té una funció anunciadora. La densificació temàtica que ara es produeix, però que no és altra cosa que la materialització musical de la «dolça emoció extàtica» com a pont que dona accés a una nova vida, ofereix la clau per accedir a la veritable metamorfosi. Aquesta densificació ja s'esbossa en el tema exaltat «Mira! Ariadne espera», que en materialitza l'acompliment: ara el tema està profundament arrelat en la tonalitat de Si bemoll major, els violins ataquen *expressivo ma piano*; per primera vegada, el jo d'Ariadne se separa de l'entumiment que li ho fa percebre tot com si es tractés de quelcom d'irreal. Però aquesta metamorfosi en un jo sensible només esdevé plausible perquè el tema mateix de l'espera i l'acompliment porta en si mateix l'element de la mutabilitat, de la no-fixesa; és a dir, perquè en conseqüència no està introduït en la seva forma integral sinó, per dir-ho d'alguna manera, involuntàriament, esquemàticament. No és descabellat relacionar aquest curios gir harmònic que adopta l'encaïment de tercers descendents, i després la modulació culminant en Re bemoll major i finalment la revocació, el tema d'Hermes, que en cap moment no permet que el tema exaltat torni a ell.

Després comença una mena de recapitulació de la música del reialme dels morts, del tema d'Hermes, després el despertar complet i l'alliberament. «Tu m'alliberaràs, i em tornaràs a mi mateixa». Però aquesta ascensió («en un entusiasme creixent», després «amb una intensificació marcada»), entusiasme sobretot perquè dins el conjunt és evocació d'un passat i perquè, en conseqüència, conté un element de caràcter no-essencial i perquè està situada sota l'empremta de l'adéu a la vida: «Aquesta vida feixuga, pren-me-la!». En les sonoritats estranyament transcendents de la cadència distanciada, aquesta transició troba el seu compliment musical.

Si volguéssim intentar justificar l'afirmació segons la qual podem considerar l'*Ariadne auf Naxos* de Hofmannsthal i Strauss com una obra clau, podria ser oportuna la resposta següent: cap obra, ni anterior ni posterior, no va fer prendre consciència amb tanta claredat del fet que el compromís ja només es podia obtenir mitjançant el caràc-



Johan Jacobs:
Escena de la producció
d'*Ariadne auf Naxos*
d'Uwe Eric Laufenberg.

ter no-essencial del llenguatge musical. En la música d'Strauss, la veritable metamorfosi rau en el fet que la mediatessa va generar una vegada més la immediatesa, vulnerable, extremament fràgil, és cert, però que tanmateix no renega del distanciament estètic que ella mateixa s'imposa.

STEFAN KUNZE

Carta a Richard Strauss

En aquesta carta, Hofmannsthal dóna una densitat filosòfica més profunda a les idees que animaven la creació d'Ariadne auf Naxos, prèviament exposades en la seva correspondència privada amb Strauss. Va ser publicada al Almanach für die musikalische Welt (Berlín, 1912).

Em demaneu què hi ha de la metamorfosi tal com Ariadne l'experimenta en braços de Bacchus, ja que heu comprès que es tracta d'una qüestió vital, no sols per a Ariadne i Bacchus, sinó per a tot el conjunt de l'obra. I creieu que unes paraules meves us ho faria comprendre d'una manera encara més íntima, però sóc de l'opinió que tot això us ha esdevingut a hores d'ara molt familiar i precisament per això us resulta difícil de comprendre-ho racionalment. És el que suc-

Pàgina següent:
Hofmannsthal i Strauss.



«*En Ariadne Strauss va recórrer amb una perseverança no intencionada el camí de tornada de Wagner a Mozart que ja manifestava en Der Rosenkavalier. El va estimular com a joc, no seriosament, evocar la vella música clàssica, entrenar "el seu cavall blanc en anadures turques". També va aconseguir obres de Lully, en les quals, tanmateix, per als seus propòsits "hi havia poc que fos aprofitable, llevat d'una pudor de florit lleument destil·lada en qualitat d'estimulant, com les pomes de Schiller"*»

WALTER PANOFSKY
Richard Straus

Pàgina següent:
Estrena d'*Ariadne auf Naxos*
a Stuttgart, 1912.

ceeix en tots els secrets revelats de la vida, els quals no ens són donats de dominar-los gràcies a les paraules d'una manera més íntima, de com en són ja, d'íntims, per a nosaltres; per mitjà dels sons, tanmateix, aquests secrets es deixen conduir fins als nostres cors, i per això l'art de la poètica ha de demanar ajut a la música i per això la seva unió és totalment legítima i alhora coronada per l'èxit.

La metamorfosi és la vida de la Vida, és —parlant amb precisió— el misteri de la Natura presa en el seu acte creador: tot allò que persisteix en si mateix es paralitza i mor. Qui vol viure ha d'anar més enllà de si mateix i s'ha de metamorfosar: ha d'oblidar. No obstant això, tota la dignitat humana es troba lligada a la perseverança de l'identificat, al refús de l'oblit, a la fidelitat. És una de les contradiccions més insondables sobre l'abisme de la qual està bastida la idea de l'Ésser, com el temple de l'Oracle de Delfos, aixecat, sense lloses ni suport de cap mena, sobre les seves esquerdes. M'han fet notar que mai no he cessat, al llarg de la meua vida, de meravellar-me contemplant el misteri etern d'aquesta contradicció. En efecte, vet aquí que Ariadne s'aixeca contra Zerbinetta com ja ho havia fet Elektra contra Crisotemis. Crisotemis volia viure i res més; i per tant sabia que qui vol viure ha d'oblidar. Elektra, en canvi, no oblida. Com s'haurien pogut entendre, les dues germanes? Zerbinetta es troba dins el seu element quan papalloneja de pretendent en pretendent, mentre que Ariadne només podia ser la dona d'un sol home i només podia ser abandonada per un sol home. És despulla dels seus rics vestits: és el gest de qui vol amagar-se del món. «Aquí cada cosa acaba dins el tot», diu ella; això és tan dolorós, per bé que no pas tan dur, com moltes de les paraules que pronuncia Elektra quan afirma, per exemple, que el dormitori de Clitemnestra és el món, i el món el dormitori de Clitemnestra. Per a Elektra, cap porta no estava tan oberta com la de la mort; aquí, en canvi, el tema es du més enllà. Ariadne també alimenta l'esperança i la follia de lliurar-se a la mort; i aleshores «la seva barca naufraga i s'enfonsa dins d'altres mars». La metamorfosi és això, prodigi entre prodigis, autèntic misteri de l'Amor. Les profunditats insondables de la naturalesa íntima, el lligam que ens uneix a un ésser que no es pot anomenar, etern, del més enllà, tot allò que, als nostres anys d'infantesa i fins i tot quan ens comptàvem entre els infants que encara no han nascut, vivia en nosaltres tan pròxim, pot tornar-se a tancar a



l'interior amb una rigidesa instal·lada en la seva pròpia durada, dolorosa; alguns instants abans de la mort, creiem, aquest lligam es desfarà: és una cosa d'aquesta mena, que amb prou feines es pot dir, el que s'endevina en els minuts que precedeixen la mort d'Elektra. Però en una existència menys marcada pel Fat, una força més dolça que la de la mort vindrà a obrir aquests abismes; l'Amor s'ha escampat per mitjà de l'Ésser; si li és concedit d'emparar-se, amb tota la seva força, d'una ànima, aquesta pot deslliurar-se fins al més profund d'ella mateixa de tot el que la paralitza; el món li és lliurat, sí, el món queda encisat d'ell mateix, esdevé alhora el més Ençà i el més Enllà. Quan

«Hofmannsthal y Strauss lograron presentar juntos dos mundos unidos en "la incomprensión", el de Ariadne, construyendo [...] "una medianera del sueño", y el de Zerbinetta, nacido de la sátira humorística y de las torpezas de la vida cotidiana. En el suelo subyacente a estos dos personajes surgen nítidamente las distintas opciones del libretista y el músico: Hofmannsthal admirando la fidelidad de Ariadne y desvalorizando a Zerbinetta, y Strauss eligiendo a ésta como su personaje favorito»

ARNOLDO LIBERMAN
«Hugo von Hofmannsthal o
la evanescencia lúcida»
(Música. El exilio acompañado)

Ariadne, davant el seu si metamorfosat, veu metamorfosada de la mateixa manera en Palau de Joia la gruta dels seus dolors, quan retroba, dins els plecs de la capa de Bacchus, la mirada de la seva mare dins els seus ulls i que la seva illa es transforma d'una presó en un Elisi, de què pren aleshores consciència sinó del fet que estima i viu?

Era morta, i heus-la aquí tornada a la vida; certament, la seva ànima s'ha metamorfosat –de fet, es tracta de la veritat en un grau d'experiència iniciat des de molt amunt, ¿com podria ser la veritat de Zerbinetta i els seus? Aquestes màscares comunes de la vida només veuen en els esdeveniments viscuts per Ariadne el que són capaces de comprendre: l'alternança dels amants, un de nou que elimina l'antic. Així, al final, els dos mons als quals pertanyen aquestes ànimes s'uneixen d'una manera irònica, de l'única manera en què poden unir-se: en la incomprensió.

¿També us he de dir alguna cosa de Bacchus? A parer meu, podria ser que al bell mig de la vostra feina us demanéssiu de sobte: qui és Bacchus? Qui amaga aquesta màscara, ja que aquí només trobem màscares, tant de la vida de dalt com de la de baix? Perquè, vós ho intuïu prou bé –de la mateixa manera que jo en prenc consciència en escriure aquestes ratlles–, em situo aquí tan per damunt i tan lluny de tota la mitologia, que ja no parlen per mi unes simples referències anecdòtiques mitològiques. He deslligat, des de la riba, les bigues d'aquest antic rai i, si no vull enfonsar-me, he d'arribar a la meta damunt la cresta de les onades. Bacchus és el contraexemple de la màscara comuna d'Arlequí, com pot ser-ho Ariadne en relació amb Zerbinetta. Arlequí és la naturalesa bruta, sense ànima, que no s'adreça a cap destí –tot i ser home, Bacchus és un infant dotat amb abundància de destí. Arlequí és un qualsevol, Bacchus és únic, un déu camí de la seva deïficació. En Bacchus es condensa l'única cosa digna d'amor, el principi actiu de l'Amor: el destí. Tendir a l'acompliment del propi destí, a esdevenir el destí d'un altre, és la més noble força vital; només és concedida als elegits, tant si són un noi jove o un vell. Bacchus és gairebé un infant, i no obstant això, un déu i més que un home: com el Goethe de l'*Elegia de Marienbad* era un vell però no deixava endevinar cap edat i, com a enamorat, era superior a qualsevol home. Allí on el destí es troba concentrat com si fos un puny tancat, un rostre etern travessa el foc de la seva mirada i aleshores el temps de la vida es desfà com



Retrat de Richard Strauss.

una nuvolada. Ahir Bacchus era un infant, la seva primera aventura va ser *Circe*, que no és res més que la «Natura natural», una Zerbinetta malèfica. A Arlequí, tot això li seria ben igual, es tractaria d'una aventura galant, la primera baula d'una llarga cadena: el mateix Don Juan va reposar una primera vegada en braços d'una dona. Però es tracta de Bacchus –ell nota que és desitjat, ja se sent assetjat, però encara no estima. Sí, qui estimarà encara no hi és, ho sap, i un calfred el fa recular; perquè ignora encara on estimarà alguna vegada. Allí on una naturalesa comuna s'abandonaria sense comprendre res, a ell li ha estat donat de resistir: tot això es desvela en la penetració viva, rica, de la idea del destí, del seu pressentiment: metamorfosi cap amunt, metamorfosi cap avall. Animal i déu es manifesten en ell, i la cadena que els uneix –tot això en un llampec, i per això s'allibera de l'abraçada de Circe, però no sense emportar-se'n una ferida, un desig, un saber inspirat. Així podreu comprendre el sentit de la seva cançoneta que llisca entre desig i temor, i ho haureu comprès en un tancar

*«Ni una rècula de
cavalls salvatges que
m'estiressin m'obligaria
a seguir-hi [amb
Ariadne] [...] llevat que
Reinhardt es
decideixi a produir-la;
i no ho dic per raons
sentimentals, sinó perquè
una obra tan estranya en
la seva integritat només
pot existir dins de
l'atmosfera especial del
teatre de Reinhardt, per
al qual està escrita»*

Hugo von Hofmannsthal

Pàgina següent:
Rosemarie Clausen:
Marcel Marceau, 1964.

i obrir d'ulls. Tanmateix s'hi manté la intuïció d'un triomf: els elegits tenen aquesta inexpressable, incommensurable capacitat d'anticipació; serien uns insensats si no tinguessin raó. I ara, com que l'ha de trobar, aquest ésser que podrà estimar, del qual es convertirà en destí i esdevenidor, i dins el qual trobarà ell mateix el seu propi destí i esdevenidor, descobrirà el seu lloc dins l'Existència —un éser que no el reconeix: però precisament en aquesta desconexença rau el que li permet a aquest altre de donar-se enterament a ell, de confiar-s'hi com un ésser viu i, a més, d'unir-s'hi, enterament lliurat més enllà de si mateix, allunyat de si com només es pot estar per la mort—, vet aquí on necessito un artista com vós, per no haver de desvelar res més amb les paraules. Arribat aquí, o bé ja fa estona que la vostra mà ha deixat la ploma, o bé heu sentit unir-se dins vostre les forces més profundes i més secretes de la música, i us situeu des d'ara mateix en una regió on les paraules del text han esdevingut jeroglífics i componeu l'impronunciable.

Aquí, si aconseguim portar un dia tot això damunt un escenari, espero que el director d'escena i l'escenògraf s'hi posin amb totes les seves forces per tal de crear un autèntic misteri: no per desvelar-lo, sinó per exaltar-lo. El petit escenari muntat ha d'alliberar-se de totes les seves mides i dimensions. Amb l'entrada de Bacchus han de desaparèixer els bastidors de cartró, el sostre de la sala de Monsieur Jourdain ha de volar cap als telers, la nit ha d'envoltar Bacchus i Ariadne i els estels han de lluir al firmament; res del «teatre dins el teatre» no ha de subsistir, ni tan sols un vestigi: Monsieur Jourdain, els seus invitats, els lacais, la seva mansió, tot ha d'haver desaparegut i d'haver estat oblidat, i l'espectador ha de recordar tan poc de tot plegat com un home immergit en un somni profund pot saber alguna cosa del seu llit. Però d'aquí a aleshores tindrem encara prou temps i, tot esperant, us saludo de tot cor.

HUGO VON HOFMANNSTHAL



Transformació i metamorfosi

«Verwandlung (transformació) i Metamorphosen (metamorfosi) són paraules gairebé idèntiques. En l'alemany actual, la segona s'empra –escriu Haroldo Maglia–, sobretot per referir-se als canvis de forma que pauten la vida de determinats insectes o per “parlar en culte”. El lleu matís que avui les separa dóna llum sobre moltes coses..., sobretot perquè la Verwandlung kafkiana va ser escrita el 1916, el mateix any en què es va estrenar la segona versió d'Ariadne auf Naxos.

Des de fa poc més d'un any, han anat arribant al lector de llengua castellana les noves traduccions, per cert molt elogiades, dels escrits de Franz Kafka (a càrrec de Jordi Llovet, Ed. Círculo de Lectores). L'obra potser més divulgada de l'autor (*Die Verwandlung*), coneguda en edicions anteriors com *La metamorfosi*, que no és altra cosa que la traducció literal del títol que Max Brod li va inventar, apareix, amb més exactitud i simplicitat, amb el títol de *La transformació*. El relat, publicat l'any 1916, és un dels més inquietants.

Pàgina següent:
Sanford H. Roth: 1958.
Col·lecció Gruber.





«El llenguatge de la gent instruïda o mig instruïda, parlat o escrit, és una mica estrany. Frega la superfície, però no desperta mai allò que batega en les profunditats. Hi ha massa àlgebra, en aquest llenguatge, cada lletra tapa una realitat»

HUGO VON HOFMANNSTHAL
Der Ersatz für die Träume

tants de la literatura, no sols perquè reflecteix les sensacions d'un despertar irreversible, sinó perquè es befa de les seves conseqüències amb l'extrema crueltat de què pugui ser capaç un home pacífic. A més, ningú no dubta que es tracta d'un dels pòrtics a través dels quals hom pot endinsar-se en la literatura moderna.

L'any 1945, molts anys després de la publicació de *Die Verwandlung*, el compositor alemany Richard Strauss firma la seva darrera obra orquestral, les *Metamorphosen* (*Metamorfosis*) per a vint-i-tres instruments de corda. Entremig, dues guerres terribles transformaren el món amb unes conseqüències que encara operen en nosaltres com les ombres abocades damunt del bressol de què va escriure Luis Cernuda. Tanmateix, les *Metamorfosis* del compositor, llavors octogenari, si bé són musicalment magnífiques, van resultar molt diferents de les que el món havia patit després d'aquells banys de sang, i no tenien lloc en el penós dormitori d'un anodí viatjant de comerç, sinó en el que encara quedava de l'Olimp. Igual que havia fet molt temps abans en *Mort i transfiguració* (1890), en els seus darrers anys l'artista mostrava el mateix afany apassionat per tot allò que fossin canvis de forma o d'estat, que sempre vehiculava no amb una pèrdua d'identitat (o més aviat de la certesa que hi ha alguna cosa que en pugui merèixer el nom), sinó, ben al contrari, amb la preservació, l'enfortiment mateix de l'individu que els sentia.


Això que, molt lliurement, podem anomenar «obsessió» i que recorre tota l'obra del músic, va ser potser el que el va preservar en el camí de la bellesa, ja que, segons el que sembla, la seva existència va tenir molt a veure amb la megalòmana vida d'heroi (*Ein Heldenleben*, 1899) enmig d'una prosaica simfonia domèstica (*Symphonia domestica*, 1904).

De tota manera, si el vienès Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) no s'hagués encreuat en la seva vida, és possible que aquesta mena d'idea fixa sobre el perpetu canvi necessari per continuar sent un mateix no hauria trobat en l'òpera el terreny més propici per a la sublimació.

Hofmannsthal estava fet d'una altra manera. Era un vienès cultísim per les venes del qual corria sang germànica, italiana i jueva. A més, era un ésser extremament refinat, tan decadent com l'imperi de què era súbdit, molt allunyat de qualsevol heroïcitat i enemic de tota

«¿Debía el artista parapetarse detrás del muro de la belleza pura o debía, arrancándose la máscara esteticista, salir a la calle y mezclarse con aquella vulgaridad mundana? El impulso creador de Hofmannsthal sólo le pedía lo primero, su pertenencia a un universo centroeuropeo en profunda crisis de valores, lo segundo»

ARNOLDO LIBERMAN
«Hugo von Hofmannsthal o la evanescencia lúcida»
(Música. El exilio acompañado)



VER
WAND
LUNG

«¿Debía el artista parapetarse detrás del muro de la belleza pura o debía arrancándose la máscara esteticista, salir a la calle y mezclarse con aquella vulgaridad mundana? El impulso creador de Hofmannsthal sólo le pedía lo primero, su pertenencia a un universo centroeuropeo en profunda crisis de valores, lo segundo»

ARNOLDO LIBERMAN
«Hugo von Hofmannsthal o la esencia lúcida»
(Música. El ensayo acompañado)





Pàgina anterior:
Irving Peen:
Fotografia 1966.

A la dreta:
Valentín Vallhonrat:
Autoretrats, 1993.

«Si hi ha alguna congruència significativa en la producció musical d'Strauss, aquesta és el desig de suggerir les dificultats i ambigüitats que es poden trobar en la vida diària, fins i tot en tot allò que, aparentment, pogués considerar-se trivial»

BRYAN GILLIAM
Vida de Richard Strauss

mena de violència. Exactament, tot el contrari d'Strauss: cent per cent alemany, il·lusionat amb la gran missió que la cultura alemanya havia de desenvolupar en el món, tallat d'una sola peça i propens als rampells de caràcter i als pactes amb el poder constituït.

L'austriac l'admirava des que n'havia escoltat les primeres obres simfòniques. Tanmateix, des de bon començament va conservar una certa reserva respecte del destí que podria tenir aquell talent musical si es mantenia massa circumscrit a l'ombra de Wagner. Els seus diaris i la mateixa correspondència amb el músic posen de manifest que, d'alguna manera, va assumir la missió d'allunyar-lo d'aquesta ombra, per a la qual cosa no va trobar res de millor que exposar-lo a la llum dels clàssics de l'Antiguitat, que ell tant estimava, si bé, certament, amb una inocultable aroma freudiana, molt en l'estil d'Schnitzler.

La primera obra que va escriure perquè Strauss hi posés música fou *Elektra* (1905). És veritat que poques òperes contenen tantes tenebres, per més clàssic que en sigui l'argument, però el text (perfectament vàlid sense la música) manté sense treva una mena de pols, jo diria més aviat «equilibri pulsàtil» la finalitat del qual és evitar l'excés retòric, la irracionalitat ja no en les salvatges motivacions dels personatges, sinó en tot allò que es relaciona amb l'expressió.

La música d'*Elektra* és colpidora, bàrbara, excessiva. En canvi, la



«Observem l'alegria de les persones i ens avergonyim d'elles. Veiem la seva tristesa i els desitgem felicitat. Ens agradaria participar-hi i ens sentim culpables pels altres, a qui tot els ha estat negat; ens agradaria sentir-nos despreocupats entre els despreocupats, però odiem la seva fredor. Entre dos mons bascula el cor»

STEFAN ZWEIG
Amb els despreocupats

següent col·laboració dels dos artistes va donar com a resultat una de les comèdies líriques més dolces, nostàlgiques i serenes del segle XX, *Der Rosenkavalier* (1911). En la història de la madura Mariscalca que renuncia al seu amant adolescent en pro de la felicitat de la jove parella es desplega la primera metamorfosi dramàtica de l'òpera strausiana.

Ariadne auf Naxos (primera versió, 1912) fou el resultat de la següent col·laboració. Ja en la primera versió, que va servir de colofó a una representació de *Le bourgeois gentilhomme* de Molière, amb música incidental d'Strauss i direcció escènica de Max Reinhardt, desenvolupa obertament el tema de la metamorfosi. Ariadne, abandonada per Teseu en una illa deserta, només espera que Hermes, missatger de la mort, vingui a rescatar-la del dolor. Però qui arriba és Bacchus, que ràpidament s'enamora d'ella, que, en paraules del mateix déu, el «canvia», el converteix en un altre per permetre-li persistir en la seva naturalesa divina. Ariadna el confon amb Hermes, l'herald de la mort, i es lliura a ell perquè la porti al món de les ombres. Però quan el jove déu l'estreny entre els seus braços, comprèn que ha tornat a la vida.

De fet, aquella obra de 1912 fou dràsticament remodelada i reestrenada l'any 1916 amb l'afegit del pròleg que tots coneixem. La irrupció d'uns còmics de la *Commedia dell'Arte* enmig de les elevades pre-

«El pensamiento de Hofmannsthal siempre acude a la presencia del otro pero sin confundir –fundir con– esos seres en una unidad dialéctica emergente, en una síntesis, sino otorgando a ese encuentro un vínculo de tal manera alimenticio que es sólo posible si los protagonistas del diálogo no se anulan recíprocamente. Se trata mucho más de una espiral –término preferido del autor. De una continua metamorfosis mutua en la que cada ser interactúa con el otro sin perder su propia identidad»

ARNOLDO LIBERMAN

«Hugo von Hofmannsthal o la evanescencia lúcida»

(Música. El exilio acompañado)



«Strauss era una personalitat complexa que semblava oferir-se al món sense cap tipus de mecanisme de filtratge.

I, no obstant això, sí sembla que hi hagi un filtre últim: la pretensió de no tenir cap pretensió»

BRYAN GILLIAM
Vida de Richard Strauss

«Vostè coneix algun compositor que hagi posat música a una altra cosa que a ell mateix?»

RICHARD WAGNER

tensions del Compositor, el Mestre de Música i la Primadonna i el tenor dramàtic que cantarà el paper de Bacchus produeix el desconcert que algú –el noble propietari del palau, personatge que no apareix ni tan sols se sent en tota l'òpera– busca, a tall de la Divina Providència. L'alteració que s'acaba traduint en l'actuació conjunta de cantants seriosos i còmics (aquests darrers, improvisant), produeix, i perdonin-me que sigui malsonant, una apoteosi de la metamorfosi.

El compositor es nega en rodó que els còmics intervinguin en la seva partitura («Ariadne –diu amb un orgull pedant– és un símbol de la solitud humana!»), fins que Zerbinetta el captiva per la seva coqueteria i es riu d'una altra frase grandiloqüent del Compositor: «Ariadne és una dona com n'hi ha milers: Ariadne és la dona que no oblida». Però, en quedar-se sol, el Compositor sent que Zerbinetta l'ha transformat, i malgrat persistir en l'orgull del creador, neixen en ell noves idees melòdiques que li fan atractiu aquell manament del senyor noble que en un principi li havia semblat un contuberni obscè.

Zerbinetta serà també la que, ja en plena representació de l'òpera seria, en una de les pàgines més sublimes que s'han escrit per a soprano coloratura, transmetrà a Ariadne les conclusions de les seves experiències amb els homes: «Quan arriba un nou déu, ens lliurem a ell sense dir una paraula!». En les passions amoroses no hi ha res d'etern, i anhelar la mort per un desengany sentimental és la bogeria més gran que pugui cometre una persona. Insistent en la idea que Teseu l'ha abandonada, Ariadne només pot trobar la perspectiva del silenci etern, la desaparició. L'espavilada Zerbinetta la incita a continuar sent ella mateixa: només cal que canviï (algú pot deixar de recordar els consells de Susanna a la Condesa a *Le nozze di Figaro*, i fins i tot el canvi de vestits que desencadena aquest cim de l'esperit que és el quart acte d'aquesta òpera?). Es prepara la metamorfosi en braços de Bacchus, però també la d'aquest, que ha aconseguit sostreure's de la fetillera Circe i persistir en la seva naturalesa.

Finalment, i en això rau la inusual bellesa d'aquesta òpera, cal remarcar que la música és la que viu la metamorfosi més sostinguda: l'orquestra mozartiana de la primera part de l'òpera seria esdevé una orquestra wagneriana, el *parlato* del pròleg deixa pas a les prístines melodies que neixen de les reminiscències de Händel i del mateix Mozart.



Pàgina 77:
Duane Michals:
1964.
Donació Gruber.

A dalt:
Humberto Rivas:
Violeta la Burra, 1994.

Verwandlung i *Metamorphosen* són paraules gairebé idèntiques. En l'alemany actual, la segona s'empra sobretot per referir-se als canvis de forma que pauten la vida de determinats insectes o per «parlar en culte». El lleu matís que avui les separa dona llum sobre moltes coses... sobretot perquè la *Verwandlung* kafkiana va ser escrita el 1916, el mateix any en què es va estrenar la segona versió d'*Ariadne auf Naxos*.

És a la meitat justa de la Primera Guerra Mundial. Un advocat jueu, intel·ligent i obscur de vint-i-nou anys somia a Praga que algú no pot despertar d'un somni, malgrat l'evidència d'haver-se transformat en un escarabat: és l'última i la més incomprensible manifestació d'aquella Llei del Pare que el perseguia. Al mateix temps, un bavarès brillant i mimat pel talent i la fortuna posa en escena una agradable comèdia rococó el tema de la qual és la necessitat de la metamorfosi



«Es el dios quien le revela las incommensurables profundidades de su propia naturaleza, quien la convierte en una hechicera, la hechicera que transforma a la pequeña Ariadne; es él quien conjura para ella un mundo del más allá, quien la preserva para nosotros y, al mismo tiempo, la transforma»

ARNOLDO LIBERMAN
«Hugo von Hofmannsthal
o la evanescencia lúcida»
(Música. El exilio acompañado)

A dalt:
Encarna Marín:
Triptic, sense títol, 1994.

Pàgina següent:
Man Ray: 1928.
Col·lecció Gruber.

per persistir en la identitat, necessitat dictada per un príncep totpoderós i invisible.

El relat de Kafka mereix ser traduït com *La transformació*. L'última producció orquestral d'Strauss, com *Metamorfosi*. La distinció reflecteix la diferència que separa un escarabat d'un semidéu.

Els personatges de Hofmannsthal-Strauss giren la cara cap al passat. Les seves metamorfosis són, encara, les d'Ovidi.

HAROLDO MAGLIA

MIETA MOR PHIOSE



«Es el dios quien revela las inconmensurables profundidades de su propia naturaleza, quien la convierte en una hechicera, la hechicera que transforma a la pequeña Ariadne; es quien conjura para entrar en un mundo del más allá, quien la preserva para nosotros y, al mismo tiempo, la transforma»

per persistir en l'identitat, necessitat dictada per un príncep totpoderós i invisible.

El relat de Kafka mereix ser traduït com *La transformació*. L'última producció orquestral d'Strauss, com *Metamorfosi*. La distinció reflecteix la diferència que separa un escarabat d'un semidéu.

Als personatges de Hofmannsthal-Strauss giren la cara cap al passat. Les seves metamorfosis són encara les d'Ovidi.

HAROLDO MACCARI

ARNOLDO L. BERMAN
«Hugo von Hofmannsthal
o la metamorfosi
(Música, Exercitio acompanyat)

ATTEM R M PHOSF

A dalt:
Encarna Marín:
Triptico, sense titol, 1994.

Pàgina següent:
Man Ray: 1928.
Col·lecció Gruber.



¿«Restauració creativa» o fugida de la realitat?

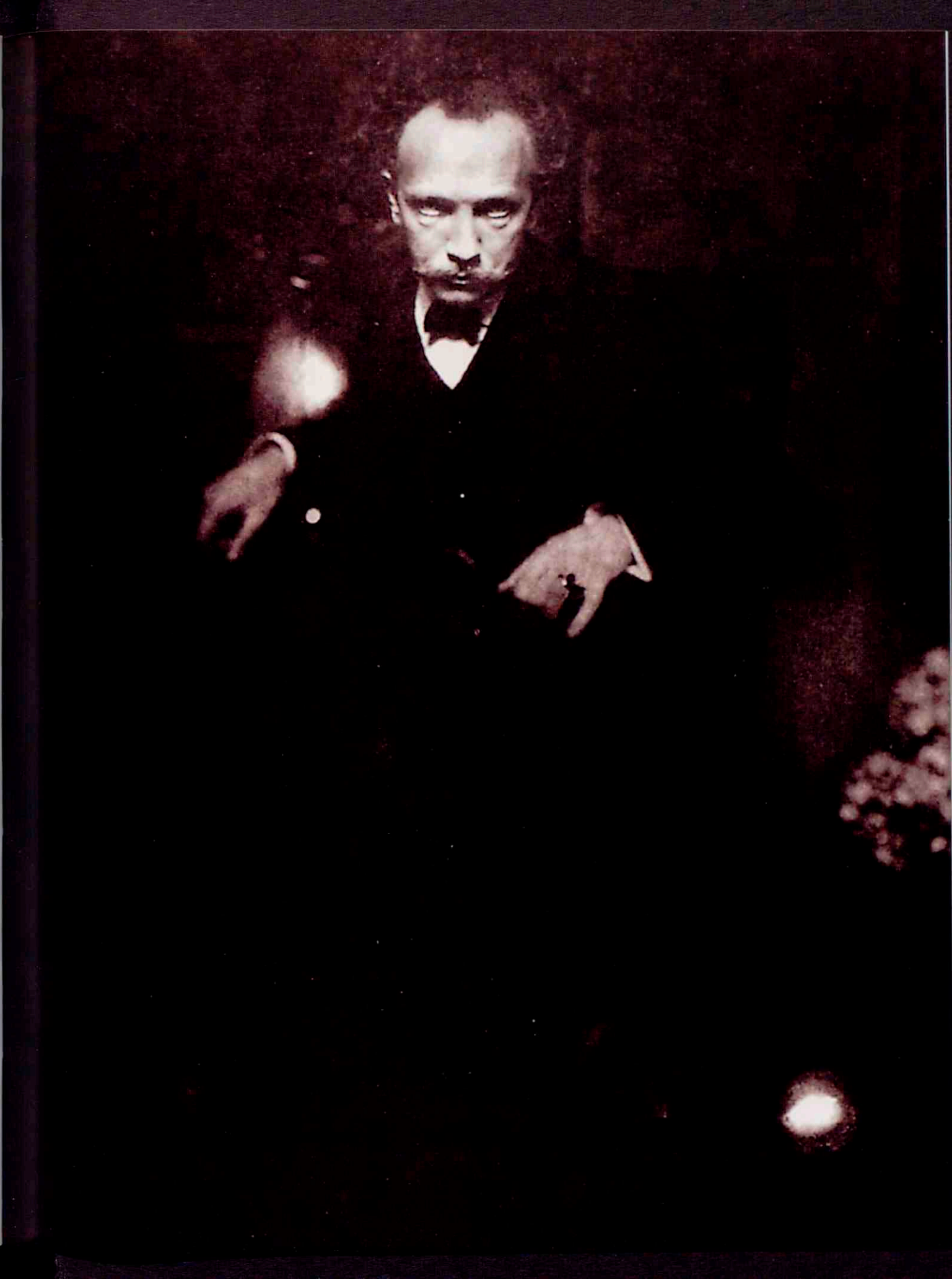
Sembla que l'allunyament d'Strauss de la modernitat després de Salome i Elektra, i l'allunyament de Hofmannsthal des dels seus inicis creatius, arriben al punt àlgid en la producció conjunta Ariadne auf Naxos. L'objectiu estètic de tots dos no era una representació de la realitat, sinó un contraprojecte, que clarament s'allunyava de les noves tendències artístiques.



Avui dia, de Richard Strauss i el seu llibretista Hugo von Hofmannsthal, en diríem *workaholics*. Se sentien del tot incòmodes quan no treballaven en més d'un projecte alhora. Feia poc que havia enllestit *Der Rosenkavalier*, quan el compositor es va adreçar a l'autor amb aquestes paraules: «recordi que encara no tinc cap feina per a l'estiu, escriure simfonies ja no em diverteix». Pensava en un projecte d'òpera del qual ja havien parlat en més d'una ocasió, *Semiramis*, amb el qual Hofmannsthal no estava massa entusiasmat. El

Pàgina següent:
Richard Strauss.

A baix:
Richard Strauss
als dos anys d'edat.





«Ariadne va ser l'única obra la versió definitiva de la qual correspon a Hofmannsthal i no a Strauss. L'escriptor no havia vist cap altra obra amb tanta precisió, ni l'havia mantinguda tan màgicament en suspens»

WALTER PANOFSKY
Richard Strauss

Richard Strauss vestit de trobador i amb una baruta a la mà en una festa de disfresses el 1870.

Pàgina següent:
Richard Strauss dirigint a Weimar.

d'estruç i amb personatges de la *Commedia dell'Arte*, arlequins i *scaramouches*, en els quals s'entrelliguen l'element còmic i l'heroic». En aquell mateix moment li va presentar una òpera basada en un conte, que més tard esdevindria *Die Frau ohne Schatten*.

El tema, que a primera vista sembla sorprenent i que no va despertar gaire l'interès d'Strauss en un primer moment, suposa, en més d'un aspecte, una continuació de la inclinació de Hofmannsthal pel teatre. I és que Hofmannsthal, que havia estat estudiant de l'institut acadèmic de Viena, i que amb 15 anys ja llegia les obres d'Homer en versió original, sempre s'havia sentit atret pels arguments dramàtics de l'Antiguitat, com ho demostren la seva versió de Sòfocles i les obres *Alkestis* (1893), *Elektra* (1903) i *Oedipus und die Sphinx* (*Èdip i l'esfinx*) (1904). El mite d'Ariadna era especialment indicat com a argument d'una òpera, ja que al segle XVIII era un dels temes més coneguts (encara que avui dia només es coneixen la cantata de Joseph Haydn i el melodrama de Georg Benda).

Com a dramaturg, Hofmannsthal també estava fortament fascinat per l'ambient de Venècia. S'havia embegut del món de Carlo Goldoni i de la *Commedia dell'Arte* no només mitjançant una lectura intensiva, sinó de nombrosos viatges a la ciutat dels canals (el primer de tots poc després d'acabar els exàmens finals l'any 1892). En les seves petites obres de joventut *Der Tod des Tizian* (*La mort de Ticià*) (1892) i *Der Abenteurer und die Sängerin* (*L'aventurer i la cantant*) (1898),

poeta preferia l'argument del conte de Hauff *Das kalte Herz* (*El cor fred*). Després de l'èxit de l'estrena de *Der Rosenkavalier* a Dresden (26 de gener de 1911) es va parlar d'una adaptació de Molière amb música d'Strauss, com a agraïment a Max Reinhardt per la seva col·laboració en la posada en escena.

El 20 de març de 1911, Hofmannsthal va prometre finalment al compositor una «òpera de 30 minuts per a una petita orquestra de cambra, que ja tinc pràcticament enllestida al cap, que es dirà *Ariadne auf Naxos*, una barreja de personatges heroics i mitològics ambientada en el segle XVIII, amb mirinyacs i plomes



«En Richard Strauss “treballar” és un procés realment estrany. Res de demoníac, res del “rampell” de l'artista, res de les depressions i desesperacions que es desprenen de les biografies de Beethoven i de Wagner. Strauss treballa objectivament i fredament: compon —com Johann Sebastian Bach i com tots els sublims artesans del seu art— d'una manera serena i regular»

STEFAN ZWEIG

com també als drames *Das gerettete Venedig* (*Venècia rescatada*) (1904) i *Cristinas Heimreise* (*El retorn de Cristina*) (1908) aquestes influències són paleses.

Seria bo investigar si la idea de fer topiar la gran òpera i la *Commedia dell'Arte* en una obra va ser inspiració de Hofmannsthal o si també en aquesta ocasió va recórrer a alguna font literària. Una possibilitat, tot i que no s'ha demostrat, podria ser l'òpera d'un sol acte *Prima la musica, poi le parole* d'Antonio Salieri, que es va estrenar l'any 1786 juntament amb *Der Schauspieldirektor* de Mozart a l'Orangerie del castell de Schönbrunn (el que és clar és que més tard Strauss es va inspirar en el llibret de Giovanni Battista Casti per al seu *Capriccio*).

A l'obra de Casti i Salieri, un anomenat comte Opici (que no arriba a sortir en escena) ha encarregat una òpera al compositor, en la qual la seva amant, la cantant Donna Eleonora, ha d'obtenir un bon paper. El llibretista previst també fa entrar a escena la seva companya, la *soubrette* Tonina, que alhora és la protegida d'un príncep. Per tal de satisfer tots els implicats, es barregen en una obra nefasta l'*opera seria* i l'*opera buffa*, a la qual cosa s'ha d'afegir que el poeta ha d'escriure el text a partir de fragments ja existents. L'heroica Donna Eleonora i la frívola Tonina serien els precedents d'Ariadne i Zerbinetta. La Pri-

«Hofmannsthal és l'únic llibretista que dominava la seva relació amb el compositor, mentre que aquest darrer només el seguia. Strauss necessitava paraules per escriure música. Sempre que llegia esbossava equivalències musicals per a les paraules»

ERIC A. PLAUT
Grand Opera, Mirror of the Western Mind

«La inspiració melòdica, que, en arribar directa des de l'èter, em sorprèn sobtadament, sorgeix sense que hi hagi prèviament una incitació sensorial exterior o una emoció psíquica [...]. Apareix en la fantasia de manera directa i inconscient, sense que hi influeixi la raó. És el do suprem de la divinitat i res no s'hi pot comparar»

RICHARD STRAUSS



Pàgina anterior:
Richard Strauss
el dia del seu casament.

Richard Strauss
en una festa el 1928.

madonna de Hofmannsthal també pregunta durant el preludi constantment on para el seu protector, el comte, a qui vol transmetre les seves queixes.

Hofmannsthal va considerar el projecte d'*Ariadne* com a *intermezzo* en la col·laboració amb Strauss, «en la qual encara ens hem de començar més que amb *Der Rosenkavalier*, que com a obra completa de música i text em fa prou el pes, però no em convenç totalment». El poeta pretenia apartar el compositor del seu estil simfònic, amb què es perdien els detalls del text, i reconduir-lo a una òpera d'escenes, unides per recitatius *seccos*, idea que no entusiasma gaire Strauss. Tot i això, la primera versió del 19 de maig de 1911 ja va donar-li algunes idees per a la realització musical.

En aquest esborrany encara mancava el personatge de Zerbinetta, però ja hi era present la idea de combinar l'òpera *Ariadne* amb la versió de Molière pensada per a Reinhardt (*Le bourgeois gentilhomme*). L'òpera havia de substituir la cerimònia turca que tanca l'obra original. Més endavant Hofmannsthal va reconèixer que «s'hauria estimat més dotar l'*Ariadne* d'un marc creatiu propi, una petita comèdia ambientada en un castell de Bohèmia, una jove hereva amb tres pretendents que li porten al castell la companyia d'òpera i la de teatre» —un reflex a la crítica que feien algunes de les seves amistats, que consideraven que la seva activitat de llibretista danyava la seva fama de poeta.



«*Ariadne inverteix la dramaturgia wagneriana. En Ring el déu Wotan abandona Brünnhilde adormida en una roca, i allà serà despertada per un heroi (Siegfried). Ariadne, una soprano dramàtica similar, ha estat abandonada en una illa deserta pel no menys heroic Teseu, de la qual serà rescatada pel déu Bacus, o Dionís, en el seu nom grec*»

TIM ASHLEY
Richard Strauss

Strauss, que sempre s'havia considerat l'advocat del públic i que per aquest motiu preferia per damunt de tot la claredat argumental i psicològica, tenia dificultats amb la inclinació de Hofmannsthal pel simbolisme. Es produeix un desacord quan el 12 de juliol de 1911 el compositor reacciona amb força fredor al llibret acabat que ha rebut del poeta. Hofmannsthal intenta explicar l'obra en una extensa carta: «El simbolisme de la contraposició d'una dona que només estima un cop (*Ariadne*) i una que es lliura sovint (*Zerbinetta*) està tractat d'una forma tan central, amb un contrast tan simple i significatiu, sobre el qual es pot basar un contrast musical decisiu». Strauss va quedar impressionat, però expressava els seus dubtes: «L'autor veu en l'obra coses que un espectador atent no pot percebre, i el fet que ni tan sols jo, el lector amb més interès, no hagi pogut entendre aspectes tan importants, l'hauria de fer pensar...»

El 21 de juliol de 1912 el compositor va anunciar que havia completat la partitura, el 25 d'octubre va tenir lloc l'estrena, però no al Deutsches Theater de Berlín, com estava previst, ja que era massa petit per donar cabuda als 37 músics de l'orquestra, sinó a l'Staatsoper d'Suttgart, a la Kleines Haus. Durant els preparatius s'havien produït nombrosos conflictes i intrigues a causa del fixatge de Max Reinhardt i dels cantants convidats Maria Jeritza, Hermann Jadlowker i Margarethe Siems; tot i això l'èxit mediocre de l'estrena va ser provocat especialment per la llargada de l'esdeveniment. Encara que Hofmannst-

«*Sentimentalitat i paròdia són les sensacions a què el meu talent respon amb més força i productivitat [...]. El que li falta a Der Rosenkavalier en concisió, ho has après durant aquest temps (com es veu en la superbament breu i equilibrada estructura de Frau ohne Schatten), i el que li podria faltar en brillantor, ho he après amb Ariadne. Llarga vida a l'opereta paròdica satiricopolítica!*»

RICHARD STRAUSS
(Carta a Hugo von Hofmannsthal)

hal ja havia reduït l'obra de Molière de cinc a dos actes, el teló de l'òpera *Ariadne* no va aixecar-se fins passades dues hores i mitja des del començament de la representació, fet que va minvar l'efecte de la vetllada. En altres escenaris on més tard es va representar l'obra, també es van produir problemes, relacionats amb les exigències artístiques i econòmiques d'una combinació d'aquesta naturalesa d'obra parlada i òpera.

Richard Specht, crític musical i més tard biògraf d'Strauss, va escriure després de l'estrena: «jo prescindiria de tot Molière, o encara millor, el representaria sol amb la música d'Strauss, igual que l'*Ariadne*, amb tota mena de luxes i amb un pròleg del poeta que aclarís el que calgués, amb la qual cosa tindria dues obres mestres en comptes d'una de conflictiva».

El consell fou seguit: des de gener fins a mitjan juny de 1913 Hofmannsthal va escriure el text del pròleg. Més tard va crear una nova versió (aquest cop de tres actes) de *Le bourgeois gentilhomme*, per a la qual Strauss va compondre deu números musicals nous (es va representar per primer cop el 9 d'abril de 1918 al Deutsches Theater de Reinhardt). I com si no bastés, Strauss va compondre a partir del material musical una suite per a concert amb nou peces que s'han mantingut al repertori fins als nostres dies.

Hofmannsthal va desenvolupar un nou pròleg a partir de l'escena final (totalment nova, fruit de la seva imaginació) de la primera versió de *Le bourgeois gentilhomme*. En el centre trobem el jove Compositor, dibuixat amb amorosa ironia, que es veu confrontat amb l'exigència que la seva òpera heroica *Ariadne* es representi juntament amb l'espectacle dels comedians italians. A la versió definitiva, Jourdain és substituït per un nou ric vienès, que mai no arriba a sortir a escena i que està representat per un arrogant Majordom (narrador), que només s'interessa per encabir la vetllada teatral entre la resta d'atraccions de la nit, el banquet i el castell de focs d'artifici.

D'aquesta manera desapareixen els barroers comentaris artístics de la primera versió que Jourdain escampava abans, durant i després de la representació (i que d'alguna manera eren el pont entre l'obra de teatre i l'òpera). A canvi, la sàtira teatral guanya espai, especialment la vanitat de les artistes, que en temps de Hofmannsthal era tan actual com al segle XVIII o com avui dia. I també guanya protagonisme la

«*Hofmannsthal havia escrit Ariadne per a Reinhardt i el seu Deutsches Theater de Berlín; aquest era un projecte en el qual pretenia incloure tota aquella sèrie d'idees que havien anat florint durant l'època del tombant de segle. Aquest va ser un període de pessimisme artístic en la vida de Hofmannsthal [...]. També va ser un temps dedicat a la reflexió i a l'exploració introspectives, una recerca d'una forma d'expressió molt més completa que anés més enllà de les meres paraules, de la validesa com a suport únic dels continguts expressius i emocionals, de les quals començava a desconfiar seriosament*»

BRYAN GILLIAM
Vida de Richard Strauss

Retrat de Max Reinhardt.



figura del Compositor, que veu la música com una mena «d'art sagrat», a tall d'autoretrat del poeta, que en la seva joventut també defen els seus ideals artístics d'una manera incondicional.

Després del fracàs de l'estrena, Strauss havia perdut l'interès a treballar en l'obra i no va reprendre la composició del pròleg fins que no va acabar *Die Frau ohne Schatten*. Però aleshores li va ser molt fàcil. En només set setmanes va concloure la partitura i va introduir a l'òpera importants canvis de l'escena final i nombrosos retalls. Va tornar a discutir amb Hofmannsthal sobre la idea d'una actriu per representar el paper del Compositor: «Em temo que l'oportunisme teatral l'ha dut pel camí equivocat... Minimitzar d'aquesta manera aquest perso-

«La idea primera era incitant: començar amb la prosa de comèdia més sòbria i, per mitjà del ballet i de la Commedia dell'Arte, assolir les altures de la música més pura, sense paraules, però va fracassar a causa del públic. El veritable públic de teatre no hi venia espontàniament, i el públic d'òpera no en sabia gaire, de Molière.

El gerent havia de mobilitzar la mateixa tarda, i a la vegada, personal del teatre i personal d'òpera i, en comptes de dos ingressos bons, comptar només amb un i, a més, amb una recaptació problemàtica»

RICHARD STRAUSS
(1892)

natge... convertir-lo en un transvestit propi d'una opereta, perdoni'm la franquesa, però em sembla horrible».

En aquesta ocasió, però, Strauss es va imposar, i l'èxit de l'estrena, que es va celebrar a la Hofoper de Viena el 4 d'octubre de 1916, i que en gran part s'ha d'agrair als artistes Maria Jeritza, Selma Kurz i Lotte Lehmann (en el paper de Compositor), li van donar la raó, amb la qual cosa Strauss va quedar totalment convençut del nou gir emprès amb *Ariadne*.

Va fer saber al poeta que després de *Die Frau ohne Schatten* no volia escriure cap òpera romàntica més: «El seu crit d'auxili contra la música wagneriana m'ha arribat fins al fons del cor, i m'ha obert les portes cap a un panorama totalment nou, on em vull endinsar guiat per *Ariadne* i especialment pel nou pròleg, cap a una òpera antiwagneriana del joc, l'esperit i els homes». Els treballs posteriors que projecta amb Hofmannsthal apunten en una direcció burlesca i paròdica: «Em sento cridat a ser l'Offenbach del segle XX, i vostè ha de ser i serà el meu poeta».

Sembla que l'allunyament d'Strauss de la modernitat després de *Salome* i *Elektra*, i l'allunyament de Hofmannsthal des dels seus inicis creatius, arriben al punt àlgid en la producció conjunta *Ariadne auf Naxos*. L'objectiu estètic de tots dos no era una representació de la realitat, sinó un contraprojecte, que clarament s'allunyava de les noves tendències artístiques en literatura (Kaiser, Wedekind, Toller) i música (el *Pierrot lunaire* de Schönberg es va publicar el mateix any que la primera versió d'*Ariadne*).

Amb tot, especialment el poeta reaccionava sempre amb duresa envers el retret d'estar vivint en una torre d'ivori, de fer *l'art pour l'art*. Era conscient de viure el final d'una era. El final de segle, que es va allargar fins a l'enfonsament l'any 1918, significava per a ell el punt final de tot un mil·lenni: «Qui diu "Àustria" està dient mil anys de lluita per Europa, mil anys de missió per Europa, mil anys de fe en Europa. Per a nosaltres, que vivim sobre els pilars de dos imperis romans, alemanys, eslaus i llatins, que hem estat escollits per carregar amb una herència i un talent comú..., per a nosaltres Europa és el color dels estels cada cop que ens il·luminen des del cel serè».

Hofmannsthal considerava la seva aportació artística a aquella època com una «restauració creativa» i com la «revolució conservadora» de



Caricatura de Richard Strauss.

la qual sempre parlava. Per aquest motiu, volia que les seves artificioses creacions lingüístiques s'entenguessin com un acte polític. Strauss, més pragmàtic i realista, estava d'acord amb ell bàsicament en la idea que l'artista, en aquesta època de trencament i de canvi de valors, només podia conservar la integritat si no perdia de vista el passat. Amb el mateix virtuosisme que el seu col·laborador en el camp de la llengua, Strauss juga en la partitura d'*Ariadne* amb tres segles d'evolució musical.

I és justament amb aquesta manera de jugar amb l'herència cultural, que l'obra conjunta *Ariadne auf Naxos* esdevé un producte típic de les primeries del segle XX. Continuava un corrent artístic que més tard rebé l'etiqueta de «neoclassicisme». Un any després d'*Ariadne* es van estrenar a Zuric l'obra d'un sol acte de Ferruccio Busoni *Arlecchino* i *Turandot*. Igor Stravinsky, que mai no s'estava de fer broma d'Strauss, va seguir-los l'any 1920 amb *Pulcinella*, i a Itàlia va agefir-se al grup Gian Francesco Malipiero, un dels primers de la *generazione dell'ottanta* postverista, amb *Il Finto Arlecchino* i *Tre commedie goldoniane*. La guerra va suposar per a Hofmannsthal per bé que amb un caire diferent que per a Karl Kraus, «els últims anys de la humanitat», i després de l'any 1918 i fins que va morir l'any 1929 va viure totalment desarrelat.

També Richard Strauss va haver de cedir durant els anys vint el títol de principal compositor d'òpera alemany a Franz Schreker i no el va recuperar fins anys després, gràcies al seu arranament amb els nazis.

EKKEHARD PLUTA

Biografies



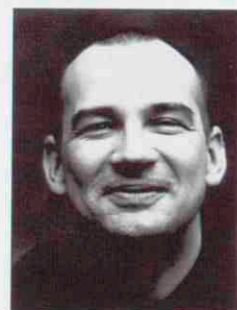
Friedrich Haider

FRIEDRICH HAIDER (Direcció musical) Estudiant de l'Acadèmia de Música de Viena amb Karl Österreich, participà en les classes magistrals de Milan Horvat al Mozarteum de Salzburg. El 1979, als 18 anys, va rebre el Premi Nacional Austríac de Composició. El 1984 començà a Klagenfurt la seva carrera com a director amb l'opereta *Wiener Blut*. Poc temps després va ser nomenat assistent musical de l'Òpera d'Stuttgart i del Festival de Bregenz.

Ha dirigit a Estocolm *La Bohème*, a Ais de Provença *Le nozze di Figaro*, a Lisboa *Salome*, a Bonn *Die Entführung aus dem Serail*, *L'elisir d'amore* i *I Capuleti e I Monteschi*, a Montpeller *Ariadne auf Naxos* i *Die Zauberflöte* i a Tenerife *Cavalleria rusticana* i *Pagliacci*.

Després de dirigir com a invitat a l'Opéra du Rhin a Estrasburg, va ser nomenat el 1991 director principal de la institució, on dirigit, entre altres títols, *La Traviata*, *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *Die lustige Witwe*, *Madama Butterfly*, *Salome* i els *lieder* orquestrals de Richard Strauss.

També ha dirigit a Bilbao (*Linda di Chamounix*), Sant Sebastià (*Die Zauberflöte*), Niça (*Faust*), Lisboa (*Norma*) i Hamburg (*Don*



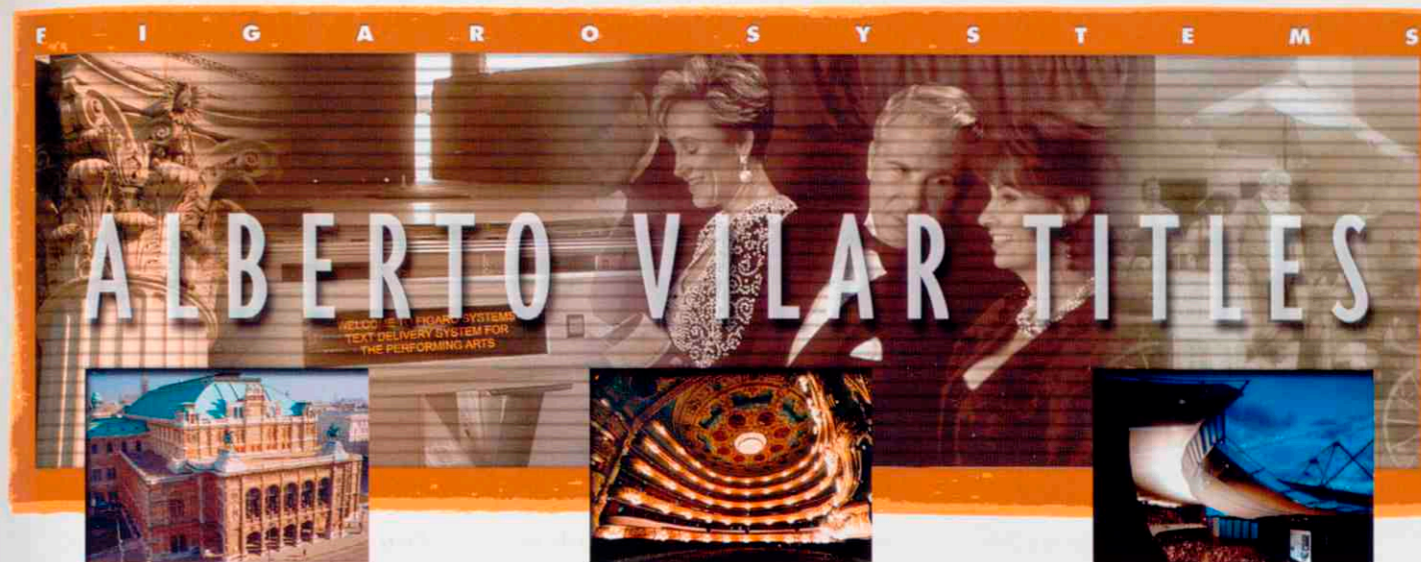
Uwe Eric Laufenberg

Giovanni). El 1998 dirigí (*Tristan und Isolde*) i els *lieder* d'Strauss a Niça, *Don Giovanni* i *Die Fledermaus* a Hamburg i *Der fliegende Holländer* a Peralada. Al Gran Teatre del Liceu debutà la temporada 1985-86 amb *La Traviata*. Hi tornà la temporada 1996-97 amb *La Sonnambula* i la temporada 1999-2000 dirigí *Beatrice di Tenda*, *Lohengrin* i el *Concert Strauss*. La temporada 2000-01 dirigí *I Puritani*.

UWE ERIC LAUFENBERG (Direcció d'escena) Nascut a Colònia, estudià teatre a la universitat de la seva ciutat natal i després continuà la seva formació a l'Acadèmia de Música i Arts Escèniques d'Essen. L'any 1984 debutà a l'Staats theater de Darmstadt, i des de 1985 a 1990 formà part de la companyia del Teatre de Frankfurt.

Ha dirigit, entre d'altres, les posades en escena de *Pfingstläutern* de Kuhlmann, *Les Justes* de Camus i *Krieg* de Rainald Götz, i entre 1990 i 1993 participà en produccions teatrals a la Schauspielhaus de Colònia, com *Clavigo* de Goethe i *Merlin* de Dorst.

El 1992 col·laborà amb la Schaus-



SIMULTEXT® per Figaro Systems, Inc.

Figaro Systems, Inc. s'enorgulleix de presentar Alberto Vilar Titles, una instal·lació Simultext®, al Gran Teatre del Liceu.

Simultext® és el nostre sistema patentat de pantalles de text per a les arts escèniques.

SIMULTEXT® by Figaro Systems, Inc.

Figaro Systems, Inc. is proud to present Alberto Vilar Titles, a Simultext® installation, at the Gran Teatre del Liceu.

Simultext® is our patented text delivery system for the performing arts.

SIMULTEXT® por Figaro Systems, Inc.

Figaro Systems, Inc. se enorgullece en presentar Alberto Vilar Titles, una instalación Simultext®, en el Gran Teatre del Liceu. Simultext® es nuestro sistema patentado de pantallas de texto para las artes escénicas.

Per a més informació sobre Simultext® i les nostres instal·lacions a Europa i als Estats Units, poseu-vos en contacte amb:

FIGARO SYSTEMS, INC.
536 Old Santa Fe Trail
Santa Fe, NM 87505
Estats Units
Teléfono: 505-471-8364
Fax: 505-474-9441
e-mail: info@figaro-systems.com

For further information regarding Simultext® and our installations in Europe and the US please contact:

FIGARO SYSTEMS, INC.
536 Old Santa Fe Trail
Santa Fe, NM 87505
United States
Tel. 505-471-8364
Fax 505-474-9441
Email: info@figaro-systems.com

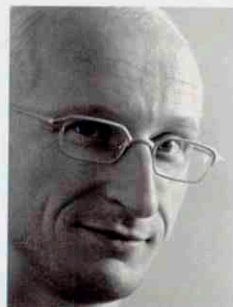
Para más información sobre Simultext® y nuestras instalaciones en Europa y Estados Unidos, póngase en contacto con:

FIGARO SYSTEMS, INC.
536 Old Santa Fe Trail
Santa Fe, NM 87505
Estados Unidos
Teléfono: 505-471-8364
Fax: 505-474-9441
e-mail: info@figaro-systems.com

www.figaro-systems.com

figaro

FIGARO SYSTEMS, INC.



Tobias Hoheisel

pielhaus de Zuric, on dirigí *Die Räuber*, *Vor Sonnenuntergang*, *Dantons Tod*, *Hamlet* i *Nachtsyl*. Fins al 1999 fou el director d'escena del Teatre Maxim Gorki de Berlín i hi dirigí les produccions, *Ratten* de Hauptmann, *Lulu* de Wedekind, *Der gute Mensch von Sezuan* de Brecht i *Berlin Alexanderplatz* de Döblin. Ha estat convidat a dirigir la posada en escena de *Caligula* de Camus al Deutsches Theater de Berlín i *Macbeth* a Basilea.

Entre altres produccions d'òpera en les quals ha participat, destaquen: *El castell de Barbablava* i *Oedipus Rex* a Innsbruck; *Ariadne auf Naxos* a Brussel·les i Berlín; *Lady Macbeth de Msensk* i *Der Rosenkavalier* a la Semperoper de Dresden; *Borís Godunov* a la Komische Oper de Berlín; *Tosca* a Brussel·les i al Grand Théâtre de Ginebra, i *Peter Grimes* a Oldenburg. Recentment ha dirigit *Lucrezia Borgia* a l'Òpera de Marsella.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

TOBIAS HOHEISEL (Escenografia) Nascut a Frankfurt, es formà a la Hochschule der Künste de Berlín. Actualment resideix

a Londres. Ha treballat amb nombroses companyies de teatre i d'òpera, com la Deutsche Staatsoper (*Orfeo ed Euridice*, *Der Freischütz* i *Griselda*), Deutsche Oper, Schillertheater i Schaubühne de Berlín; Staatsoper (*Idomeneo* i *Fedora*) i Burgtheater de Viena, La Monnaie de Brussel·les (*Lohengrin*, *Der ferne Klang*, *Trittico* i *Ariadne auf Naxos*), Opéra National de Paris-Bastille (*Don Carlo* i *Alcina*), Òpera de San Francisco, Teatro Municipal de Rio de Janeiro, Lyric Opera de Chicago, Opernhaus de Zuric, Nederlandse Opera d'Amsterdam, òperes d'Hamburg i Munic, La Scala de Milà (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Maggio Musicale Fiorentino (*Les Troyens*) i Festival de Drottningholm, entre d'altres.

Ha dissenyat l'escenografia de tres òperes de Janáček al Festival Glyndebourne (*Katja Kabànova*, *Jenufa* i *El cas Makropulos*), així com també *Death in Venice* de Britten i *Die lustige Witwe*. Altres dissenys per a teatre i òpera que ha presentat al Regne Unit han estat, *Giulio Cesare* i *Richard III* a la Royal Shakespeare Company; *Ivanov* i *Galileo Galilei* al Teatre Almeida de Londres; *The Strip* al The Royal Court Theater de Londres; *La Bohème* i *Les con-*



Jessica Karge

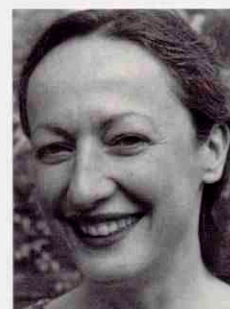
tes d'Hoffmann a l'English National Opera de Londres i *Palestrina* de Hans Pfitzner i *Boulevard Solitude* a la Royal Opera House Covent Garden de Londres.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1999-2000 amb *El cas Makropulos*.

JESSICA KARGE (Vestuari)

Nascuda a Berlín, es formà professionalment com a dissenyadora de vestuari a la Deutsche Staatsoper d'aquesta ciutat. Més endavant treballà com a assistent de vestuari de Moidele Bickel, Heidi Brambach, Karl-Ernst Herrmann, Joaquim Herzog, Dagmar Niefind i Susanne Rasching, entre altres figures, al Burgtheater de Viena.

Des dels seus inicis ha treballat en institucions com La Monnaie de Brussel·les, Semperoper de Dresden, Komische Oper de Berlín, Schauspielhaus de Zuric i Deutsches Theater de Berlín. També fou responsable de vestuari al Teatre Maxim Gorki de Berlín. Nombroses produccions en les quals ha participat han tingut com a director d'escena Uwe Eric Laufenberg, com *Clavigo* a la Schauspielhaus de Colònia, *Hamlet* i



Agnes Moyses

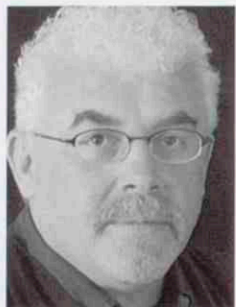
Nachtsyl a la Schauspielhaus de Zuric, *Die Ratten* i *Berlin Alexanderplatz* al Teatre Maxim Gorki, *El castell de Barbablava* i *Oedipus Rex* al Landestheater d'Innsbruck, *Ariadne auf Naxos* i *Borís Godunov* a La Monnaie de Brussel·les, *Lady Macbeth de Msensk* i *Der Rosenkavalier* a la Semperoper de Dresden.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

AGNES MOYSES (Coreografia)

Començà la seva carrera com a ballarina interpretant coreografies de Fred Christian, Claudie Jacquelin, Karine Saporta, François Guilbard i Barbara Pearce, de la qual es convertí en coreògrafa assistent, i ha participat en les posades en escena de Jérôme Savary, Pierre Barat, Martin Schlumpf i Alain Marcel a La Scala, el Théâtre de l'Odéon a París, Atelier Lyrique du Rhin i a la Opéra du Nord.

Del 1986 al 1995 fou ballarina actriu en la Schauspielhaus de Bochum, i treballa en les coreografies de Reinhild Hoffman i en les posades en escena d'Andrea Breth i Frank Patrick Steckel. Aviat començà a crear les seves pròpies coreografies. Per a l'Opéra du



Wolfgang Göbbel

Nord creà *El retablo de Maese Pedro* amb el director d'escena Stephane Verue i per al Festival de France Musique *La baraque rouge* amb el director d'escena Michel Rostain.

Ha col·laborat en diverses produccions de la Schauspielhaus de Bochum (*Purpurstaub, Sieben Türen* i *Liebe Jelena Sergejevna*) i la Schauspielhaus de Zuric (*Entsöhnung* i *Der Franzos im Ibrüg*). També creà la coreografia de *Reinike Fuchs* al Teatro de Heilbronn, d'*El màgic d'Oz* per al Teatre de Dortmund i de *Hello Dolly* per a Heilbronn i la Komödie de Munic. De 1988 a 1993 fou professora a la Westfälische Schauspielerschule de Bochum. Cada cop més implicada en el procés de creació teatral, dirigí la posada en escena de *Besuch 24* i *Présent composé-mittendrinmitten* a la Schauspielhaus de Bochum.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

WOLFGANG GÖBBEL (Il·luminació) La seva consolidada carrera l'ha dut per teatres i òperes d'arreu del món, com les òperes d'Hamburg, Leipzig, Düsseldorf, Duisburg, Essen, Mannheim, Aachen, Stuttgart, Munic, Frank-

furt, Berlín i Viena; La Monnaie de Brussel·les, Vlaamse Opera d'Anvers, English National Opera i Covent Garden de Londres, Opera North de Leeds, Scottish Opera, Welsh National Opera, Gran Théâtre de Genova, Metropolitan de Nova York, San Francisco War Memorial Opera, Teatre Nacional de Tòquio, Grand Opera de Houston, Teatro Regio de Torí, Théâtre du Châtelet de París, La Scala de Milà, Teatre Almeida de Londres, Teatre Maxim Gorki de Berlín, Royal Shakespeare Company, National Theater de Londres i Burgtheater de Viena, entre d'altres.

També cal destacar la seva participació en festivals internacionals, com els d'Aldenburgh, Bregenz, Salzburg, Glyndebourne, Spoleto, Graz, Moscou, Viena i Edimburg. Entre les seves produccions d'òpera, destaquen *Kàtia Kabànova*, *Jenufa*, *Un ballo in maschera*, *Ariodante*, *King Arthur*, *La Wally*, *Mazeppa*, *Hamlet*, *Les tres germanes*, *Il trionfo dell'Amore*, *Carmen*, *Ariadne auf Naxos*, *Die Dreigroschenoper*, *Titus Andronicus*, *El castell de Barbablava*, *Samson et Dalila*, *Elektra*, *L'amor de les tres taronges*, *Der Ring des Nibelungen* i *Libussa* d'Smetana, entre d'altres.

El 1997 fou guardonat amb el Premi



Dieter Weller

Lawrence Olivier al Millor Disseny d'Il·luminació per *Tristan und Isolde* i *Midsummer Marriage* de Tippett, òperes que foren representades a l'English National Opera i al Covent Garden de Londres, respectivament. La seva producció de *Der einsame Weg* de Schnitzler guanyà el Premi Molière i la de *Tristan und Isolde* el Premi Olivier a la Millor Producció.

Pel que fa la il·luminació de produccions teatrals, ha dissenyat la de *Happy End* al Nottingham Playhouse i Opera North de Leeds; *Endgame* a Weimar, *Die Zeit und das Zimmer* al Festival d'Edimburg i *Krapp's last rape* a Nottingham, entre d'altres.

Durant el curs 1999-2000 exercí la docència a l'Acadèmia de Teatre August Everding de Munic, tot impartint l'assignatura Disseny d'il·luminació. A més a més, el 2001 va dissenyar la il·luminació de *King Arthur* al Prinzregententheater de Munic.

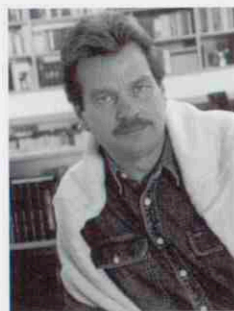
Debuta al Gran Teatre del Liceu.

DIETER WELLER (Majordom) Nascut a Essen, completà els seus primers estudis de cant amb el mestre Erwin Röttgen. El seu primer

compromís professional fou amb la Städtischen Bühnen de Gelsenkirchen. El 1963 entrà en la companyia estable de l'Stadttheater de Bremerhaven, escenari en el qual interpretà diversos rols, així com nombrosos concerts.

El 1966 ingressà en la companyia dels Städtischen Bühnen Frankfurt am Main on continuà la seva carrera cantant els principals rols per a baix. També cantà durant aquest període a diversos escenaris alemanys i estrangers, com San Francisco (1974), Hamburgische Staatsoper (1975), Ginebra (1976) i Festival d'Edimburg (1976). Aquest mateix any interpretà el rol de Beckmesser (*Die Meistersinger von Nürnberg*) la Metropolitan Opera House de Nova York. El 1977 entrà a formar part de l'Hamburgische Staatsoper, teatre en el qual cantà diversos rols, com Hekrotzar (estrena absoluta alemanya el 1978 de *Le Grand Macabre*), Klingsor (*Parsifal*), Alberich (*Das Rheingold*), Doktor (*Wozzeck*), Bartolo (*Le nozze di Figaro*), Basilio (*Il barbiere di Siviglia*), Schaunard (*La Bohème*), Leporello (*Don Giovanni*), Geronte (*Manon Lescaut*), Don Alfonso (*Così fan tutte*), Graf Waldner (*Arabella*) i Crespel (*Les contes d'Hoffmann*), entre d'altres.

A més de col·laborar habitualment



Wolfgang Brendel

amb la Frankfurter Oper, tornà durant la dècada dels vuitanta al Metropolitan de Nova York en diverses ocasions per interpretar, entre altres títols, *Wozzeck*, *Ariadne auf Naxos* i *Die Meistersinger von Nürnberg*. El 1985 acompanyà l'ECYO-Jugendorchester a una gira per Itàlia, a més de participar en les Festwochen de Viena i l'Semperoper de Dresden amb *Arabella*.

Posteriorment participà en l'estrena absoluta de *Die leiden des jungen Werther* de Bose a Schwetzingen, cantà en diversos concerts i oratoris a Londres, Nova York, Viena i Varsòvia, entre altres escenaris internacionals. Recentment interpretà a l'Staatsoper d'Hamburg *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *Der Freischütz* i *La forza del destino*. Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1985-86 amb *Moses und Aron* de Schönberg.

WOLFGANG BRENDEL (Mestre de Música) Nascut a Munic, començà a estudiar cant amb Rolff Sartorius a Wiesbaden. Féu el seu debut operístic amb el rol de Guglielmo (*Così fan tutte*) a Kaiserlautern. Des de 1971 i durant quinze anys formà part de la companyia estable de la Bayerische Staatsoper de Munic, on participà

en *Tannhäuser*, *Le nozze di Figaro*, *Pèlleas et Mélisande*, *Die Fledermaus* i *Iergueni Onieguin*, entre altres produccions. El 1977 va rebre el títol de *Kammersänger*.

El seu repertori inclou les obres *Luisa Miller*, *Tannhäuser* (debut el 1985 al Festival de Bayreuth), *Il Trovatore*, *Don Carlo*, *Samson et Dalila*, *L'incoronazione di Poppea*, *Don Giovanni*, *Der fliegende Holländer*, *Die Frau ohne Schatten*, *Il tabarro*, *Elektra*, *Lucia di Lammermoor*, *Iergueni Onieguin*, *La Traviata*, *Arabella*, *Parsifal*, *Simon Boccanegra* i *Die Meistersinger von Nürnberg*, les quals ha cantat a les òperes de Chicago, San Francisco, Staatsoper de Viena, Bonn, Essen, Hamburg i Deutsche Staatsoper de Berlín, La Scala de Milà, Covent Garden de Londres, Teatro Real de Madrid, Festival de Salzburg i Metropolitan de Nova York.

L'any 1994 participà, al costat de Kiri Te Kanawa, en *Arabella* al Metropolitan. Un any més tard hi tornà per cantar en el *Parsifal* al costat de Plácido Domingo. El 1995 formà part del repartiment de *Die Meistersinger von Nürnberg* al Teatro Regio de Torí i cantà per primera vegada el rol d'Eisenstein (*Die Fledermaus*) al Metropolitan. Altres actuacions recents han estat a l'Staatsoper de



Heidi Brunner

Viena, al Festival de Glyndebourne, Accademia di Santa Cecilia de Roma, Festwochen de Viena, Deutsche Staatsoper de Berlín (*Der fliegende Holländer*).

La temporada 2000-01 cantà en dues noves produccions d'*Arabella*: una a l'Òpera de Zuric i l'altra a la Bayerische Staatsoper de Munic. El desembre de 2001 també participà en una nova posada en escena de *Die Frau ohne Schatten* al Metropolitan i de *La fanciulla del West* al Teatre d'Essen.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1982-83 en *Tannhäuser*. La temporada 1985-86 cantà en *La Traviata* i la temporada 1988-89 en *Don Carlo*.

HEIDI BRUNNER (Compositor)

Nascuda a Lucerna, estudià cant, orgue i direcció a Zuric, Lucerna i Basilea. Després del seu debut a *La Cenerentola*, cantà les òperes *Oronthea* (Basilea) i *L'incoronazione di Poppea* (Innsbruck), dirigides per René Jacobs. L'any 1991 participà en l'estrena absoluta d'*Anna Göldi* de Derungs a Biel.

Des de 1993 fins a 1995 treballà amb continuïtat per al Teatre de

Dessau, on va cantar en *Anna Bolena*, *Così fan tutte*, *Hänsel und Gretel*, *Faust*, *Das Lied von der Erde* i *Kindertotenlieder*. Durant aquest temps també va actuar a La Scala de Milà, Òpera de Lió, Festival Rossini (1994) de Wildbald, Òpera de París, Òpera de Zuric, Bayerische Staatsoper de Munic, Lucerna, Santiago de Compostel·la, Komische Oper i Staatsoper de Berlín.

Entre 1996 i 1999 fou membre de l'Staatsoper i la Volksoper de Viena, on cantà en produccions com *La Cenerentola*, *Die Fledermaus*, *Norma*, *Le nozze di Figaro* i *Hänsel und Gretel*. Altres òperes que ha cantat són *L'Orfeo*, *Il barbiere di Siviglia*, *Don Giovanni*, *Maria Magdalena*, *Ariadne auf Naxos*, *Faust*, *L'isola disabitata*, *Les contes d'Hoffmann*, *The Rake's Progress* i *L'italiana in Algeri*.

Debutà al Gran Teatre del Liceu en *La clemenza di Tito* la temporada 2001-02. La mateixa temporada cantà en *Tristan und Isolde*.

MARY PHILLIPS (Compositor)

Graduada en música i teatre pel Rhode Island College i llicenciada en música per la Universitat de



Mary Phillips



Robert Dean Smith

Yale, ha estat guardonada amb el Premi de Teatre del Kennedy Center, primer premi del Torneig Rehfus el 1997, Premi Eastern Regional 1994 en les audicions del Metropolitan de Nova York, primer premi en el Concurs Woolsey Concert de la Universitat de Yale el 1992 i Premi Bel Canto Foundation del Concurs de Chicago de 1989.

El seu repertori mahlerià inclou les *Simfonies núm. 2, 3 i 8* i *Des Knaben Wunderhorn*, obres en les quals ha estat dirigida per figures, com Zubin Mehta, Mark Russell Smith, Sam Wong, Yoel Levi, Apo Hsu i Joel Revzen, i acompanyada d'orquestrats, com les simfòniques d'Springfield, Honolulu, Atlanta, Ann Arbor i Fargo-Moorhead i Filharmònica de Hong Kong.

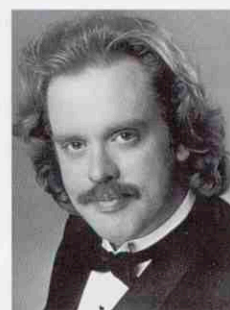
La seva participació en produccions d'òpera ha estat diversa: *Rigoletto* (Òpera de San Francisco), *Die Walküre* (Tenerife, Dallas i Seattle), *Faust*, *Ariadne auf Naxos* i *Les contes d'Hoffmann* (Òpera de Sarasota i Florida), *Il barbiere di Siviglia* (Òpera de Birmingham), *Così fan tutte* (Òpera de Virginia), *Die Zauberflöte* (Òpera de Tulsa), *Don Giovanni*, *Norma* (Fort Worth Opera de Dallas) i *Platee* de Rameau (Opera Pacific d'Orange County, Califòrnia).

Cal destacar també el seu repertori de concert, que inclou obres com *Elijah* de Mendelsohn, *Requiem* de Hindemith, Duruflé, Mozart i Verdi, *El Messies* de Händel, *Missa en Si menor* de Bach, *Rapsòdia per a contralt* de Brahms, *El rei David* de Honegger i *Missa en Sol major* de Schubert.

Quant a repertori del segle XX ha cantat en *The Tempest* de Jake Heggie, *A Midsummer Night's Dream* de Britten, *The Yeomen of the Guard* d'Arthur Sullivan, *The Devil and Daniel Webster* de Douglas Moore i *Tartuffe* de Kirke Mechem, entre d'altres.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

ROBERT DEAN SMITH (Bacchus) Nascut a Kansas, estudià cant amb Margaret Thuenemann a la Universitat de Pittsburg i amb Daniel Ferro a la Juilliard School de Nova York. Debutà professionalment al Festival de Bayreuth el 1997 amb el rol de Walther von Stolzing a *Die Meistersinger von Nürnberg*. Aquest mateix rol l'ha cantat també a les Staatsoper de Viena i Munic, Covent Garden de Londres i La Monnaie de Brussel·les. Un altre rol wagnerià important a la seva



John Horton Murray

carrera és Parsifal, cantat a la Deutsche Staatsoper de Berlín i al Teatro Real de Madrid. Tornà a Bayreuth el 2001 amb *Die Walküre*, festival on també ha interpretat *Lohengrin*.

Tot i haver destacat en rols wagnerians, ha participat també en altres òperes, com *Il Trovatore*, *Don Carlo*, *Tosca*, *Manon Lescaut*, *Madama Butterfly*, *La Gioconda*, *Carmen*, *Pikoraia Dama*, *Les contes d'Hoffmann*, *Fidelio*, *Der Freischütz* i *Kàtia Kabànova*, entre d'altres. Ha estat dirigit per les batutes de Wolfgang Sawallisch, Daniel Barenboim, Sir Colin Davis, Christian Thielemann, Antonio Pappano, Bernard Haitink, Gerd Albrecht, García Navarro, Antoni Ros Marbà i Peter Schneider.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1998-99 en *Parsifal*.

JOHN HORTON MURRAY (Bacchus) Estudià al Curtis Institute de Filadèlfia i es graduà amb el programa per a joves artistes del Metropolitan de Nova York. Començà a cantar el rol de Walther von Stolzing (*Die Meistersinger von Nürnberg*) al Metropolitan i a la Nederlandse Opera d'Amster-

dam. Substituï Plácido Domingo en el rol de Don José (*Carmen*) en una nova producció del Metropolitan.

El seu repertori inclou els següents rols: Don José (*Carmen*), Florestan (*Fidelio*), Narraboth (*Salome*), Tito (*La clemenza di Tito*) i Jove servent (*Elektra*), entre d'altres, els quals ha cantat a la Victorian State Opera de Melbourne, New York City Opera, Northern Ireland Opera, Houston Grand Opera, Òpera de St. Louis i Festival de Salzburg 1996. Féu el seu debut britànic com a Menelas (*Die Ägyptische Helena* d'Strauss) al Festival de Garsington de 1997 i després amb *Ariadne auf Naxos* al Festival d'Edimburg.

També ha participat en concerts, com la *Novena Simfonia* de Beethoven amb Lorin Maazel i la Simfònica de Pittsburgh al Festival Proms de Londres, *Les Noces* d'Stravinsky amb Michael Tilson Thomas i la Simfònica de San Francisco, *Missa Glagolítica* de Janáček amb Libor Pesek i la Royal Philharmonic al Royal Festival Hall de Londres i *La damnation de Faust* amb la Royal Scottish National Orchestra.

Recentment ha participat en les produccions de *Tannhäuser* al Metropolitan de Nova York, *Daphne*



Josep Fadó

a Anvers, Gant, Deutsche Opera de Berlín i Théâtre du Châtelet de París; *Ariadne auf Naxos* a l'Scottish Opera, Chicago Lyric Opera, Santa Fe i La Scala de Milà; *Die Ägyptische Helena* al Covent Garden de Londres, Baden-Baden, Santa Fe i Deutsche Oper de Berlín, *Kàtia Kabànova* al Covent Garden, *The Consul* de Menotti a Spoleto, *Die Meistersinger von Nürnberg* a Chicago, *Pikovaia Dama* a la Vlaamse Opera, *Aida* a Texas, i *Jenufa* a Nancy i Ginebra.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1999-2000 en *Lohengrin*.

JOSEP FADÓ (Un oficial) Nascut a Mataró, realitzà estudis de cant amb Maria dels Àngels Miró i de repertori amb Manuel García Morante al Conservatori Superior de Música de Barcelona. Posteriorment completà els seus estudis amb Francisco Lázaro.

El seu repertori, essencialment verista, inclou obres com *Tosca*, *Manon Lescaut*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Carmen*, *Samson et Dalila*, *Il Trovatore* i *La forza del destino*. Ha cultivat també la sarsuela, el lied i l'oratori, on cal

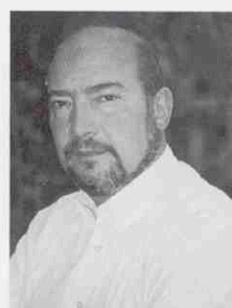


Steven Cole

destacar obres com el *Te Deum* de Charpentier o el *Requiem* de Michel Haydn. Debutà com a cantant professional l'any 1999 fent el rol de Don José de *Carmen* al Festival Lyrique des deux Catalognes i la temporada 2000-01 cantà el rol de Manrico de *Il Trovatore* al cicle organitzat per Amics de l'Òpera de Sabadell.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1999-2000 en *Turandot* i hi tornà les temporades 2000-01 amb *Samson et Dalila* i 2001-02 amb *La Bohème*, *Henry VIII* i *Fidelio*, així com també en les sessions que es fan al Foyer «En ocasió de *La Bohème*» i «Els italians a París».

STEVEN COLE (Mestre de Dansa) Debutà professionalment amb el rol de Monsieur Triquet de *Iergueni Onieguin* amb l'Orquestra Simfònica de Boston dirigida per Seiji Ozawa. L'any 1995 celebrà el vintè aniversari de la seva carrera, tot cantant el rol de Sellem en *The Rake's Progress*. Al Metropolitan de Nova York, hi debutà amb el rol de Mestre de Dansa en *Ariadne auf Naxos*, una producció que fou dirigida per James Levine. Ha cantat acom-



Vicenç Esteve Corbacho

panyat d'orquestres com la Simfònica de Chicago, Orquestra de Cleveland i Filharmònica de Nova York, amb la qual participà en *De la casa dels morts* sota la batuta de Rafael Kubelik.

La seva carrera americana i europea inclou escenaris com l'Òpera de San Francisco (*Khovantxina*, *Borís Godunov*, *Die Zauberflöte* i *A Midsummer Night's Dream*), Òpera de Seattle (*Dialogues des Carmélites*, *Les contes d'Hoffmann* i *Guerra i Pau*), Òpera del Canadà, Grand Opera de Houston, Lyric Opera de Chicago, Opéra National de París, Théâtre des Champs Élysées, Opéra Comique, Opéra National de Lió, Opéra de Nice, Grand Théâtre de Ginebra i Opéra de Lausana. També ha estat un convidat regular del Festival d'Ais de Provença.

Interessat en repertori contemporani, ha participat en les estrenes mundials de *La noche triste* de Prodromides, *Medea* de Gavin Bryars i la versió revisada de *Le grand macabre* de Györgi Ligeti, producció de Peter Sellars per al Festival de Salzburg de 1997. També ha cantat en *Lulu*, *Boulevard Solitude* de Werner Henze, *Susannah* de Carlisle Floyd i *Billy Budd* a l'Òpera de La Bastille.

Quant a repertori barroc, destaca la

seva participació en *L'Orfeo*, *Il ritorno d'Ulisse in Patria*, *L'Argia* de Cestis, *Calisto* de Cavalli (Festival de Salzburg, 1998) i *L'incontro improvviso* de Haydn (Òpera de Bordeus).

Darrerament ha cantat en les temporades de la Vlaamse Opera, Òpera de Montecarlo (*Carmen* i *Der Schauspieldirektor* de Mozart), Opéra Comique de París (*La dame blanche* de François A. Boieldieu i *Lakmé*), Théâtre des Champs-Élysées (*L'Arga*, amb la batuta de René Jacobs), Covent Garden de Londres (*Le grand macabre*), Òpera de Berlín (*La Calisto*), Opéra National de París (*Billy Budd*), Bordeus i Avinyó (*The Rake's Progress*) i Opéra de Marsella (*Ariadne auf Naxos*). Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1998-99 en *Die Zauberflöte*. Hi tornà la temporada 2000-01 amb *Die Zauberflöte* i aquesta mateixa temporada també va participar en *Billy Budd*, a més de protagonitzar una «sessió golfa» a la programació del Foyer.

VICENÇ ESTEVE CORBACHO (Perruquer) Va néixer a Barcelona i hi estudià amb els mestres



Celestino Varela

Jaume Francisco Puig i Pura Gómez de Ribó, i al Conservatori Superior Municipal. Debutà al Gran Teatre del Liceu l'any 1978, després de participar en el Certamen d'Ostende (Bèlgica). Des d'aleshores ha participat en pràcticament tots els cicles del Teatre.

Ha actuat a Barcelona, Madrid, Bilbao, Oviedo, etc., i també a París, Niça, Montecarlo, Sicília i Alemanya. L'any 1981 aconseguí els premis al millor cantant espanyol i al millor intèrpret de Mozart al Concurs Internacional Francesc Viñas. El 1981 va cantar el paper de Figaro (*Il barbiere di Siviglia*) al Teatre Grec de Barcelona, en una posada en escena de Mario Gas. La temporada 1999-2000 participà en la producció inaugural de *Turandot*, *Don Carlo* i *Sly*. La temporada 2001-02 cantà en *La Traviata*.

CELESTINO VARELA (Un laicai) Nascut a Avilés, començà els estudis musicals a l'Asociación Coral Avilesina. Llicenciat en Dret per la Universitat d'Oviedo, inicià en aquesta ciutat els estudis de cant amb la professora Dolores Suárez i més tard els amplià amb

Eduard Giménez i Marco Evangelisti a Barcelona.

Ha estat guardonat amb el Premi Eugenio Marco (Sabadell, 1998-99), segon premi Concurs Manuel Ausensi (Barcelona, 1998) i tercer premi del Concurs Luis Mariano (Irun, 1999).

Ha col·laborat amb els conservatoris d'Oviedo, Gijón i Avilés, cantant com a solista els *Requiem* de Mozart i de Fauré, *Te Deum* de Bruckner i *Dido and Aeneas* de Purcell, entre altres títols.

Debutà professionalment amb el rol de Talbot a *Maria Stuarda* al Teatre de La Faràndula de Sabadell la temporada 1999-2000 i també ha cantat en temporades d'òpera d'Oviedo, A Coruña, Bilbao, Jerez de la Frontera, Barcelona, Castell de Peralada, Sabadell i Lisboa.

El seu repertori inclou rols com Basilio (*Il barbiere di Siviglia*), Don Alfonso (*Così fan tutte*), Talbot (*Maria Stuarda*), Comte des Grieux (*Manon*), Pascual (*Marina*), Tom (*Un ballo in maschera*), Sparafucile (*Rigoletto*) i Colline (*La Bohème*), entre d'altres. Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2000-01 amb *Un ballo in maschera*, a més de col·laborar en diverses sessions al Foyer. La temporada 2001-02 cantà en *Henry VIII*.

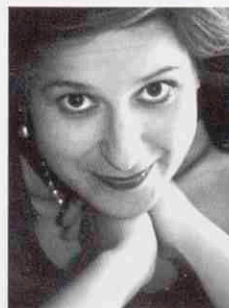


Edita Gruberova

EDITA GRUBEROVA (Zerbinetta) Neix a Bratislava. En acabar sis anys d'estudi de cant al Conservatori, debutà al Teatre Nacional de la mateixa ciutat amb Rosina (*Il barbiere di Siviglia*, 1968). Després de dos anys d'actuacions a Eslovènia (*Rigoletto* i *La Traviata*), l'any 1970 passà a formar part de l'Staatsoper de Viena (Reina de la Nit de *Die Zauberflöte*).

Inicià la carrera internacional interpretant Zerbinetta (*Ariadne auf Naxos*) a Viena amb la direcció de Karl Böhm. A partir d'aleshores ha estat convidada pels teatres més importants del món en papers com Sophie (*Der Rosenkavalier*), Konstanze (*Die Entführung aus dem Serail*), Donna Anna (*Don Giovanni*), Gilda (*Rigoletto*), Giulietta (*I Capuleti e I Montecchi*), Elvira (*I Puritani*), Maria Stuarda, Lucia di Lammermoor i Linda (*Linda di Chamounix*).

Al Liceu, ha intervingut en un recital, dos concerts i gairebé quaranta representacions d'òpera, com ara *Die Entführung aus dem Serail* (1977-78), *La Traviata* (1985-86), *Lucia di Lammermoor* (1986-87), *Ariadne auf Naxos* (1989-90), *Roberto Devereux* (1990-91), *Anna Bolena* (1992-93) i *La fille du régiment* (1993-



Milagros Poblador

94). A més, va interpretar *Lucia di Lammermoor* al Palau Sant Jordi (1993-94), *La Sonnambula* la temporada 1996-97 i *Linda di Chamounix* la temporada 1998-99. També oferí, la mateixa temporada, un concert amb Carmen Oprisanu, Josep Bros i Carlos Álvarez. La temporada 1999-2000 cantà *Beatrice di Tenda*. La temporada 2000-01 cantà en *I Puritani*.

MILAGROS POBLADOR (Zerbinetta) Nascuda a Madrid, realitzà els estudis musicals al Real Conservatorio Superior de Música. Obtingué el títol de Professor Superior de Cant amb el premi d'honor de fi de carrera. Els seus mestres van ser Ana Fernaud (la seva descobridora), Alfredo Kraus i Francisco Lázaro, el qual encara guia la seva carrera professional. És llicenciada en Farmàcia per la Universitat Complutense de Madrid. Ha rebut diversos guardons en concursos de cant, entre els quals cal destacar els premis del Quart i Cinquè Pis del Liceu i a la Millor Soprano Lleugera en el Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas (Barcelona, 1994).



Adrienne Pieczonka

Ha cantat, entre d'altres, els rols de Reina de la Nit (*Die Zauberflöte*), Blonde (*Die Entführung aus dem Serail*), Lucia di Lammermoor, Violetta (*La Traviata*), Gilda (*Rigoletto*), Nannetta (*Falstaff*), Oscar (*Un ballo in maschera*), Mussetta (*La Bohème*), Sophie (*Der Rosenkavalier*), Olympia (*Les contes d'Hoffmann*), Anne (*The Rake's Progress*), Marina i Doña Francisquita.

Ha actuat, entre altres escenaris, al Teatro de la Zarzuela de Madrid, Palau de la Música de València, Teatro Campoamor d'Oviedo, Festival de Peralada, Auditori de Santiago de Compostel·la, Granada, Graz, Semperoper de Dresden, Opernhaus de Zuric, Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf, Staatsoper de Viena i Deutsche Oper de Berlín.

Ha estat dirigida pels mestres Odón Alonso, García Asensio, Haider, Hager, Rozdestvensky, Carella, Josep Pons i Pinchas Steinberg; i per directors d'escena de prestigi, com Emilio Sagi, Privitera, Luis Iturri, Joan Font, Denis Krief i Peter Busse.

El 2000 debutà a l'Staatsoper de Viena amb *Die Zauberflöte*. Des de la temporada 2000-01 forma part de la companyia estable d'aquest teatre, on ha participat en *Die Jakobsleiter* de Schönberg, *Die Entführung aus*

dem Serail, *Les contes d'Hoffmann*, *Un ballo in maschera* i *Rigoletto*. La seva pàgina a Internet és: www.milagros poblador.com.

Al Gran Teatre del Liceu debutà la temporada 1996-97 amb *Elektra* i *La Sonnambula* (Palau de la Música Catalana). Hi tornà la temporada 1998-99 per participar en la producció de *Die Zauberflöte* i la temporada 1999-2000 per un concert dedicat als *Lieder per a orquestra* d'Strauss. Les temporades 2000-01 i 2001-02 participà en *Die Zauberflöte*.

ADRIANNE PIECZONKA

(**Ariadne**) Nascuda a Burlington (Canadà), estudià cant a les universitats d'Ontario i Toronto. L'any 1988 guanyà el primer premi als festivals de Hertogenbosch i La Plaine sur Mer. Un any més tard fou convidada a cantar a la Volksoper de Viena i el 1999 va ser nomenada membre de la companyia estable de l'Staatsoper de Viena.

El seu repertori inclou rols com Comtessa d'Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Donna Elvira i Donna Anna (*Don Giovanni*), Marschallin (*Der Rosenkavalier*), Eva (*Die Meistersinger von Nürn-*



Heike Gierhardt

berg), Elsa (*Lohengrin*), Mimi (*La Bohème*), Desdemona (*Otello*), Elisabetta (*Don Carlo*), Alice Ford (*Falstaff*), Tatiana (*Ievgueni Onieguin*), Lisa (*Pikovaia Dama*), Agathe (*Der Freischütz*) i els rols protagonistes d'*Ariadne auf Naxos* i *Arabella*, entre d'altres.

Ha cantat en els principals festivals, teatres i òperes d'arreu del món, com Munic, Dresden, Berlín, Hamburg, Viena, Buenos Aires, Glyndebourne, Zuric, Ginebra, Milà, Florència, París, Los Angeles i tants d'altres. Debutà al Covent Garden de Londres el 2002 amb *Don Giovanni*. Alguns dels directors que l'han dirigida han estat Riccardo Muti, Zubin Mehta, Lorin Maazel, Claudio Abbado, Nikolaus Harnoncourt i Georg Solti.

Com a repertorista de concert ha participat en el Festivals Proms de Londres, Edimburg, Lucerna i Montpeller, Konzerthaus de Viena i Palais Garnier de París. Recentment ha cantat al Roy Thomson Hall de Toronto i al Prinzregententheater de Munic (juliol de 2002).

Debutà al Gran Teatre del Liceu en *Carmen* la temporada 1992-93. Hi tornà la temporada 2000-01 per interpretar la *Simfonia Lírica* de Zemlinsky.



Wojtek Drabowicz

HEIKE GIERHARDT (**Ariadne**)

Nascuda a Frankfurt, estudià cant al conservatori de la seva ciutat natal i guanyà el premi del Verband Deutscher Musikerzieher und Künstler a Berlín. Ha cantat a la Deutsche Oper de Berlín, Aalto Theater d'Essen, Staatsoper de Dresden i Hamburg, Staatstheater de Hannover, Bonn i Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf. El seu repertori inclou *Die Frau ohne Schatten*, *Les contes d'Hoffmann*, *Die Zauberflöte*, *La núvia venuda*, *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Rienzi*, *Dialogues des Carmélites*, *Das Rheingold*, *Carmen*, *Ariadne auf Naxos*, *Die Entführung aus dem Serail* i *Ievgueni Onieguin*.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2000-01 en *Die Frau ohne Schatten* i la temporada 2001-02 cantà en *Fidelio*.

WOJTEK DRABOWICZ (**Arlequí**)

Nascut a Polònia, es graduà a l'Acadèmia de Música de Poznan, on estudià cant sota el mestre d'Antonina Kawecha. Guanyà els primers premis en els concursos Adam Didur de Bytom (Polònia) i Belvedere de Viena, i el tercer premi en el Festival Internacional Txaiikovski de Moscou.



Philip Cutlip

El seu extens repertori inclou obres com *Carmen* (Festival de Bregenz i La Monnaie de Brussel·les), *Il barbiere di Siviglia* (Frankfurt i Varsòvia), *Les Troyans* (La Monnaie de Brussel·les), *Pelléas et Mélisande* (Théâtre du Nord de París i Òpera de Kiel), *Iolanta* (Òpera de Viena), *Ievgueni Onieguin* (festivals de Brighton i Glyndebourne i òperes de Lille, Frankfurt i Berlín), *Zaza* de Leoncavallo (Festival de Wexford), *Pikovaia Dama* (Glyndebourne i Vlaamse Opera) i *Borís Godunov* amb la Filharmònica de Berlín, dirigida per Claudio Abbado.

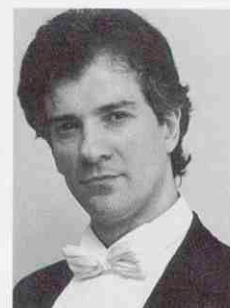
Quant a repertori mozartià, ha participat en diverses produccions i títols, com *Le nozze di Figaro* en el Festival de Glyndebourne i Nederlandse Opera; *Così fan tutte* a La Monnaie de Brussel·les, *Ombra felice* al Théâtre des Champs-Élysées de París i *Don Giovanni* al Festival de Glyndebourne.

Cal destacar la seva participació en òperes de compositors del segle XX, com *El rei Roger* de Szymanowski (Théâtre des Champs-Élysées, Carnegie Hall de Nova York i Òpera de Varsòvia), *Der Kaiser von Atlantis* de Viktor Ullmann (festivals de Sarajevo i Budapest, La Monnaie de Brussel·les i Òpera de Tel Aviv), *Up to the*

Silence d'Eugeniusz Knapik i *Tres Germanes* de Peter Eötvös (Òpera de Lió, Théâtre du Châtelet, Festival de Budapest i La Monnaie de Brussel·les). També ha participat en concerts, com l'*Stabat Mater* de Szymanowski, amb la Filharmònica de Varsòvia i amb la Simfònica de Montreal al Carnegie Hall de Nova York i *Requiem* de Brahms al Festival Beijing.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1987-88 en *Ievgueni Onieguin*.

PHILIP CUTLIP (Arlequí) Nascut a Washington, té un extens repertori que va de Bach i Händel a Stravinsky i Bernstein i ha participat com a solista en repertori de concert, com la *Missa en Si menor*, *Passió segons sant Mateu*, *Cantata núm. 21* i *Oratori de Nadal* de Bach, *El Messies* de Händel amb les orquestres simfòniques de Hartford, Indiana, Pacific, Phoenix i Evansville; *Les estacions* de Haydn, *War Requiem* i *The World of Spirit* de Britten; *Carmina Burana* d'Orff, *Requiem* de Fauré, *Ein deutsches Requiem* de Brahms, *Lelio* de Berlioz, *Old American Songs* de Copland i



Francisco Vas

Missa i *Songfest* de Bernstein, entre d'altres.

Ha participat en produccions d'òpera, com *Arianna* (Festival de Göttingen), *Acis and Galatea*, *Apollo e Dafne* de Händel, *Dido and Eneas*, *Il barbiere di Siviglia* (òperes de Birmingham i Mississipi), *Le nozze di Figaro*, *La finta giardiniera* i *La clemenza di Tito*, *Don Giovanni* (Òpera de St. Louis i New York City Opera), *Gloriana*, *La Traviata* (Òpera de San Francisco), *Hänsel und Gretel* (Òpera Sarasota de Florida) i *Die Zauberflöte* (òperes de Birmingham i St. Louis), entre d'altres. També ha participat en l'estrena mundial d'*American Love Songs*, *Liebeslieder Waltzes* de Brahms, *Evidence of Things Not Seen* de Rorem i *Old American Songs* de Copland.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

FRANCISCO VAS (Scaramucio) Nascut a Saragossa, es traslladà a Barcelona per estudiar cant i violí. Inicià els estudis de cant amb Joaquim Proubasta i els continuà en cursos impartits per Francisco Lara, Emma Kirkby, Anthony Rooley, Hilliard Ensemble, Paul Schilhawsky i Jerzy

Artysz, entre d'altres. Obtingué el Premi d'Interpretació en el IV Concurs Nacional de Cant ONCE'89.

Becat a Holanda per estudiar amb Aldo Baldin i Magda Olivero, ha ofert diversos concerts (*Missa en Si menor* i *Oratori de Nadal* de Bach i *Te Deum* de Charpentier). El seu repertori operístic inclou *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *El giravolt de maig*, *L'occasione fa il ladro*, *Il barbiere di Siviglia*, *Lucia di Lammermoor* i *L'impresa-rio in angustie*, entre altres títols.

També cantà a *Babel 46* de Montsalvatge, *Pepita Jiménez* d'Albéniz, *Carmen* i *Die Zauberflöte* (totes quatre a Peralada) i *L'Atlàntida* de Falla (Festival de Granada amb direcció de La Fura dels Baus). El 1998 debutà al Teatro de la Zarzuela amb *Los amantes de Teruel*. Debutà a Glyndebourne amb *Il barbiere di Siviglia*. A França treballa assíduament amb l'Opéra du Chambre de France, amb la qual ha cantat *Rita* de Donizetti, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*, *L'isola disabitata*, *La Canterina* i *La belle Hélène*. Darrerament ha participat en l'estrena absoluta de *La señorita Cristina* de Luis de Pablo al Teatro Real de Madrid i a *L'enfant et les sortilèges* a l'Auditorio de Ma-



Marcel Reijans

drid. El 2001 debutà a Lisboa amb *Falstaff* i aquesta temporada ha cantat *Babel 46* i *L'enfant et les sortilèges* al Teatro Real de Madrid i *Le nozze di Figaro* al Palacio Euskalduna de Bilbao. Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1993-94 amb un recital líric. Des d'aleshores hi ha intervingut amb regularitat. La temporada 1998-99 cantà el rol de Flavio en *Norma* i el d'Oronte en *Alcina*. La temporada 1999-2000 interpretà el rol de Pang en *Turandot*, d'Arturo en *Lucia di Lammermoor* i de Don Curzio en *Le nozze di Figaro*. La temporada 2000-01 cantà en *D.Q. Don Quijote en Barcelona*, *Die Zauberflöte*, *Samson et Dalila* i *Billy Budd*. La temporada 2001-02 ha participat en *Lady Macbeth de Msensk*, *Tristan und Isolde* i *Die Zauberflöte*.

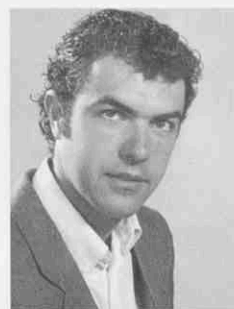
MARCEL REIJANS (Scaramucio) Estudià a Amsterdam amb Margaret Honig i al Centre Internacional d'Òpera. Obtingué un màster en òpera al Curtis Institute of Music de Filadèlfia. L'any 1996 guanyà el primer premi al Festival Cristina Deutekom d'Amsterdam.

Durant aquesta primera etapa participà en òperes com *Don Giovanni*, *Orfeo*, *Candide* i *Kàtia Kabànova* a la Nationale Reïseopera de Rotterdam, on fou dirigit per Lawrence Renes i Reinbert de Leeuw. També a l'Òpera Zuid de Maastricht cantà en *El cas Makropoulos* i *Don Pasquale*.

Debutà a la Nederlandse Opera d'Amsterdam amb el rol de Txekalinski de *Pikovaia Dama*. Tornà per participar en *Alceste* i *Tristan und Isolde*. La temporada 2001-02 hi cantà el rol de Chevalier de la Force a *Les Dialogues des Carmélites*. Col·laborà per primer cop amb la VARA cantant en *Hamlet* i ha repetit la passada temporada amb *Daphne*. També ha cantat l'opereta *Die lustige Witwe* al Concertgebouw d'Amsterdam i *Infidelta delusa* de Haydn amb el Combattimento Consort d'Amsterdam.

Ha cantat als festivals de Schwetzingen (*Così fan tutte*), Montreaux, Innsbruck i Baden-Baden i a la Semperoper de Dresden. Debutà a l'Staatsoper d'Hamburg amb el rol de Fenton a *Falstaff* i al Festival d'Ais de Provença amb el de Janek en *El cas Makropoulos*.

Debutà professionalment als Estats Units a l'Òpera de San Francisco i després en una gira pels Estats Units interpretà el rol de Comte



Simón Orfila

Almaviva de *Il barbiere di Siviglia*. A l'Òpera de St. Louis cantà en *Arianna* de Goehr i *Hippolyte et Aricie* de Rameau, a la New York City Opera *Don Giovanni*, a la Lyric Opera i a la Symphony Opera de Boston *Die Zauberflöte* i *Salome*.

Quant a repertori de concert, ha cantat obres com la *Passió segons sant Joan* i la de *sant Mateu* i *Oratori de Nadal* de Bach, *Missa en Do major* i *Novena Simfonia* de Beethoven, *La Creació* de Haydn, *Requiem* i *Missa de la Coronació* de Mozart, *Elijah* de Mendelssohn i *Petite Messe Solennelle* de Rossini.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2001-02 en *Die Zauberflöte*.

SIMÓN ORFILA (Truffaldino)

Nascut a Alaior (Menorca), va ser alumne de cant de Maty Pinkas i becari de l'Escuela Superior de Música Reina Sofía, on va ser alumne d'Alfredo Kraus; ha participat en diversos concerts i recitals a Madrid (Auditorio Nacional), Barcelona (Palau de la Música), Sevilla, Tolosa de Llenguadoc, Menorca, Mèrida i Mallorca, entre els quals cal destacar



Jordi Casanova

el Concert d'homenatge a Alfredo Kraus a Sevilla.

El seu repertori inclou *Die Zauberflöte* (Maó), *Don Carlo* (Palma de Mallorca), *Un ballo in maschera* (Palma de Mallorca), *Il Trovatore* (Palma de Mallorca), *Aida* (Maó i Lisboa) i *Adriana Lecouvreur* (Palma de Mallorca). La temporada del Liceu 1998-99 interpretà el rol d'Oroveso en *Norma*. La temporada 1999-2000 interpretà el rol de Timur en la nova producció de *Turandot* dirigida per Núria Espert, a més de participar en l'acte d'homenatge dedicat a Alfredo Kraus i cantar en les produccions de *Lucia di Lammermoor* i *Le nozze di Figaro*. La temporada 2000-01 participà en *Un ballo in maschera* i *I Puritani*; i en la 2001-02, en *La Bohème*, *La Fattucchiera*, *La clemenza di Tito* i *La Favorite*.

JORDI CASANOVA (Brighella)

Nascut a Reus, estudià violí i més endavant començà la carrera de cant. Obtingué el premi d'honor de grau mitjà i la titulació de professor de cant. Llicenciat en Musicologia per la Universitat Autònoma de Barcelona, també ha estat professor titular de la Uni-



Mariola Cantarero

versitat Ramon Llull de Barcelona. En de la seva carrera ha rebut diverses beques i fa poc un premi de l'Escola d'Òpera dels Amics de l'Òpera de Sabadell per a la interpretació en *La Traviata*.

El seu repertori operístic inclou obres de Donizetti (*Il Giovedì grasso*, *Rita*, *Don Pasquale* i *La fille du régiment*), Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Die Zauberflöte* i *Don Giovanni*), Rossini (*Il barbiere di Siviglia*), Menotti (*Ama-hal and the night visitors*), Bizet (*Les pêcheurs de perles*) i l'estrena de *Violeta* de Manuel García Morante.

També ha actuat amb l'Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, Orquestra Simfònica del Vallès, Camerata de França, Camerata Mediterrània, Orquestra de Cambra de Granollers, Orquestra de Cambra Catalana, Mapa Harmónico i Exaudi nos, amb obres de Bach, Telemann, Schubert, Charpentier, Palestrina, Soler i Morales, entre d'altres.

Debutà al Gran Teatre del Liceu amb *La petite flauta màgica* (2000-01). La temporada 2001-02 cantà en *La Traviata*.

MARIOLA CANTARERO (Nàia-de) Nascuda a Granada, realitzà els seus estudis musicals al Conservatori de la seva ciutat natal, i formant-se també al Coro de la Presentación de Granada. Posteriorment amplià els estudis amb el catedràtic de cant Carlos Hacar. Ha estat premiada a diferents concursos internacionals, com el Francisc Viñas de Barcelona, Pedro Lavirgen de Còrdova, Operalia 1999 de San Juan de Puerto Rico i Aslico 2000 de Milà.

Ha actuat com a solista amb les orquestres Ciudad de Granada, i Còrdova, simfòniques de Harkov (Ucraïna), Puerto Rico i Oporto, Joven Orquesta de Andalucía, dirigida per Josep Pons, Juan Udaeta, Sánchez Ruzafa, Ros Marbà, Vincent Monteil, Pérez Batista, Eugene Kohn, Enrique García Asensio i Luis Izquierdo. Ha ofert recitals a Còrdova, Sevilla, A Coruña, Barcelona, Lió, San Juan de Puerto Rico i Granada.

El 2000 debutà al Teatro Comunale de Gènova com Adele en *Le Comte Ory*, títol que cantà a diversos teatres d'òpera italians. El 2001 cantà al Teatro Carlo Felice de Gènova *I Puritani*. Des d'aleshores ha cantat *Un ballo in maschera* (Oscar) al Teatro Sao Carlos de Lisboa, *Pan y Toros* al Teatro



Itxaro Mentxaka

de la Zarzuela de Madrid, *Il viaggio a Reims* a Estrasburg, A Coruña i Sant Sebastià; una Gala Verdi al Festival Internacional Quincena Musical de Sant Sebastià, *La Sonnambula* a Pavia, Como i Cremona; *I Puritani* a Trieste, *Petite Messe Solennelle* de Rossini a Gènova, *Lucia de Lammermoor* a Xerès i Còrdova, *Marina* al Festival de Peralada, *I tre mariti* i *Gli inganni della somiglianza* al Festival Rossini de Pesaro, entre altres títols.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2000-01 amb *Sly* de Wolf-Ferrari i la temporada 2001-2002 ha participat en la programació del Foyer.

ITXARO MENTXAKA (Driade)

Nasqué a Lekeitio (Biscaia) i començà la seva vocació musical amb el cor Itxas-Soinua. El 1983 es traslladà al Conservatori de Bordeus, on estudià amb Monique Florence. Posteriorment perfeccionà els estudis vocals amb Carmen Martínez Lluna a València. Ha rebut alguns guardons importants i ha col·laborat amb l'Orquestra d'Euskadi, Simfònica de Bilbao, Municipal de València, Orquestra de Bordeus, Scottish

Chamber Orchestra, Orquestra de la Ràdio de Dinamarca, Ensemble Intercontemporain de París, Orquestra de la Fundació Gulbenkian i Virtuosos de Moscou. Amb aquests darrers interpretà la *Missa de la Coronació* de Mozart a la Sala Pleyel de París. Al Teatro Real de Madrid ha participat en *Elektra*, *Don Quijote* de Halffter, *Der Rosenkavalier*, *Parsifal* i *Die Zauberflöte*. També ha cantat en altres escenaris, com el Teatro de la Zarzuela (*Sancia di Castiglia*, amb Montserrat Caballé), Festival de Peralada (*Die Zauberflöte* i *Carmen*), València (*La Cenerentola* i *Manon Lescaut*), Santiago de Compostel·la (*Die Zauberflöte*), Sevilla (*L'italiana in Algeri*) i Festival Internacional Quincena Musical de Sant Sebastià (*Rigoletto*). Aquesta temporada ha participat en *Babel 46* de Montsalvatge, *Madama Butterfly* i *Das Rheingold* al Teatro Real de Madrid. Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1989-90 amb Beatriz Enríques (*Cristóbal Colón*), Dorabella (*Così fan tutte*) i Niklausse (*Les contes d'Hoffmann*). La temporada 1992-93 interpretà Smeton (*Anna Bolena*) i novament Dorabella (*Così fan tutte*). La temporada 1996-97 intervingué, com a solista, en un concert



Heather Buck

dedicat a Falla i en *Il barbiere di Siviglia*. La temporada 1997-98 participà en la producció de *Ievgueni Onieguin*. La temporada 1998-99 intervingué en *Linda di Chamounix* i *Die Zauberflöte*. La temporada 1999-2000 cantà a *Le nozze di Figaro* i la temporada 2000-01 a *D. Q. Don Quijote en Barcelona*, *Die Zauberflöte* i *Giulio Cesare*. La temporada 2001-02 ha participat en *Die Zauberflöte*.

HEATHER BUCK (Echo) Cursà estudis musicals a la Yale School of Music, Universitat Tufts i Escola del Museu de Belles Arts de Boston. Obtingué una beca per entrar a l'Aspen Opera Theatre Center; guanyà el segon premi del Concurs Jenny Lind i el primer en els Premis d'Òpera MacAllister. També realitzà el seu aprenentatge a la Wolf Trap Opera i al Ravinia's Steans Institute per a joves artistes. Féu el seu debut operístic en l'òpera de Thomas Adès, *Powder her Face*, a l'Aspen Opera Theatre Center i després al Teatre Almeida de Londres i al Festival Aldeburgh 1999.

El seu repertori operístic inclou una gran varietat d'èpoques, tot des-

tacant obres contemporànies, com *Counterpoise* de Jacob Druckman amb la Filharmònica de Los Angeles, *Brotherly Love* d'Ezra Laderman, *Nixon in China* de John Adams amb la Filharmònica de Brooklyn i *Water Passion after St. Matthew* de Tan Dun al Festival de St. Petersburg 2001. També participà en la celebració del centenari del naixement d'Aaron Copland al Weill Recital Hall i al Carnegie Hall de Nova York.

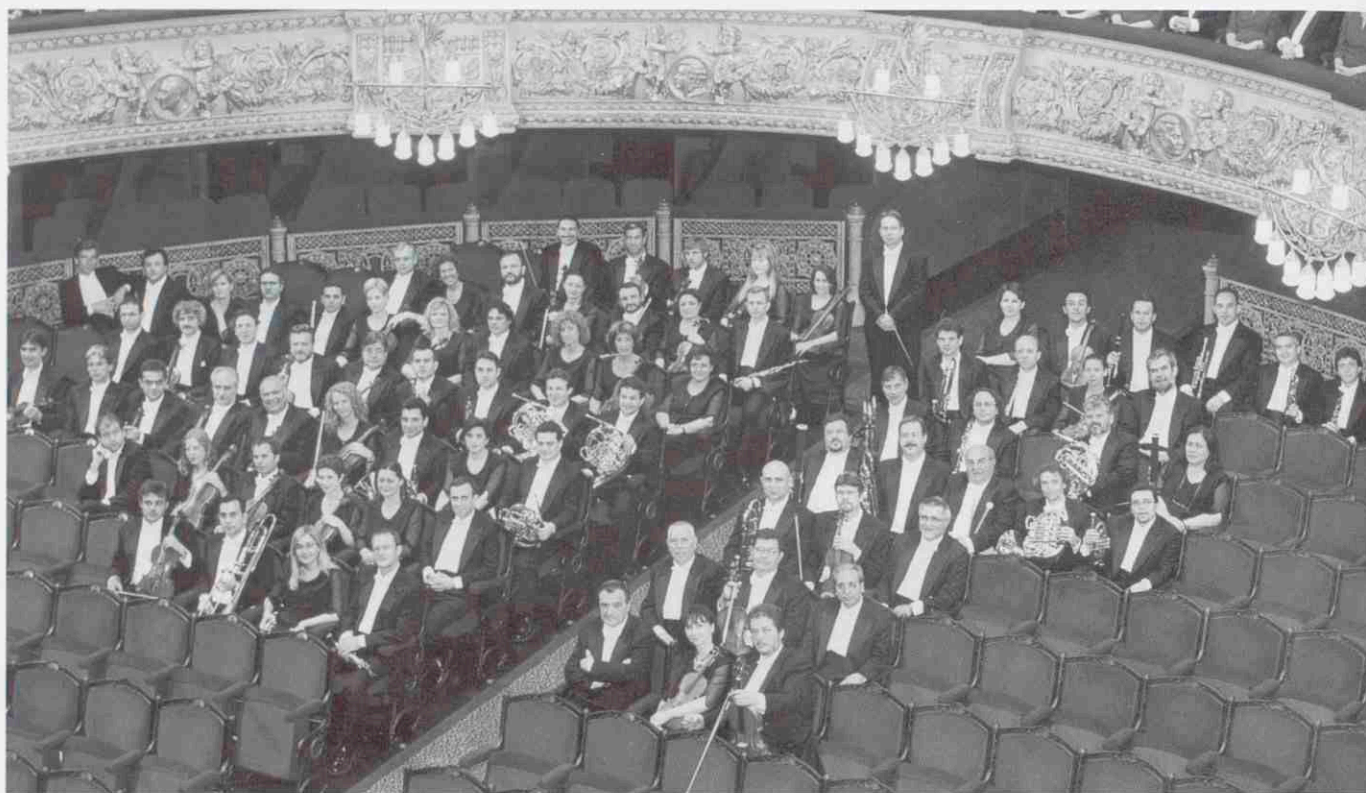
Ha participat en altres produccions, com *Iolanta*, *Dido and Eneas* (Festival d'Spoleto 2001), *Die Zauberflöte* (Wolf Trap Opera i Òpera de Birmingham), *A Midsummer Night's Dream*, dirigida per Robert Spano (Aspen Opera Theatre Center i Festival d'Aldeburgh), *Le nozze di Figaro*, *Rinaldo* i *Die tote Stadt* (Lincoln Center de Nova York) i *Rigoletto*, *L'amor de les tres taronges* i *Acis and Galatea* (New York City Opera).

Mentre encara era alumna a la Universitat de Yale, ja havia cantat en *Così fan tutte*, *Albert Herring*, *Carmen*, *Riders to the Sea* i *The Long Christmas Dinner*, amb dues de Vaughan Williams. Debutà a la Lake George Opera el 2001 amb el rol de Josephine en *HMS Pinafor* d'Arthur Sullivan.

La temporada 2000-01 participà en *Les ruïnes d'Atenes*, obra de Beethoven versionada per Richard Strauss; *Concert per a violí i soprano* de Rosenman, *Gloria* de Vivaldi, *Requiem* de Mozart i *Fauré* i *Missa en Sol major* de Schubert.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU
El primer director titular de l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu fou Marià Obiols. En la seva llarga història ha estat dirigida per batutes convidades, com ara Albert Coates, Antal Dorati, Karl Elmendorff, Franco Faccio, Manuel de Falla, Alexandre Glazunov, Josef Keilberth, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Hans Knappertsbusch, Franz Konwitschny, Clemens Krauss, Joan Lamote de Grignon, Joan Manén, Jaume Pahissa, Ottorino Respighi, Josep Sabater, Max von Schillings, Georges Sebastian, Richard Strauss, Igor Stravinsky, Hans Swarowsky, Arturo Toscanini, Antonino Votto i Bruno Walter; i darrerament Gerd Albrecht, Aleksander Anissimov, Harry Bicket, Richard Bonyngé, Sylvain Cambreling, Paolo Carignani, Frédéric Chaslin, Franz-Paul Decker, Rafael Frühbeck de Burgos, Romano Gandolfi, García Navarro, Lamberto Gardelli, Armando Gatto, Miguel Ángel Gómez Martínez, Cristóbal Halffter, Janos Kulka, Peter Maag, Riccardo Muti, Woldemar Nelsson, Václav Neumann, Josep Pons, David Robertson, Antoni Ros Marbà, Julius Rudel, Pinchas Steinberg, Peter Schneider, Silvio Varviso i



Orquestra del Gran Teatre del Liceu

Sebastian Weigle. Els directors titulars de la formació han estat Eugenio M. Marco i més endavant Uwe Mund. Actualment el director musical és Bertrand de Billy. L'Orquestra ha actuat al Teatro Real i al Palacio Real de Madrid, les Arenes de Nîmes, l'Òpera de

Ludwigshafen, el Théâtre des Champs Elysées de París, el Palau de la Música Catalana i el Teatre Grec de Barcelona, el Festival d'Orange, l'Odeon Herodion Atticus d'Atenes, La Seu Vella de Lleida i el Festival de Peralada, entre d'altres indrets.

**ORQUESTRA
SIMFÒNICA DEL GRAN
TEATRE DEL LICEU**

Concertino
Kai GLEUSTEEN

Violins primers
Anca ANDREI *
Liviu MORNA *
Monica HARDA
Eva PYREK
Olga ALESHINSKY
Renata TANOLLARI

Viols
Marie VANIER *
Birgit SCHMIDT *
Fulgencio SANDOVAL
Claire BOBIJ

Violoncels
Peter THIEMANN *
Mathias WEINMANN
Esther Clara BRAUN
Juan Manuel STACEY

Contrabaixos
Savio de la CORTE *
Cristian SANDU

Flautes
Albert MORA *
Agusti BRUGADA

Oboès
Emili PASCUAL *
Raul PEREZ

Clarinetes
Philip CUNNINGHAM *
J. Antonio GOMEZ

Fagots
Eugènia SEQUEIRA *
J. Pedro FUENTES

Trompes
Frantisek SUPIN *
Francisco RODRÍGUEZ

Trompetes
Francesc COLOMINA*

Trombons
Detlef HILLBRICHT *

Arpes
Lina SERRACARABASSA *
Margarita ARNAL *

Percussió
Artur SALA *
Jordi MESTRES *
Ferran ARMENGOL
M. Angel MARTÍNEZ

Piano
Véronique WERKLÉ

Harmonium
Viviana SALISI

Celesta
Osías WILENSKI

Mestres assistents musicals
Marc HASTINGS
Javier PÉREZ-BATISTA
Guerassim VORONKOV
Eloi JOVÉ
Jaume TRIBÓ
Glòria NOGUÉ
Irma HUICI

* Solistes

ACTORS

Frank ARRAEZ
 Manel BARTOMEUS
 David BAUZO
 Jaime BERNAL
 Joan CASAS
 Marc A. FONTQUERNI
 Oscar FORONDA
 Carles FRANCH
 Cristina GENOVER
 Ramon GIRÓ
 Esther GOMEZ
 Miki GUILLEN
 Lionel GUTIERREZ
 Cristina JULIANA
 Joan Carles LATRE
 Carlos LLABRES
 Josep LUCAS
 José MORATO
 Sandra NAVARRO
 Abel OJEDA
 Carlos PAZO
 Damià PLENSA
 Carlos ROÓ
 Argentina SOSA
 Antoni TORRELL

Enregistraments

S'inclou una selecció de les versions íntegres. Els personatges principals són esmentats en l'ordre següent: Compositor (C), Bacchus (B), Zerbinetta (Z), Ariadne (A), Arlequí (Ar), Scaramuccio (S) i Truffaldino (T). A continuació l'orquestra, el cor, el director musical, el director d'escena (si s'escau), el segell discogràfic i l'any de l'enregistrament.

Versions en disc

Helge Rosvaenge (B), Erna Berger (Z), Viorica Ursuleac (A), Karl Hammes (Ar), Benno Arnold (S) i Eugen Fuchs (T). Orquestra del Sender Stuttgart. Dir.: Clemens Krauss. Preiser, 1935 (CD)

Irmgard Seefried (C), Max Lorenz (B), Alda Noni (Z), Maria Reining (A), Erich Kunz (Ar), Richard Sallaba (S) i Marjan Rus (T). Orquestra de l'Staatsoper de Viena. Dir.: Karl Böhm. Arlecchino, 1944 (CD)

Irmgard Seefried (C), Rudolf Schock (B), Rita Streich (Z), Elisabeth Schwarzkopf (A), Hermann Prey (Ar), Gerhard Unger (S) i Fritz Ollendorff (T). Philharmonia Orchestra. Dir.: Herbert von Karajan. EMI, 1954 (CD)

Irmgard Seefried (C), Rudolf Schock (B), Hilde Güden (Z), Lisa Della Casa (A), Alfred Poell (Ar), August Jaresch (S) i Oskar Czerwenka (T). Wiener Philharmoniker. Dir.: Karl Böhm. DGG, 1954 (CD)

Sena Jurinac (C), Jan Peerce (B), Roberta Peters (Z), Leonie Rysanek (A), Walter Berry (Ar), Kurt Equiluz (S) i Günther Adam (T). Wiener Philharmoniker. Dir.: Erich Leinsdorf. DECCA, 1960 (CD)

Tatiana Troyanos (C), James King (B), Jeanette Scovotti (Z), Leonie Rysanek (A), Erich Kunz (Ar), Kurt Equiluz (S) i Herbert Lackner (T). Wiener Philharmoniker. Dir.: Karl Böhm. Melodram, 1967 (CD)

Tatiana Troyanos (C), Jess Thomas (B), Reri Grist (Z), Hildegard Hillebrecht (A), Barry McDaniel (Ar), John van Kesteren (S) i Richard Kogel (T). Orquestra del Bayerische Rundfunk. Dir.: Karl Böhm. DGG, 1969 (CD)

Teresa Zylis-Gara (C), James King (B), Sylvia Geszty (Z), Gundula Janowitz (A), Hermann Prey (Ar), Peter Schreier (S) i Siegfried Vogel (T). Staatskapelle de Dresden. Dir.: Rudolf Kempe. EMI, 1969 (CD)

Tatiana Troyanos (C), René Kollo (B), Edita Gruberova (Z), Leontyne Pri-

ce (A), Barry McDaniel (Ar), Kurt Equiluz (S) i Manfred Jungwirth (T). London Philharmonic Orchestra. Dir.: Georg Solti. DECCA, 1979 (CD)

Agnes Baltsa (C), Gary Lakes (B), Kathleen Battle (Z), Anna Tomowa-Sintow (A), Urban Malmberg (Ar), Josef Protschka (S) i Kurt Rydl (T). Wiener Philharmoniker. Dir.: James Levine. DGG, 1986 (CD)

Julia Varady (C), Paul Frey (B), Edita Gruberova (Z), Jessye Norman (A), Olaf Bär (Ar), Martin Finke (S) i Gerd Wolf (T). Gewandhausorchester Leipzig. Dir.: Kurt Masur. Philips, 1988 (CD)

Peter Anders (B), Ilse Hollweg (Z), Hilde Zadek (A), Alexander Young (S) i Bruce Dargavel (T). Royal Philharmonic Orchestra. Dir.: Thomas Beecham. Star Prism, 2000 (CD)

Ildiko Komlosi (C), Alan Woodrow (B), Aline Kutan (Z), Elisabeth-Maria Wachutka (A), Alessandro Cosentino (S) i Frano Lufi (T). Orquestra del Teatro di San Carlo de Nàpols. Dir.: Gustav Kuhn. Arte Nova, 2000 (CD)

Anne Sofie von Otter (C), Ben Heppner (B), Natalie Dessay (Z), Deborah Voigt (A), Stephan Genz (Ar), Jan

Thompson (S) i Sami Luttinen (T). Sächsische Staatskapelle Dresden. Dir.: Giuseppe Sinopoli. Grammophon Gesellschaft, 2000 (CD)

Versions en vídeo

Trudeliene Schmidt (C), René Kollo (B), Edita Gruberova (Z), Gundula Janowitz (A), Barry McDaniel (Ar), Kurt Equiluz (S) i Manfred Jungwirth (T). Wiener Philharmoniker. Dir. musical: Karl Böhm. Dir. d'escena: Filippo Sanjust. DGG, 1978

Tatiana Troyanos (C), James King (B), Kathleen Battle (Z), Jessye Norman (A), Stephen Dickson (Ar), Allan Glassman (S) i Artur Korn (T). Orquestra del Metropolitan Opera House de Nova York. Dir. musical: James Levine. Dir. d'escena: Elijah Moshinsky. DGG, 1988 (DVD)

Sophie Koch (C), Jon Villars (B), Iride Martinez (Z), Susan Anthony (A), Urban Malmberg (Ar), Gerald Hupech (S) i Scott Wilde (T). Orquestra de la Semperoper de Dresden. Dir. musical: Colin Davis. Dir. d'escena: Marco Arturo Marelli. Arthaus, 1999 (DVD)

Comentari discogràfic

El llegendari productor Walter Legge, marit d'Elisabeth Schwarzkopf, va obtenir l'any 1954 un dels seus triomfs discogràfics més indiscutibles amb la versió teatral i refinada d'*Ariadne auf Naxos*, dirigida musicalment per Herbert von Karajan. Un domini orquestral absolut, una precisió i un virtuosisme extrem en la resposta de la Philharmonia Orchestra i un repartiment impecable, encapçalat per Schwarzkopf –en un paper que no va cantar a escena però va recrear magistralment a l'estudi– són els punts forts i incombustibles d'una versió que va marcar una època. La producció, reprocessada digitalment en la col·lecció «Grans Enregistraments del Segle», continua sent una opció indiscutible per endinsar-se en les meravelles que amaga la tercera col·laboració de Richard Strauss i Hugo von Hofmannsthal. En el repartiment brillen la Zerbinetta de Rita Streich –assoleix amb una facilitat increïble el Mi natural sobreagut en la seva gran ària– i la interpretació apassionada del Compositor que ofereix Irmgard Seefried. Rudolf Schock canta un Bacchus poderós però poc subtil, i en el fantàstic equip de comprimaris resulta memorable l'Arlequí de Hermann Prey.

Karl Böhm, un dels millors directors straussians del seu temps, signa

quatre de les versions que actualment hi ha disponibles en el mercat; la més antiga és una producció de l'Òpera de Viena, enregistrada en viu l'any 1944 en commemoració del vuitantè aniversari del compositor. És un clàssic, tant per la direcció equilibrada i intensa de Böhm –magnífic també en la versió de Salzburg protagonitzada per Lisa Della Casa– com pel memorable repartiment encapçalat per Maria Reining, Max Lorenz, Seefried, Alda Noni i comprimaris com Paul Schöffler i Erich Kunz. Els amants dels registres històrics gaudiran amb la versió dirigida pel gran straussià Clemens Kraus l'any 1935, sense el pròleg, protagonitzada per Viorica Ursuleac, Erna Berger i Helge Rosvaenge.

Una altra fabulosa batuta straussiana, Rudolf Kempe, va registrar en estudi l'any 1968 una versió de gran refinament i bellesa orquestral –amb la prodigiosa Staatskapelle de Dresden– i amb un acompanyament modèlic de les veus al capdavant d'un gran repartiment en el qual destaquen la sensible Ariadne de Gundula Janowitz, per la seva puresa vocal, i el més que notable Bacchus de James King, malgrat els seus aguts forçats. Prey repeteix el seu Arlequí, sense poder dissimular el pas dels anys, i Theo Adam perfila un fantàstic Mestre de música. Per la seva banda, Erich Leinsdorf va dirigir una versió

més que interessant que compta amb dos atractius poderosos: les interpretacions memorables de Leonie Rysanek i Sena Jurinac.

Georg Solti va enregistrar l'obra l'any 1977 al capdavant de la Filharmònica de Londres amb una eficàcia teatral provada i un gran vigor musical, amb la qual cosa va oferir una lectura brillant i contrastada a la qual, no obstant això, li manca lirisme en algunes escenes. El fogós director hongarès va comptar amb un gran repartiment en el qual Edita Gruberova, en plenitud de facultats, es va consagrar com la Zerbinetta més virtuosa i espectacular de la discografia. Menys convincent resulta, malgrat el seu timbre carnós i els seus aguts fermes, Leontyne Price en la pell d'Ariadne, amb una dicció alemanya bastant discreta, mentre que Rene Kollo té més encerts expressius que poder vocal. Mereix que es destaquí el retrat perfecte del Mestre de Música que realitza Walter Berry.

La discografia moderna ofereix tres versions interessants que no desplacen les primeres referències essentials pel que fa a la qualitat musical, però que contenen nombrosos atractius. James Levine va comptar l'any 1986 amb la sumptuosa Filharmònica de Viena i una presa sonora de claredat i transparència prodigioses. La seva versió, apassionada i teatral però una mica efectista, té com a

punts forts principals en el repartiment Agnes Baltsa i Kathleen Battle, meravelloses en la seva interpretació del Compositor i Zerbinetta, però Anna Tomowa-Sintow no està a l'alçada de la seva ben merecuda fama d'interpret straussiana i Gary Lakes ho passa malament per intentant tirar endavant un paper tan dur com el de Bacchus.

Dos anys després, Kurt Masur va signar una versió de gran bellesa orquestral al capdavant de la Gewandhaus de Leipzig i amb tres veus femenines d'un encant internacional enorme: Jessye Normann, l'Ariadne més sensual de la discografia; Julia Varady, un Compositor perfilat amb una gran intel·ligència i traient un profit extraordinari d'una veu que ja no estava en el seu millor moment, i novament la fantàstica Gruberova. Les veus masculines entusiasmen menys, incloent-li el discret Mestre de Música de Dietrich Fischer-Dieskau i, cosa que ja no té remei, el Bacchus més penós de la discografia, perpetrat per Paul Frey.

El malaguanyat Giuseppe Sinopoli va deixar com a testament discogràfic una versió superba d'*Ariadne auf Naxos*, enregistrada el desembre de 2000 amb la magnífica Staatskapelle de Dresden, en la qual, a més a més de reafirmar la seva afinitat straussiana, va comptar amb un repartiment de categoria: Deborah Voght,

Anne Sofie von Otter, Natalie Dessay i Ben Heppner. Els quatre formidables intèrprets converteixen la versió en una referència per la seva adequació estilística, el seu sentit teatral i la seva brillantor vocal.

La sensual i poderosa Jessye Normann és l'estrella de la producció del Metropolitan Opera House dirigida per Levine, ben coneguda en la seva edició en vídeo i que, després de la seva flamant edició en DVD, encapçala l'oferta en aquest nou suport digital. Es tracta d'una producció tradicional i luxosa en l'aspecte escènic, dirigida amb passió al capdavant de l'orquestra del Met, cada vegada més notable, i amb unes altres tres interpretacions memorables a càrrec del veterà James King, la sempre emotiva Tatiana Troyanos i la impecable Battle. Menys rutilant pel que fa a l'aspecte vocal, però d'una teatralitat imaginativa i directa, és la versió filmada fa dos anys a la Semperoper de Dresden (només en DVD), amb la direcció elegant, lírica i precisa de Colin Davis, amb una posada en escena de Marco Arturo Marelli i un repartiment solvent encapçalat per Susan Anthony, Sophie Koch, Iride Martínez i Jon Villars.

JAVIER PÉREZ SENZ

Cronologia liceista

S'inclou una llista de les representacions d'*Ariadne auf Naxos* en la història del Gran del Teatre del Liceu. Els personatges principals són esmentats en l'ordre següent: Compositor (C), Bacchus (B), Zerbinetta (Z), Ariadne (A), Arlequí (Ar), Scaramuccio (S) i Truffaldino (T). A continuació el director musical, el director d'escena si s'escau, i el nombre de representacions (entre parèntesi).
Nombre total de representacions: 14.

Temporada 1942-43

Coba Wackers (C), Carl Friedrich (B), Clara Ebers (Z), Lotte Schrader (A), Rudolf Gonszar (Ar), Oskar Wittazscheck (S), Hellmuth Schweebs (T). Dir. musical: Franz Konwitschny. Dir. d'escena: Hans Meissner. (3)

Temporada 1964-65

Gerda Wismar (C), Hermann Schnok (B), Gerti Zeumer (Z), Maria van Dongen (A), William Murray (Ar), Ingo Birker (Majordom / Scaramuccio) (S), Max Kerner (T). Dir. musical: Heribert Esser. Dir. d'escena: Helmut Matiasek. (3)

Temporada 1983-84

Alicia Nafé (C), Klaus König (B), Celi-
na Lindsey (Z), Montserrat Caballé
(A), Georg Tichy (Ar), Ernst Dieter
Sutthheimer (S), Ude Kreckow (T).
Dir. musical: Janus Kulka. Dir.
d'escena: Mario Krüger. (3)

Temporada 1989-90

Trudeliene Schmidt (C), Paul Frey (B),
Edita Gruberova / Darla Brooks
(Z), Mechthild Gessendorf (A),
Wolfgang Rauch (Ar), Volker Vo-
gel (S), Gerolf Scheder (T). Dir.
musical: Janus Kulka. Dir. d'escena:
Jean-Pierre Ponnelle. (5)

Pròximes funcions

Alvin Ailey American Dance Theater

Following the Subtle Current Upstream

Coreografia: **Alonzo King**
Música: **Zakir Hussain, Miguel Frascón i Miriam Makeba**
Vestuari: **Robert Rosenwasser**
Il·luminació: **Axel Morgenthaler**

Here... Now.

Coreografia: **Judith Jamison**
Música: **Wynton Marsalis**
Escenografia i il·luminació: **Al Crawford**
Vestuari: **Emilio Sosa**

Revelations

Coreografia: **Alvin Ailey**
Música: **Música tradicional afroamericana**
Escenografia i vestuari: **Ves Harper**
Redisseny del vestuari per a *Rocka My Soul*: **Barbara Forbes**
Il·luminació: **Nicola Cernovitch**

Dijous, 24 d'octubre, 20.30 h, torn B
Divendres, 25 d'octubre, 20.30 h, torn E
Dissabte, 26 d'octubre, 17.00 h
Dissabte, 26 d'octubre, 21.30 h, torn C
Dilluns, 28 d'octubre, 20.30 h, torn A
Dimarts, 29 d'octubre, 20.30 h, torn H
Dimecres, 30 d'octubre, 20.30 h, torn D

Concert Montsalvatge*La Milonga*«Habanera» (de *Tres Divertimentos*)*Ritmes*Pianista: **Enrique Pérez de Guzmán***Cinco canciones negras*Solista: **Ana María Sánchez**, sopranoPianista: **Enrique Pérez de Guzmán***Una voce in off*Solistes: **Rosa Mateu**, soprano**Antoni Comas**, tenor**Àngel Ódena**, baríton

Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu

Director d'orquestra: **Antoni Ros Marbà**

Dissabte, 2 de novembre, 18.00 h

Dissabte, 2 de novembre, 21.30 h

Recital Felicity Lott*Night and Day: Love Songs Round the Clock*

Obres de Peel, Ravel, Mahler, Bizet, Nick, Berlioz, Debussy, Vaughan Williams, Strauss, Ireland, Bridge, Straus, Hahn, Quilter, Schumann, Brahms, Satie, Barber, Fauré, Roussel, Yvain, Saint-Saëns, Wolf i Porter.

Solista: **Felicity Lott**, sopranoPiano: **Malcolm Martineau**

Dimarts, 5 de novembre, 20.30 h, torn A

La versió original d'*Ariadne auf Naxos*En ocasió d'*Ariadne auf Naxos***Sessions al Foyer****Richard Strauss: *Ariadne auf Naxos*** (versió original de 1912)«Du Venus' Sohn» (*arietta*)«Ich glaubte, mein Schätzchen» (*couplet* de Jourdain)

«Kennst du ewig nichts als Kälte» (duo de Schäfer i Schäferin)

«Grossmächtige Prinzessin» (ària de Zerbinetta)

Richard Strauss: *Capriccio*

Introducció per a sextet de corda

Richard Strauss: *Ariadne auf Naxos* (versió original de 1912)

«Prinzessin! Welchen Botenlohn»

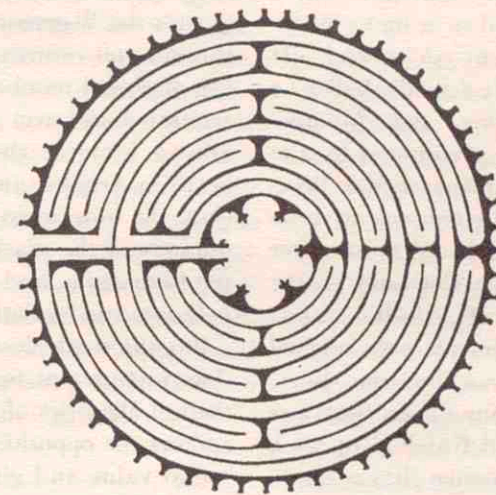
(escena final amb Ariadne, Bacchus, Naiade, Driade, Echo, Zerbinetta,

Arlequí, Scaramuccio, Truffaldino, Brighella, Jourdain i Lacai)

Solistes: **Sandra Nel** (Ariadne)**N N** (Bacchus)**Núria Lamas** (Schäferin / Naiade)**Miglena Savova** (Schäfer / Driade)**Eun-Kyung Park** (Cantant / Echo)**Sonia Visentin** (Zerbinetta)**Ramon Grau** (Arlequí / Jourdain)**José Luis Casanova** (Scaramuccio)**Ivo Mischev** (Truffaldino / Lacai)**Josep Lluís Moreno** (Brighella)Piano: **Veronique Werklé****Kai Gleusteen**, violí**Liviu Morna**, violí**Marie Vanier**, viola**Fulgencio Sandoval**, viola**Peter Thiemann**, violoncel**Matthias Weinmann**, violoncelAssessorament musical: **Jaume Tribó**

Dijous, 7 de novembre, 20.30 h

COORDINACIÓ: JUAN CARLOS OLIVARES.
 DIRECCIÓ D'ARTE I DISSENY GRÀFIC: JOSEP BAGÀ ASSOCIATS.
 PREIMPRESSIÓ: SUSANA RODRÍGUEZ, QUINTANA, S.L.
 IMPRESSIÓ: IGOL, S.A. D.L. B-38700-2002
 PUBLICITAT: ART-Co/PRENSA TAM, S.L.
 COL-LABORADORS I AGRAIMENTS: TERESA LLORET, TALLERS DE MUUR-
 ALGEMENE DEKORBOUWKUNSTEN.
 FOTOGRAFIA DE COBERTA: IRVING PEEN: SAUL STEINBERG IN NOSE MASK,
 NOVA YORK, 1966.
 TRADUCCIÓ: LOURDES BIGORRA (L'AVENC), TCS, NADIA DRANDOV,
 JACQUELINE HALL, ELISA CAMPMAJOR.



English / Français

ENGLISH VERSION

Ariadne auf Naxos, opera by Richard Strauss consisting of a prologue and one act with a libretto by Hugo von Hofmannsthal. The first version, premiered in 1912 at the Königliches Hoftheater in Stuttgart, was designed as a mere divertissement to round off Molière's comédie-ballet *Le bourgeois gentilhomme* (1670), produced by the theatre manager Max Reinhardt. The aim was to write new incidental music after the manner of Lully on the theme of Ariadne abandoned to replace the original turquerie. But the short, half-hour opera that was planned finished up as a performance that was too dense for an audience who had already sat through the whole of Molière's play and it was a total failure. Composer and librettist redesigned the work and the premiere of the final version took place in 1916 at the Hofoper in Vienna. *Ariadne auf Naxos* was first staged at the Liceu on 14 January 1943.

The plot, with the characteristic duality of Baroque taste, features two opposite worlds: that of *opera seria* with its mythological characters – Ariadne, abandoned by Theseus on the island of Naxos who longs only for death, and Bacchus, fleeing from the spells of Circe – and that of *opera buffa* – Zerbinetta and her companions from the *Commedia dell'Arte* who disrupt the

main action with their improvisations and become a burlesque, concave mirror reflecting the lofty sentiments that fill the souls of heroes. The music which accompanies this 18th century – style courtly opera ignores the Wagnerian continuum and returns to the use of closed numbers: the recitative and aria of Ariadne's lament, the duet between Ariadne and Bacchus, the trios, quartets and quintets of the masques of the *Commedia*, and even a *bel canto* aria for Zerbinetta.

But the work does more than just present two antithetical allegories of love: it endows the opposition with moral value and gives the myth new meaning. It constitutes a deep reflection on the relationship between permanence or fidelity and metamorphosis or transformation in human life, embodied respectively by the figures of Ariadne – who can be the wife of only of one man – and Zerbinetta – who is in her element flitting from the arms of one man to those of another. In the words of Hofmannsthal, «... he who wants to live must go beyond himself and be metamorphosed: he must forget. However, all human dignity is also attached to the endurance of the identical, to the rejection of forgetfulness, to fidelity.»

Prologue

The action is set in a luxury

mansion in 18th century Vienna. The owner, a Maecenas who does not appear in the work – the counterpart of M. Jourdain of *Le bourgeois gentilhomme* –, communicates his decisions through an arrogant Major-domo, a entirely spoken role. We find ourselves in a room behind a small theatre which has been prepared for the reception that the rich owner is about to offer. The entire prologue is devoted to the frantic preparations for the celebration. The fast, energetic replies of stage hands, servants and actors alternate, however, with periods of respite and reflection which already convey to us the meaning of the work. The plot focuses on the owner's arbitrary decision that the two plays which are to enliven the dinner party – one *seria*, the other *buffa* – are to be performed simultaneously. The Composer and the singers of the «noble» work react with despair and humiliation while the Italians are pleased and amused.

The leading figure in the Prologue is the Composer – the successor to the Mozartian *travesti* whom Strauss so loved. A prefiguration of Ariadne, he possesses an idealized vision of the world of art – an art which the other characters, in obvious contrast, see as a skill, a source of money or an entertainment. The Composer, like the music and dancing masters, does not reappear in

the second part, the performance of the opera; other participants in the Prologue are the singers who will later play the roles of Bacchus and Ariadne and the troupe of Italian actors who maintain their identities throughout the two parts and who, especially in the case of Zerbinetta, acquire a function that is both critical and ironical. And just as in the opera Zerbinetta will provide the counterpoint to Ariadne, in the Prologue she is the opposite number of the Composer, with whom, however, she forms an affectionate, tender relationship which humanizes the character.

Opera

Ariadne auf Naxos is an opera within an opera, disrupted by the presence of characters of the *Commedia dell'Arte*. It is performed at a dinner party held by a rich Viennese property owner and follows the traditional outline of the classical myth – the lament of Ariadne abandoned by Theseus on the desert island of Naxos and the liberating arrival of the god Bacchus – but with a new meaning. As already pointed out, the figure of Ariadne is here a paradigm of fidelity, of loyalty to one's feelings, in contrast with the cynical, carefree Zerbinetta who sees infidelity as an integral part of love life. But Ariadne will not even condescend to listen to Zerbinetta's arguments and in the

end gives herself to Bacchus only because she is convinced he is the Messenger of Death. Even so, it is Bacchus who gives her new life and reveals to her a new world of plenitude and emotion.

The first of the three scenes into which the opera is divided – though it forms an unbroken whole – focuses on the solitude and sadness of Ariadne, the second takes us to the joyful, free-and-easy world of the *Commedia dell'Arte*, reigned over by Zerbinetta, and the third describes Ariadne's encounter with Bacchus and, finally, with love. The action takes place in the mythological setting of the island of Naxos where Ariadne, abandoned by Theseus, is lying on the ground amid rugged scenery, accompanied solely by three nymphs, Naiad (soprano), Dryad (contralto) and Echo (soprano)...

TERESA LLORET

THE AESTHETIC RECONSTITUTION OF OPERA COMMENTS ON ARIADNE AUF NAXOS

«Perhaps we inherited the best within us from feelings that belong to previous centuries and can no longer be reached by a direct path: the sun has now set, but the sky of our life is still glowing and alight, though we may no longer see it».

Friedrich Nietzsche,

Human, too human, aphorism 223, The twilight of art.

When the authors of *Ariadne auf Naxos* drew up the project for the opera, they intended it to evoke the spirit of the old «heroic opera» by means of what to them was an «intermediate task». Yet this «thirty-minute opera for a small chamber orchestra in which the heroic-mythological characters, dressed in 18th century fashion, with crinolines and ostrich feathers, cohabit with *Commedia dell'Arte* characters such as Harlequin and Scaramuccio who provide a buffo element that constantly merges with the heroic element» was ultimately to become a major work. This did not occur, however, until the second and definitive version in which the framework borrowed from Molière was discarded but the work's constitutive multiple optical refraction was preserved. Thus the idea, conceived from the start, of abandoning the inevitable relativization of the opera of *Ariadne* which arose from its insertion into *Le bourgeois gentilhomme* could be revealed with full clarity. The original idea for the work did not take on an appropriate dramatic form until the opera *Ariadne* was separated from the formal framework of the comedy. But if Strauss and Hofmannsthal's *Ariadne auf Naxos* can be considered a major work, it is not

because it finally succeeded in prospering despite its eventful genesis, over which the spectre of failure was visible more than once, but rather because in it a truly exemplary dovetailing was achieved between the tendencies of writer and composer. As though it were a work for the theatre, Strauss and Hofmannsthal experienced in *Ariadne* the decisive impulses of their artistic powers. In general terms these principles are: the flashback, used in a highly refined form that awakens the imagination, and the abolition of historical accessories, of the subtle allusion to an outdated world through the symbolic truth of the event. All this had already been put into practice, spontaneously and with exceptional skill, in *Der Rosenkavalier*. In this latter opera the totally fictitious universe of the Vienna of Empress Maria Theresa – artificial even in its linguistic expression – gave rise to personages such as the Marschallin and Ochs who, even if not removed from their background, were nonetheless absolutely genuine. In *Ariadne*, this same orientation, this same process, became the theme of the work.

Let us imagine for a moment the extraordinarily complex configuration of the work. It is no coincidence that Hofmannsthal, by virtue of the refinement of its execution, considered

it «a unique experience». The Greek myth appears under the effect of a double – and, basically, even a triple – refraction. First there is the 18th century perspective (fictitious, admittedly), this period in turn being seen from the perspective of the modern author and public. To this a further refraction is added: the fact that the opera *Ariadne* itself mythicizes the birth of opera towards 1600, just as it also mythicizes the birth of comedy. In the presence of Monsieur Jourdain and his guests, and later before the imaginary audience of the Viennese Maecenas, what is performed is not just any opera, nor just any comic intrigue. This definitive version of *Ariadne* – made independent of Molière and endowed with a prologue that is known to have developed from a scene with dialogue providing a transition towards the opera – is nonetheless a paraphrase of the initial idea (an adaptation of Molière with an opéra-divertissement) which, in terms of artificiality, even surpasses the original conception. For when the prologue is combined with the opera, the result is not merely an original variation on the traditional comedy of a theatre-within-a-theatre, but also a reference to a theatrical genre which, primarily in the 17th century, was also very

widespread in *opera buffa*.

Even more than in the original version, this referential dimension runs throughout the work. And there is nothing strange about the fact that Hofmannsthal derives from this – more or less hidden – paraphrased reference an aesthetic advantage which extends even to details. But this referential dimension affects, not only the fable and discourse, but also the characters. [...]

For the team work on *Ariadne auf Naxos* to be crowned with success, it was crucial for the music, for its part, to bring this referential aspect into play in a totally autonomous manner. «The conception of *Ariadne*», Hofmannsthal wrote to Strauss, «also compelled you at times to disguise your music, to treat it as a reference, and you succeeded in doing this with marvellous subtlety».

However, a fundamental misunderstanding might arise if we were to infer that Hofmannsthal's intention was confined to an eminently artificial aesthetic figure, so to speak, to the gratuitous game of a theatre-within-a-theatre, impregnated with seriousness, from which the modern theatre takes its references. This game which, on the aesthetic level, is delightful – this is also true of the role of the music with which Strauss was confronted – is an auxiliary fig-

ure that seeks to represent the essential – the essential which occurs in Bacchus and Ariadne and which, for Hofmannsthal and Strauss, was only accessible through the aesthetical presentation of the past. The possibility and the intention of generating the essential in the course of an aesthetic game with the non-essential (as the referential aspect may be termed): this is the theme of *Ariadne auf Naxos*. «The essential is the moral texture ...», «...to live, to outlive oneself, to console oneself, to metamorphose oneself, to renounce the unity of one's own soul, and despite all this, to preserve one's nature in the metamorphosis, to remain a man». Alongside this metamorphosis another takes place: that of the game to which such skilful reference is made, a metamorphosis which, from the theatre-within-a-theatre, takes us to the genuine opera, the opera as a representation of the essential.

The idea of *Ariadne auf Naxos* forged by Hofmannsthal, which (I should like to stress) is clearly revealed only in the version with the prologue, was also conceived for the music. If *Der Rosenkavalier* could perfectly well have been conceived as a spoken work by means of a few changes, the same is not true of *Ariadne*. The idea of the double metamorphosis is

opposed to the predominance of language, not only because the theme dealt with in this work is that of the representation of opera, of the conquest of the essential by means of an aesthetic figure derived from elements which have lost their authenticity, which have become non-essential. This non-essentialism from which, in the words of Hofmannsthal, belief in the heroic has disappeared, is expressed in the prologue and in its musical idiom. The vain, ridiculous tenor, based on a «self-satisfied braggart clothed in a panther skin», must metamorphose into a god. Such is the task faced by Strauss and if he emerged from the ordeal with flying colours, it was certainly not because he made his music evolve towards the Wagnerian idiom.

Even aside from the fragile sonority of the orchestra, which is perceptible even at maximum volume, we can barely find a single passage which could figure as it stands in a Wagnerian score. It is precisely the elevations and the emphasis of the ending that carry within them the famous refractions which are decisive in the prologue, and only in this way does the «essential» that is pursued here become something credible. On the other hand, in the technical conditions of the Wagnerian orchestra, whose evolution

could not be ignored by any composer who appeared after him, we witness the revocation of Wagnerian musical drama in which everything, including the sonority, has the scope of the essential. From Wagner's viewpoint, Strauss's music is overdetermined. But in this overdetermination, which has an ornamental dimension, a certain derealization is revealed, a certain alienation which, moreover, is a specific form of the irony that led Strauss on one occasion to describe *Salome* as a «scherzo with a fatal dénouement». The aim of reaching the depths of his musical language was what incited Strauss (consciously or not, it matters little) to distance himself resolutely from the servile imitation of musical drama from *Der Rosenkavalier* onwards, after succeeding, with *Salome* and *Elektra*, in creating works in which modern nervousity, the permanent cry which was no longer taken entirely seriously, matched the principles of the musical drama. The process which led to the creation of *Der Rosenkavalier* was the exact opposite of a regression. And it opened up a new, suitable field to Strauss's music. In the framework of the reconstituted «comic opera», non-compromise, alienated at aesthetic level and adorned with arabesques, was able to generate compromise,

though this compromise, it is true, is resigned to not reaching the very depths and, at most, alludes to them. The singular weightlessness of Strauss's musical language is the result of his unprecedented technical mastery of his craft. The figures have lost much of the meaning conferred upon them in musical drama. The principle of the metamorphosis of figures, whose substance ceases, through this very metamorphosis, to be intelligible and interpretable, is opposed to what is persistent, and oppressive, it has something artistically abstract about it, gives itself over to a game of great virtuosity with precious essences enveloped in a constantly changing light. Debussy was not mistaken in alluding to «the development of rhythmic colours» in the work of Strauss.

Strauss himself considered that he should limit himself, in composing *Ariadne*, to an «architectural garden». This was an allusion to the unparalleled ingenuity which presided over the game he played with the forms specific to the opera which had prevailed in other eras, an opera whose structure was based on independent numbers: aria, arietta, ensemble, canto, recitative and overture. This, fundamentally, is an architecture which floats above the work and whose mobility is assured by arabesques. For

Strauss is very far removed from any imitation of historical forms. Quite the opposite, his aesthetic eliminates the distance that separates it from a period when musical meaning was revealed through tectonic fixity, through the physical objectivity of sounds and forms. [...]

In the theatrical parts, Strauss succeeded in bridging the gap between himself and the universe of the *Commedia dell'Arte*, the theatre of Molière and *opera buffa*, while at the same time making this gap perceptible. His brilliant alienation technique transmuted into a theatrical language which, though deriving from it, was nonetheless autonomous, a language which, in the last resort (and herein, precisely, may lie its legitimacy) is also fed by the melancholy secreted by the evocation of the past. (It would be relevant here to mention, for instance, Harlequin's song «To love, to hate, to wait, to doubt» or that of Naiad, Echo and Dryad, «Sound, sound, sweet voice»). In the first parts of the opera, the situation is more precarious. For, following a situation in which to *Ariadne* everything had become unreal, the path to the great emotional emphasis of the transfiguring ecstatic union had to be re-opened, this exemplary arrangement, expressed as fittingly as in the love duet of the old

opera, had to be evoked once more. But what were this project's chances of success? The question remains unanswered. One cannot deny Strauss the merit of having successfully carried out the rapprochement and this in itself is surprising. The difficulty of the process was that, in this case, the psychological moment of alienation could not be applied by means of an artistic type of alienation. The music of *Ariadne* and *Bacchus* could on no account seem a disguise. The event itself had to be applied, and identified, not through the illustration of the outer situation or an atmosphere, but through the embodiment of the inner event. No musical commentary on the scene was required, but rather the plausible representation of the step towards the present realization of a substance which *Ariadne's* sadness had made unreal and which, as a past sadness, was no longer accessible. The metamorphosis of the non-essential into essential is already the theme of *Ariadne's* first monologue in the first scene of the opera.

Not only did Hofmannsthal reproduce this process in poetic terms, he apprehended at the same time, with amazing sensitivity, the problem of composition facing Strauss: beyond the loss of expressive wealth and beyond the intention, the sadness

endured, a «broken heart». Everything turns into something unreal and phantasmagoric («My mind no longer retains anything»). The splendour of existence can only be revealed again through a disconsolate flashback: «Beauty existed: its name was Theseus-Ariadne, it walked bathed in light and rejoiced in living». The conscious acceptance of seeing how life metamorphoses into death is the only path out of the realm of unreal shadows, the realm of death, which has now taken possession of everything that lives. The messenger of death promises a new life, promises liberation from the «weight of existence», which is now composed solely of the dregs of a spent existence.

It is not necessary to wait for the entry of *Bacchus* to witness the transition, the metamorphosis: it is already underway in *Ariadne's* monologue which begins with the words «There is a land where all is purity». *Ariadne's* song has been petrified into a dull chanting. This beginning is marked by monotony, by an enigmatic, insubstantial sound (the harmonium!) which in fact no longer upholds anything. The floating theme developed by the double basses reveals no tendency, its particularity is that it has none. The same applies to the composition of the entire plane. In the variation of knocking, free-

floating sounds in which the theme in fixed, inconstancy, unreality and mutability are expressed. Unreality manifests itself in the sounds and themes. «Here nothing is pure! Here everything mingles with everything!» says the text. On this theme Strauss composed with skill: a B major chord is succeeded by the dominant seventh on the wind instruments, but the annotation of the latter is somewhat unnatural, enharmonic, based on G flat instead of F sharp. And amid these floating sounds the theme of *Theseus* is faintly perceived (clarinets). But the construction of this passage rests on a descending chromatic line stretching from B minor to F major via A minor, A flat minor, G minor and F sharp minor, which only finds a base in the dominant seventh of B flat minor (three bars before number 62). The straightforward instability is manifested above all in the fact that this chromatic line presents no consistency whatsoever: first we find it in the voice part, from where it shifts to the double bass on the key word «Totenreich» (Realm of death). When B flat major is succeeded by its dominant seventh, the theme settles: a tonal contour has been achieved, the first stage in the metamorphosis, the theme itself takes the first step towards crossing the threshold (two bars before number 52),

even further accentuated by gesture. The stage directions specify at this point: «She envelops herself in her clothes and pulls them tight around her». Another fluid sound, the tremolos on the strings which envelop the voice part and the theme on the oboes like an aura, marks the visual facet of the level which has just been reached. But the truly decisive factor is that the theme of the realm of death has become the characteristic theme of *Hermes*, the messenger of death. («But soon a messenger approaches, his name is *Hermes*»).

It is impossible to overlook the fact that certain sounds are borrowed from *Lohengrin* and certain passages from *Rheingold*. *Hermes's* characteristic theme serves as an announcement. The thematic densification that now occurs, which is nothing but the musical materialization of the «sweet, ecstatic emotion» seen as a bridge into a new life, offers the key to attaining true metamorphosis. This densification is already outlined in the exalted theme «Look! *Ariadne* is waiting» which materializes the fulfilment: the theme is now firmly anchored in the key of B flat major, the violins attack *expressivo ma piano*, for the first time *Ariadne's* ego detaches itself from the numbness that causes her to perceive everything as unreal. But this metamor-

phosis into a feeling ego only becomes plausible because the very theme of waiting and realization brings with it the element of mutability, that is, of non-fixity, because it is therefore not introduced in its integral form but, so to speak, involuntarily, diagrammatically. Here we can refer to the strange harmonic turn made by the concatenation of descending thirds, then to the modulation culminating in D flat major and finally to the revocation, the theme of Hermes, which at no time permits the exalted theme to return to him.

Next a sort of recapitulation of the music of the realm of death, of the theme of Hermes, commences, in the wake of complete awakening and liberation. «You will liberate me, you will restore me to myself». But this ascension («in growing enthusiasm», then «with accentuated intensification») arouses enthusiasm mainly because it represents within the whole the evocation of a past time, because it therefore contains a non-essential element and lies beneath the dominion of the farewell to life: «Free me of the weight of life». In the strangely transcendental sounds of the distanced cadence, this transition finds its musical fulfilment.

If we wished to try to justify the claim that Hofmannsthal and Strauss's *Ariadne auf Naxos* is a

work of crucial importance, the following statement might be appropriate: No work, whether earlier or later, produced such a clear awareness that compromise could now only be achieved through the non-essential character of the musical idiom. In the music of Strauss, the true metamorphosis resides in the fact that mediacy once more generated immediacy—a vulnerable and extremely fragile immediacy, admittedly, but one which even so does not deny the aesthetic alienation imposed by itself.

STEFAN KUNZE

VERSION FRANÇAIS

L'opéra, *Ariadne auf Naxos*, de Richard Strauss est composé d'un prologue et d'un acte, avec un livret écrit par Hugo von Hofmannsthal. La première version représentée en 1912 au Königliches Hoftheater de Stuttgart et mise en scène par Max Reinhart fut conçue comme un simple divertissement pour clore la comédie-ballet *Le bourgeois gentilhomme* (1670) de Molière. Il s'agissait d'écrire une nouvelle musique incidente sur le thème d'Ariadne abandonnée, en substitution de la turquerie originale et du même style de Lully. Cependant le petit opéra qui était prévu d'une demi-heure se convertit, finalement, en une représentation trop dense pour un public qui avait assisté au spectacle intégral de Molière: il essuya un échec total. Après une étude du compositeur et du librettiste, la version définitive fut représentée pour la première fois en 1916 au Hofoper de Vienne et le 14 janvier 1943 au Liceu.

Dans une dualité de sensibilité baroque, la trame scénique implique la présence de deux univers opposés: celui de l'*opera seria* avec ses personnages mythologiques: Ariadne, abandonnée par Teseo dans l'île de Naxos, désire trouver la mort; Bacchus, lui, fuit le charme de Circe. L'*opera buffa* est représenté par Zerbinetta et ses

compagnons de la *Commedia dell'Arte*, qui avec leur improvisation, interrompent l'action principale et se convertissent en miroir concave et burlesque des grands sentiments qui envahissent l'âme des héros.

La musique qui accompagne ce genre d'opéra courtisan du 18^e. siècle ré-utilise les numéros fermés en omettant la continuité wagnérienne: un récitatif et un aria dans la lamentation d'Ariadne, un duo d'Ariadne et Bacchus, des trios, des quartettes, puis les quintettes des masques de la *Commedia*. Un aria du *bel canto* est également incorporé pour le personnage de Zerbinetta.

Néanmoins, l'oeuvre ne se limite pas à présenter des allégories antithétiques de l'amour, sinon à y ajouter une valeur morale, afin de donner un nouveau sens au mythe. Il s'agit d'une profonde réflexion sur la relation entre la permanence ou la fidélité et la métamorphose ou la transformation dans la vie humaine, incarnée précisément dans les personnages d'Ariadne et de Zerbinetta. La première ne peut être que l'épouse d'un seul homme et la seconde tombe successivement dans les bras d'un amant, puis dans ceux d'un autre. Quelques mots d'Hofmannsthal comme illustration: «...celui qui veut vivre, doit aller au-delà de lui-même afin de se métamorphoser: il doit oublier.

Cependant toute la dignité humaine se trouve également liée à la persévérance de ce qui est identique, au refus de l'oubli, à la fidélité...».

Prologue

L'action se déroule à Vienne dans une demeure luxueuse du 18^e. siècle, propriété d'un mécène qui n'apparaît pas dans l'oeuvre. Cette doublure de Mr. Jourdan du *Bourgeois gentilhomme* communique ses décisions par l'intermédiaire du majordome tout-puissant. Nous nous trouvons dans une pièce située derrière un petit théâtre, où le riche propriétaire est sur le point de donner une réception. Tout le prologue est dédié aux préparatifs frénétiques de la fête. Les répliques rapides et énergiques des techniciens, des employés de maison et des acteurs sont néanmoins alternées par des instants de distention et de réflexion qui nous révèlent déjà le sens de l'oeuvre. L'intrigue est centrée sur la décision arbitraire du propriétaire pour la représentation, d'une forme simultanée, des deux pièces théâtrales: la *seria* et la *buffa* qui devaient animer la fête. Chose qui désespère et humilie le Compositeur et les chanteurs de la partie «noble», mais qui plaît et amuse les italiens.

Le grand personnage de ce Prologue est le Compositeur, successeur des traves-

tis de Mozart, si appréciés par Strauss, et préfiguration d'Ariadne, qui possède une vision idéalisée du monde de l'art. Un art que les autres personnages considèrent, avec un contraste évident, comme une habileté, comme une source d'argent ou comme un entretenement. Ce personnage ne réapparaît pas dans la seconde partie, de même que les maîtres de musique et de danse; les chanteurs et la troupe des comédiens italiens interviennent également dans le Prologue. Ils doivent ensuite interpréter les rôles de Bacchus et Ariadne. La troupe maintient son identité et obtient, tout particulièrement, dans le cas de Zerbinetta, une fonction à la fois critique et ironique. De la même façon que cette dernière sera tout au long de l'opéra le contrepoint d'Ariadne, le Prologue jouera le même rôle que pour le Compositeur, néanmoins, avec des liens d'affection et de tendresse qui humanisent son personnage.

Opéra

Ariadne auf Naxos, un opéra dans l'opéra, est interférencé par la présence des personnages de la *Commedia dell'Arte*, qui interviennent dans la fête d'un riche propriétaire viennois. Le schéma traditionnel de la mythologie classique est notamment suivi dans la lamentation d'Ariadne, abandonnée par Teseo sur

l'île déserte de Naxos et dans l'arrivée libératrice du dieu Bacchus, toutefois, avec une nouvelle signification. Le personnage d'Ariadne est un paradigme de la fidélité, de la loyauté aux propres sentiments, en opposition avec l'indifférence cynique de Zerbinetta qui considère l'infidélité comme une partie intégrante de la vie amoureuse. Cependant Ariadne ne daigne pas écouter le discours de Zerbinetta et si elle s'offre finalement à Bacchus, c'est avec la conviction qu'il s'agit du Messager de la Mort. Toutefois, seul Bacchus lui apportera une nouvelle vie et lui révélera un nouveau monde de plénitude et d'émotion.

Malgré l'impossibilité de trouver une solution de continuité, la première des trois scènes se centre sur la solitude et la tristesse d'Ariadne. La seconde nous conduit vers un monde joyeux et insouciant de la *Commedia dell'Arte*, présidé par Zerbinetta. La troisième représente finalement la rencontre d'Ariadne avec Bacchus et par conséquent, la découverte de l'amour. L'action se déroule dans l'espace mythologique de l'île de Naxos, où Ariadne, abandonnée par Teseo, demeure avec l'unique compagnie de trois nymphes, Náiade (soprano), Driada (contralto) et Eco (soprano).

TERESA LLORET

LA RECONSTITUTION ESTHÉTIQUE DE L'OPÉRA COMMENTAIRES SUR *ARIADNE AUF NAXOS*

«Il est possible que nous ayons hérité le meilleur de ce qui est en nos sentiments et qui appartient aux siècles passés et à ceux auxquels nous ne pouvons plus accéder par voie directe; le soleil s'est déjà couché, mais le ciel de notre vie reste illuminé, bien que nous ne le voyons plus».

Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain, aphorisme 223. Le crépuscule de l'art.*

Lorsque les auteurs d'*Ariadne auf Naxos* projetèrent l'opéra, leur intention était d'évoquer l'esprit de l'ancien «opéra héroïque» à l'aide de ce qui était pour eux un «travail intermédiaire». Néanmoins, cet «opéra de trente minutes pour un petit orchestre de chambre, où les personnages héroï-mythologiques, vêtus de crinolines et de plumes d'autruche à la mode du 18^e siècle, convivent avec les personnages de la *Commedia dell'Arte*, tels qu'Arlequino et Scaramuccio, porteurs d'un élément bufo constamment amalgamé avec l'élément héroïque», se convertit finalement en une œuvre plus importante. Cependant cela ne fut pas ainsi jusqu'à la seconde ver-

sion, la définitive, qui renonce au cadre choisi par Molière en conservant encore la réfraction optique, multiple et constitutive de l'œuvre. C'est ainsi qu'il fut possible de manifester, en toute clarté, la notion conçue, depuis son commencement, d'abandonner la relativisation de l'opéra d'*Ariadne*, telle qu'elle devait être produite à la suite de son insertion dans *Le bourgeois gentilhomme*. L'idée originale de l'œuvre n'acquiesce point sa propre forme dramatique que lorsque l'opéra *Ariadne* se sépare du cadre formel de la comédie. Cependant si *Ariadne auf Naxos* de Strauss et d'Hofmannstahl peut être considéré comme une œuvre importante, ce n'est pas parce qu'elle parvint à s'imposer, malgré une genèse accidentée qui la fit entrevoir l'échec en maintes occasions, sinon pour les tendances de l'auteur du livret et du compositeur qui se conjuguent en elle d'une façon plutôt exemplaire. Comme s'il s'agissait d'une œuvre théâtrale, Strauss et Hofmannstahl expérimentèrent dans *Ariadne* les impulsions déterminantes de sa faculté artistique. En termes généraux, ces principes sont d'un côté, le flash-back, pratiqué avec un raffinement extrême qui active l'imagination et d'un autre, l'abolition des accessoires historiques, de l'allusion subtile à un monde dépassé

à travers la vérité symbolique de l'événement. Tout cela avait déjà été spontanément et exceptionnellement mis à terme dans *Der Rosenkavalier*. Dans ce dernier opéra, pendant le règne de l'impératrice Marie-Thérèse de Vienne, l'univers absolument fictif et artificiel même dans son expression linguistique, donnait lieu aux personnages comme Mariscala et Ochs qui, bien qu'ils ne se détachent pas de leur contenu, représentent toutefois une vérité absolue. Dans *Ariadne*, cette même trajectoire et cette même évolution se convertissent en thème de l'œuvre.

Imaginons, un instant, la configuration exceptionnellement complexe de cette œuvre. Ce n'est pas fortuitement qu'Hofmannstahl, en vertu du raffinement avec lequel cette œuvre fut réalisée, la considéra comme une «expérience unique». Le mythe grec apparaît dans une double et voire même, dans une triple réfraction: tout d'abord, dans la perspective du 18^e siècle (certes, fictif), et à la fois de cette époque, dans la perspective de l'auteur et du public moderne. S'ajoute à cela, comme une réfraction supplémentaire, le fait que l'opéra *Ariadne* mythifie, de son côté, la naissance de l'opéra vers 1600, de la même façon qu'elle mythifie également la naissance de la comédie. Devant Monsieur Jourdain

et ses invités, et plus tard devant le public imaginaire du mécène viennois, ce n'est pas un vulgaire opéra ni une simple intrigue comique qui sont représentés. Cette version définitive d'*Ariadne*, indépendante de Molière et pourvue d'un prologue, fut développée à partir d'une scène parlée du spectacle qui servait de transition vers l'opéra. Cela n'empêche pas d'être une paraphrase de l'idée de départ (adaptation de Molière avec un opéra-divertimento) qui, en matière d'artifice, dépasse même la conception originale. C'est pourquoi dans le cas de la combinaison du prologue et de l'opéra, il ne s'agit pas seulement d'une variation originale sur le thème traditionnel du théâtre dans le théâtre, pris sur la comédie, mais aussi de la référence à un genre théâtral qui, principalement au 17^e siècle, était également monnaie courante dans l'*opera buffa*.

Cet aspect référentiel parcourt tout l'ensemble et plus davantage que dans la version originale. Il est moins surprenant que le bénéfice esthétique qu'Hofmannstahl extrait de cette référence paraphrasée, plus ou moins voilée, s'étende même jusqu'au détail. Toutefois, non seulement cet aspect référentiel concerne la fable et le discours, mais aussi les personnages. [...]

Afin que la collaboration, mise à terme dans *Ariadne*

auf Naxos, fusse couronnée avec succès, il était crucial que la musique, de son côté, mette en jeu cet aspect référentiel avec entière autonomie. «La conception d'*Ariadne*, écrivait Hofmannsthal à Strauss, vous obligeait aussi de déguiser parfois votre musique, de la traiter comme une référence et vous avez réussi avec un tact prodigieux».

Néanmoins, nous nous exposerions à un malentendu de fond, si nous déduisons que la finalité d'Hofmannsthal se réduit à un personnage esthétique extrêmement artificiel, c'est-à-dire, au jeu gratuit d'un théâtre dans un théâtre, imprégné de sérieux, où le théâtre moderne prend ses références. Sur un plan esthétique, ce jeu délicieux qui peut aussi être appliqué au rôle de la musique dont Strauss s'est vu confronté, est un personnage auxiliaire qui représente l'essentiel; l'essentiel qui se produit dans Bacchus et Ariadne et qui pour Hofmannsthal et Strauss était seulement accessible par l'intermédiaire de la présentation esthétique du passé. La possibilité et l'intention de générer l'essentiel dans le cours du jeu esthétique avec le non-essentiel (comment dénommer l'aspect référentiel?); celui-ci est bien le thème d'*Ariadne auf Naxos*. «L'essentiel est le tissu moral...», «...vivre, survivre, se consoler, se métamorphoser, renoncer à l'unité

de la propre âme et bien que tout cela préserve sa nature dans la métamorphose, demeurer un homme».

Parallèlement, une autre métamorphose se succède: celle du jeu si habilement soulignée. Une métamorphose qui du théâtre dans le théâtre nous conduit vers l'authentique opéra, l'opéra représentatif de l'essentiel.

L'idée dont se forge Hofmannsthal d'*Ariadne auf Naxos* et qui (j'aimerais le souligner) révèle clairement la version du prologue, se conçoit également par la musique. Si le Chevalier de la rose pouvait être parfaitement conçu à l'aide de certains changements, semblable à une oeuvre parlée, il en est tout à fait différemment avec *Ariadne*. La notion de la double métamorphose s'oppose à la prédominance de la langue, non seulement parce qu'il s'agit, dans cette oeuvre, du thème de la représentation de l'opéra, de la conquête de l'essentiel grâce à une figure esthétique à partir d'éléments qui ont perdu leur authenticité et qui se sont convertit en non-essentiels. Ce non-essentiel dont a disparu — pour reprendre les dires d'Hofmannsthal — la croyance dans l'héroïsme s'exprime dans le prologue et dans son langage musical. Le ténor vaniteux et ridicule, à partir d'un «fantoche revêtu d'une peau de panthère et satisfait de lui-même», doit

se métamorphoser en un dieu. Telle est la tâche que s'est vu également confronté Strauss et s'il parvint aisément à surmonter le plus difficile, ce ne fut pas, sans aucun doute, pour avoir fait évoluer sa musique vers le langage wagnérien.

Même en faisant abstraction de la fragilité de la sonorité orchestrale, perceptible même lorsqu'elle parvient à son volume maximum, nous trouvons à peine un passage qui puisse figurer tel quel dans une partition wagnérienne.

Les élévations et l'emphase du final sont précisément celles qui portent en elles-mêmes ces fameuses réfractions, déterminantes dans le prologue, et seulement ainsi «l'essentiel», ici recherché, se convertit en un élément croyable. En outre, dans les conditions techniques de l'orchestre wagnérien dont l'évolution ne peut être obviée par aucun compositeur qui apparaîtrait après Wagner, nous assistons à la révocation du drame musical wagnérien, dans lequel tout atteint l'essentiel y compris la sonorité. Dans l'optique de Wagner, la musique de Strauss est surdéterminée. Cependant dans cette surdétermination d'aspect ornemental, une certaine déréalisation se manifeste, de même qu'une certaine distance, qui d'un autre côté est une forme spécifique de l'ironie qui, en son temps, faisait affirmer à Strauss

que Salomé était un «scherzo avec un dénouement fatal». Pénétrer dans le plus profond de son langage musical est ce qui incita à Strauss (consciemment ou non, peu importe) à s'éloigner avec décision, à partir du Chevalier de la rose, de l'imitation servile du drame musical, après avoir pu créer avec *Salome* et *Elektra* des oeuvres dans lesquelles la nervosité contemporaine, le cri permanent, qui se laissait entièrement prendre au sérieux, s'ajusta aux principes du drame musical. Le processus qui conduisit à la création du *Der Rosenkavalier* était à l'antipode d'une régression. Ainsi, s'ouvra un nouveau champ approprié pour la musique de Strauss. Dans le cadre de «l'opéra-comique» reconstitué, le non-compromis éloigné sur le plan esthétique et décoré d'arabesques put générer le compromis, bien qu'un compromis, il est certain, se résigne à ne pas arriver jusqu'au plus profond. Au plus, lui fait allusion. L'impondérabilité singulière du langage musical de Strauss est le résultat, sans précédent, de la maîtrise technique de sa profession. Les figures ont perdu en grande mesure le sens qui leur sont conféré dans le drame musical. Le principe de la métamorphose des personnages, dont la substance laisse d'exister pour cette même métamorphose intelligible et interprétable,

s'oppose au persistant, à l'opprimant. Il possède un élément artistiquement abstrait et s'adonne à un jeu de grande virtuosité avec les merveilleuses essences qui sont immergées dans une lumière en changement constant. Debussy ne se trompait pas en évoquant le «développement des couleurs rythmiques» dans l'oeuvre de Strauss.

Strauss, lui-même, considérait qu'au moment de composer *Ariadne* son devoir était de se limiter à un «jardin architectural». Il faisait ainsi allusion à l'ingéniosité sans précédent qui présidait le jeu avec les formes propres de l'opéra structuré, grâce à des numéros indépendants qui avaient auparavant prévalu: un aria, une arriette, un ensemble, un chant, un récitatif et une ouverture. En définitive, il s'agissait d'une architecture qui survolait l'oeuvre et dont la mobilité était assurée par les arabesques. Pourquoi Strauss s'éloigne-t-il autant de toute copie de formes historiques? Tout au contraire, son esthétique efface la distance qui la sépare d'une époque où le sens musical se manifestait dans la fixité tectonique, dans l'objectivité physique des sonorités et des formes. [...]

Dans les parties théâtrales, Strauss parvint à rejoindre la fosse qui le sépare de l'univers de la *Commedia dell'Arte*, du théâtre de Molière et de

l'opéra buffa, puis, de la faire en même temps perceptible. La brillante technique de l'éloignement se transforma en un langage théâtral qui, en se dérivant d'elle, demeure autonome. Un langage qui finalement (et c'est sans doute précisément ce qui le légitime) s'alimente aussi de la mélancolie secrétée par l'évocation du passé. (Serait-ce pertinent de remémorer, par exemple, le chant d'Arlequin «Aimer, haïr, espérer, douter» et celui de Náyade, d'Eco et de Driade «Sonne, sonne, douce voix».) Dans les premières parties de l'opéra, la situation est plus précaire. C'est à partir d'une situation où pour *Ariadne* tout se transforme en irréel, qu'il s'agit de sillonner, une fois encore, le chemin vers un grand emphase émotionnel de l'union extatique transfigurée, d'évoquer de nouveau cette disposition exemplaire, telle comme l'avait trouvé son expression adéquate dans le duo d'amour de l'ancien opéra. Quelles chances de réussite pouvait avoir ce projet? La question restait sans réponse. Nous ne pouvons pas nier à Strauss qu'il réalisa ce rapprochement et assez surprenant par lui-même. La difficulté de l'évolution consistait dans le fait que le moment psychologique de l'éloignement à travers la distance de l'ordre artistique ne pouvait pas s'appliquer dans ce cas. La mu-

sique d'Ariadne et de Bacchus ne pouvait en aucun cas apparaître comme un déguisement. Elle devait s'appliquer au fait même, s'identifier, mais non pas en illustrant la situation extérieure ou une atmosphère, sinon en incarnant l'événement intérieur. Aucun commentaire musical de la scène était indispensable, mais plutôt la représentation plausible du pas vers la réalisation présente d'une substance que la tristesse d'Ariadne avait convertit en irréel et qui n'était déjà plus accessible en tant que bonheur accompli. La métamorphose du non-essentiel en essentiel est déjà le thème du premier monologue d'Ariadne dans la première scène de l'opéra.

Hofmannsthal traduit non seulement cette évolution en termes poétiques, mais il prévoyait simultanément avec une sensibilité étonnante, le problème de composition que Strauss devait affronter: au-delà de la perte de richesse expressive et de l'intention, subsistait la tristesse, un «brisé». Tout se convertit en irréel, en fantasmagorique («Mon esprit ne retient plus rien»). L'éclat de l'existence peut se manifester uniquement de nouveau à l'aide d'un flash-back inconsolable: «La beauté exista: son nom était Teseo-Ariadne. Elle marchait entourée de lumière et se sentait heureuse de vivre». L'acceptation consciente de

voir comment la vie se transforme en mort est l'unique voie qui permet d'abandonner le règne des ombres irréelles, le règne des morts, qui s'est déjà emparé de tout ce qui vit. Le messager de la mort promet une nouvelle vie. Il promet de libérer du «poids de l'existence», qui ne se compose plus que dans les scories d'une existence conclue.

Il n'est point nécessaire d'attendre l'entrée en scène de Bacchus pour assister à la transition, à la métamorphose. L'on opère déjà à partir du monologue d'Ariadne qui commence ainsi: «Il existe un règne où tout est pur». Le chant d'Ariadne s'est pétrifié en psalmodie. Ce début se caractérise par la monotonie et par un son énigmatique dépourvu de toute substance (l'harmonium!), qui de fait ne matinent plus rien. Le thème flottant développé par les contrebasses n'accuse aucune tendance. Sa particularité est d'en exempter. Il en arrive de même avec la composition du plan total. L'inconstance, l'irréalité et la mutabilité se traduisent dans la variation de sons piqués, qui flottent librement, dans ceux où le thème est fixé. L'irréalité se manifeste dans les sons et les thèmes. «Ici rien n'est pur! Ici tout s'entremêle avec tout!», souligne le texte. Sur ce thème, Strauss composa avec habileté: un accord en si majeur est succédé dans les

instruments à vents, par la septième dominante, mais notée d'une certaine façon contre nature, par enharmonie, sur un sol bémol en substitution d'un fa soutenu. Il est possible de percevoir faiblement dans ces sons flottants le thème de Teseo (clarinettes). Néanmoins, la construction de ce fragment repose sur une ligne chromatique descendante qui va du si bémol majeur (trois mesures avant le nombre 62). L'instabilité pure et simple se manifeste surtout dans le fait que cette ligne chromatique ne présente aucune consistance: en premier lieu, nous la trouvons dans la partie du chant, remplacée à la suite par le contrebasse dans le mot clé *Totenreich* (Règne des morts). Lorsque le si bémol majeur est suivi par sa septième dominante, le thème se fixe: un contour tonal s'est réalisé, le premier état de la métamorphose, le propre thème fait le premier pas pour céder le seuil (deux mesures avant le nombre 62), d'un autre côté, encore plus accentué par le geste: sur ce point, une indication est précisée «Elle s'enveloppe de ses vêtements qu'elle ceinture autour d'elle». Un nouveau fluide sonore, les trémolos des cordes qui comme un aura enveloppent la partie du chant et le thème des hautbois, marque l'aspect visionnaire du niveau auquel il vient juste d'y accéder. Toutefois, le thème

réellement décisif est celui du règne des morts qui s'est convertit comme le thème caractéristique d'Hermès, le messager de la mort. («Cependant un messager s'approche bientôt. Il se nomme Hermès»).

Il est impossible de ne pas apprécier l'appropriation des sons pris de *Lohengrin*, comme de certains passages de *Rheingold*. Le thème caractéristique d'Hermès possède une fonction annonciatrice. La densité thématique qui maintenant se produit, mais qui n'est rien de plus que la matérialisation musicale de la «douce émotion extatique» comme pont qui donne accès à une nouvelle vie, offre la clé pour atteindre la véritable métamorphose. Cette densité se dessine déjà dans le thème exaltant «Regarde! Ariadne attend», qui matérialise l'accomplissement: le thème est à présent fermement ancré dans la tonalité du si bémol majeur. Les violons attaquent expressivo ma piano. Pour la première fois, le moi d'Ariadne se détache de son engourdissement qui lui fait percevoir tout, comme s'il s'agissait d'un élément irréel. Toutefois, dans un moi sensible, cette métamorphose se convertit seulement en plausible car le propre thème de l'attente et de la réalisation porte en soi l'élément de la mutabilité, de la non-fixité, c'est-à-dire que par conséquent, il ne s'introduit pas dans sa for-

me intégrale, mais plutôt involontairement, schématiquement. Nous pouvons nous renvoyer ici à ce curieux tour harmonique que prend l'enchaînement des troisièmes descendantes, après la modulation qui culmine en ré bémol majeur et finalement la révocation, le thème d'Hermès, qui en aucun moment permet que le thème exalté retourne à lui.

Aussitôt après, commence une certaine récapitulation de la musique du règne des morts, du thème d'Hermès, ensuite le réveil complet et la libération. «Tu me libèreras, tu me retourneras à moi-même» Mais cette ascension («dans un enthousiasme croissant», puis «avec une intensification accentuée») enthousiaste, principalement parce que dans l'ensemble elle représente l'évocation d'un passé, parce qu'elle contient un élément de caractère non-essentiel et pour sa situation sous l'empire des adieux à la vie: «Libère-moi du poids de la vie». Cette transition trouve sa réalisation musicale dans les sonorités étrangement transcendantes de la cadence éloignée.

Si nous voulions tenter de justifier l'affirmation selon laquelle *Ariadne auf Naxos* d'Hofmannsthal et de Strauss serait une œuvre clé, nous pourrions considérer la suivante comme l'appropriée: aucune œuvre, ni antérieure ni postérieure, fit

prendre conscience avec tant de clarté sur le fait que le compromis pouvait uniquement s'obtenir du caractère non-essentiel du langage musical. Dans la musique de Strauss, la véritable métamorphose réside sur le fait que l'instant presque immédiat génère une fois de plus l'immédiateté, certes vulnérable et extrêmement fragile, néanmoins sans renier l'éloignement esthétique qu'elle même s'impose.

STEFAN KUNZE