

 Gran Teatre del Liceu

# PRIMO

# MINI

**Tosca**



CAROLINA

A new fragrance

CAROLINA HERRERA

NEW YORK

Temporada 2003-2004

 **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

# Tosca

*Melodramma* en tres actes  
Llibret de Giuseppe Giacosa i Luigi Illica  
basat en el melodrama *La Tosca* de Victorien Sardou  
Música de Giacomo Puccini

Dimecres, 5 de novembre de 2003, 20.30 h, torn H  
Dissabte, 8 de novembre de 2003, 20.30 h.  
Dimarts, 11 de novembre de 2003, 20.30 h, torn A  
Dimecres, 12 de novembre de 2003, 20.30 h, torn PE  
Divendres, 14 de novembre de 2003, 20.30 h, torn E  
Dissabte, 15 de novembre de 2003, 20.30 h, torn PB  
Dimarts, 18 de novembre de 2003, 20.30 h, torn G  
Dimecres, 19 de novembre de 2003, 20.30 h, torn PA  
Divendres, 21 de novembre de 2003, 20.30 h, torn D  
Diumenge, 23 de novembre de 2003, 18.00 h, torn F

Dissabte, 5 de juny de 2004, 20.30 h, torn C  
Dimecres, 9 de juny de 2004, 20.30 h, torn B  
Divendres, 11 de juny de 2004, 20.30 h, torn PD  
Dimarts, 15 de juny de 2004, 20.30 h.  
Dijous, 17 de juny de 2004, 20.30 h.  
Diumenge, 20 de juny de 2004, 17.00 h, torn T  
Dilluns, 21 de juny de 2004, 20.30 h, torn PC

# 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](mailto:mecenas@liceubarcelona.com)

**són part del Liceu**



la Caixa

Telefonica

Fundació Banc Sabadell



CAIXA CATALUNYA

BBVA

Santander Central Hispano

Freixenet

LAVANGUARDIA

CREDIT SUISSE FUNDACIÓ winterthur

abertis

gasNatural

Algües de Barcelona

el Periódico

El Corte Inglés

fecsa endesa

IBERIA

G&O

BANCAIXA

Circuit del Liceu

GRUP VINSA

WURTH

TV 3 CATALUNYA RÀDIO

SIEMENS

rtve GRUPO

Grupo Planeta

CANAL+

AGFA

MIRW

MPG MEDIA PLANNING GROUP

DRAGADOS

agor

ASTRALPOOL

GISA

BAKER & MCKENZIE

SEAT

FORUM

Renfe

unica LIMPIEZAS

TOYOTA

ACCENTURE - ACS, PROYECTOS, OBRAS Y CONSTRUCCIONES - AGROLIMEN - ALMIRALL PRODESFARMA - ASEPEYO - AUTOPISTAS - AUCAT - IBERPISTAS - SABA - BAGUÉS - MASRIE  
IBÉRICA - ERCROS - ESPAIS D'OCI - EUROFIRMS, TREBALL TEMPORAL - EUROMADI - FCC, CONSTRUCCIÓN - FERRERO IBÉRICA - FERROVIAL INMOBILIARIA - FIATC, ASSEGURANCE  
HYMSA, GRUPO EDITORIAL EDIPRESSE - INDRA - LABORATORIOS INIBSA - MICROSOFT IBÉRICA - MIELE - MITSUBISHI ELECTRIC EUROPE - MUSINI - PANRICO - PHILIPS IBÉRICA  
JOIERS - BASF ESPAÑOLA - BTV, BARCELONA TELEVISIÓ - COBEGA - FUNDACIÓN COCA-COLA ESPAÑA - COPCISA - DAMM - DANONE - DATAGRAMA - DOM PÉRIGNON - MOËT CHANDON - EPSON  
FRIGO - UNILEVER - FUNDACIÓ PUIG - FUNDACIÓ EPSON IBÉRICA - GRAFOS - GRAN CASINO DE BARCELONA, GRUP PERALADA - GRUPO URIACH - GRUPO VITA - HAYGROUP  
PORT DE BARCELONA - PRICEWATERHOUSECOOPERS - RECOLETOS GRUPO DE COMUNICACIÓN - SARA LEE - SCHLUMBERGERSEMA - SERVIRED - SOLVAY IBÉRICA

## Índex

**8**

Repartiment

**10**

Resum argumental

**24**

Fons històric

**34**

Sardou-Puccini: una comparació

**42**

L'homenatge de Puccini a una diva inspiradora

**58**

Un gran personatge amb massa pretendents

**78**

Biografies

**109**

Enregistraments

**119**

Cronologia liceista

**126**

Pròximes funcions

**129**

English / Français

**143**

Textos

# Tosca

Floria Tosca, cèlebre cantant	<b>Paoletta Marrocu</b> <b>Nelly Miricioiu</b> (8, 12, 15, 19 i 23 de novembre) <b>Daniela Dessì</b> (5, 9, 15 i 20 de juny) <b>Inés Salazar</b> (11, 17 i 21 de juny)
Mario Cavaradossi, pintor	<b>Franco Farina</b> <b>Nicola Rossi Giordano</b> (12, 15 i 19 de novembre, i 11, 17 i 21 de juny) <b>Fabio Armiliato</b> (5, 9, 15 i 20 de juny)
Baró Scarpia, cap de la policia	<b>Robert Hale</b> <b>Valeri Alexeev</b> (12, 15 i 19 de novembre, i 11, 17 i 21 de juny)
Cesare Angelotti	<b>Stanislav Shvets</b>
Sagristà	<b>Alfredo Mariotti</b>
Spoletta, agent de policia	<b>Francisco Vas</b> (5, 8, 11, 12, 14, 15, 18, 19, 21 i 23 de novembre) <b>David Alegret</b> (5, 9, 11, 15, 17, 20 i 21 de juny)
Sciarrone, gendarme	<b>Vicenç Esteve Corbacho</b>
Carceller	<b>Celestino Varela</b> <b>Javier Roldán</b> (5, 9, 11, 15, 17, 20 i 21 de juny)

Direcció musical	<b>Giuliano Carella</b>
Direcció d'escena	<b>Robert Carsen</b>
Director associat	<b>John La Bouchardière</b>
Escenografia i vestuari	<b>Anthony Ward</b>
Il·luminació	<b>Robert Carsen i Peter van Praet</b>
Assistent de la direcció d'escena	<b>Joan Anton Rechi</b>
Assistent de vestuari	<b>Christine Rowland</b>
Producció	<b>De Vlaamse Opera (Anvers)</b>

## ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Direcció del Cor	<b>William Spaulding</b>
Assistent de la direcció musical	<b>Guerassim Voronkov</b>
Assistents musicals	<b>Mark Hastings, Ossias Wilenski, Veronique Werklé, Jaume Tribó, Vladimir Junyent, Conxita García, Javier Pérez-Batista</b>
Concertino	<b>Kai Gleusteen</b>
Sobretítulat	
Coordinació, adaptació i manipulació	<b>Glòria Nogué</b>
Manipulació i traducció al castellà	<b>Irma Huici</b>

## COR VIVALDI-IPSI-PETITS CANTORS DE CATALUNYA

Direcció del cor	<b>Òscar Boada</b>
------------------	--------------------

El sistema de subtitulació és possible gràcies al mecenatge del Sr. Alberto Vilar

**R**obert Carsen substitueix els espais tradicionals de cadascun dels tres actes de Tosca per un teatre. El que hi succeeix és substancialment el mateix que refereix el llibret inspirat en el drama de Victorien Sardou, però en la versió de Carsen tot se centra en el personatge –en la personalitat i en l’ofici– de Floria Tosca. La dramaturgia habitual centra l’atenció de l’espectador en el fris històric en què s’esdevenen els fets: una església –el lloc més adequat, atès que tot succeeix als Estats Pontificis– per celebrar la falsa notícia de la victòria austríaca sobre Napoleó; el despatx del cap de la policia al Palazzo Farnese per explicar la repressió política; i el Castel Sant’Angelo –presó i caserna pontificia– per a l’escena de l’execució de Cavaradossi. En aquest context, substancialment polític, la figura de Tosca apareix engolida pels esdeveniments públics que en determinen el seu destí. En situar, però, tota l’òpera dins d’un teatre, Carsen aconsegueix que el focus principal de l’acció es projecti i es centri en la cantant Floria Tosca, que viu el seu drama en el context preferent de la seva vida –el teatre– i en l’espai

que ha modelat una personalitat tan melodramàtica com la vida que li ha tocat de viure.

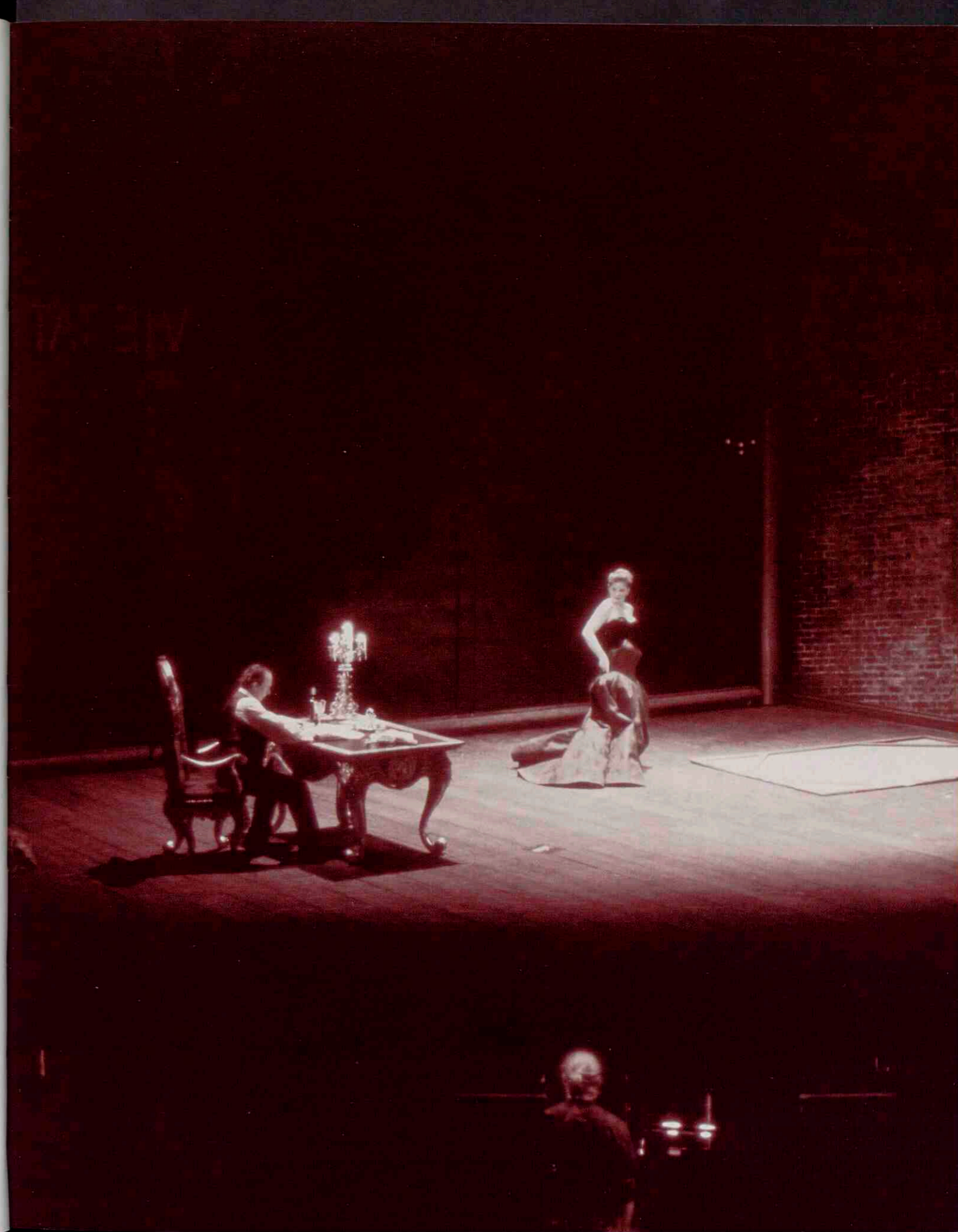
En cadascun dels actes, la perspectiva és diferent. En el primer, es tracta d’una perspectiva frontal: al fons hi ha l’escenari i al davant la platea quan encara no ha començat l’espectacle i tots –actors i afeccionats– es preparen fins que, a la fi de l’acte quan el públic ja ha ocupat les butaques, apareix una Floria Tosca transvestida de Madonna que s’eleva sobre l’escenari en una glorificació espectacular de la «diva». El segon acte, té lloc en el despatx del director del teatre com l’espai en què es produeixen les intrigues que no veu el públic però que determinen el futur dels protagonistes de l’acció teatral. I el tercer acte, en què els enganys es posen al descobert i emergeix el drama real, se situa darrere l’escenari perquè allí el teatre s’ha acabat i s’esdevé el final tràgic. D’acord amb aquesta orientació, la figura de Tosca va vestida amb una sumptuositat espectacular i actua com una «diva» voltada d’adulació, de desig i d’intrigues fins el seu dramàtic final.

RAMON PLA I ARNÉ



## Resum argumental

*Tosca, òpera en tres actes de Giacomo Puccini, amb llibret de Luigi Illica i Giuseppe Giacosa basat en el drama homònim de Victorien Sardou (París, 1887), s'estrenà a Roma el 1900. Els seus apassionats protagonistes es mouen en un tens ambient polític –que condiciona la trama i mena al fatal desenllaç– que respon a uns fets i a uns moments històrics de la Roma del 1800. Les invasions napoleòniques havien estat rebudes a Itàlia per revolucionaris i liberals com a signe de llibertat, mentre que els autoritaris governs establerts –l'Imperi austríac, el Regne de Nàpols, els Estats Pontificis– defensaven aferrissadament els principis absolutistes. El 1798 les tropes franceses havien ocupat Roma, abolit el poder temporal dels papes i proclamat una República romana que perdurà poc més d'un any. L'exèrcit napolità de Ferran IV de Borbó expulsà de la ciutat la guarnició francesa, derrocà la república i processà els seus representants alhora que retornava el poder a Pius VII. En l'òpera, la persecució del cap de la nova policia romana, Scarpia, contra l'excònsol Angelotti, porta la desgràcia als protagonistes, el pintor Mario Cavaradossi i la seva amant, la cantant Floria Tosca. Situacions i personatges estan presentats amb una eficàcia dramàtica i musical extraordinàries que han situat Tosca com una de les obres més estimades del repertori puccinià.*





«Després d'haver resolt el seu conflicte apunyalant Scarpia, Tosca fa callar els seus sentiments de culpabilitat i el perdona un cop és mort. Però ella continua sent una heroïna condemnada a la perdició i, sobretot, ho demostra amb el salt sensacional per damunt del parapet, com si volgués tornar al subconscient d'on ha sorgit i d'on tornarà a sorgir la seva imatge, quan sigui necessària una altra vegada una heroïna de la seva categoria»

ROBERT DONINGTON  
Puccini i les seves heroïnes

Pàgina següent i anterior:  
Tosca amb direcció d'escena  
de Robert Carsen.

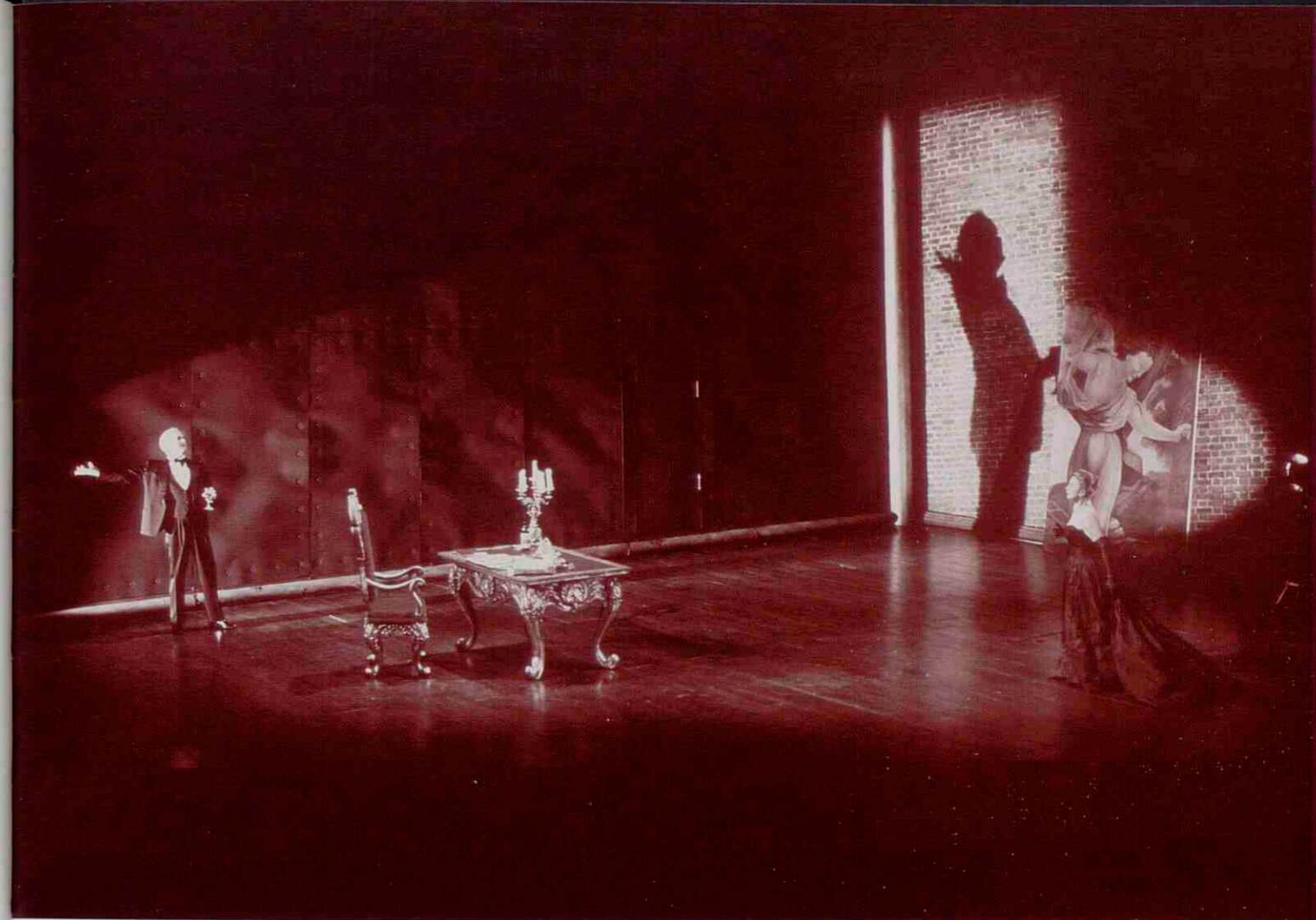
## A C T E I

L'excònsol de la República romana, Cesare Angelotti, ha fugit de la presó del castell Sant'Angelo i s'ha refugiat a l'església de Sant'Andrea della Valle. El seu amic Mario Cavaradossi, pintor de conviccions republicanes, promet ajudar-lo, però l'arribada de la famosa cantant Floria Tosca, amant del pintor, destorba els seus plans. Quan Tosca, finalment, se'n va, Cavaradossi condueix Angelotti a un refugi segur. S'ha descobert la fugida del presoner i Scarpia, cap de la policia romana, arriba a Sant'Andrea seguint-ne el rastre. Torna Tosca, que obsessiona Scarpia —que la vol fer seva—, i aquest decideix despertar-li la gelosia per localitzar el pintor.

L'OBRA COMENÇA AMB L'EVOCACIÓ BRUTAL DEL TEMA D'SCARPIA PER TAL D'ESTABLIR DES DEL PRINCIPÍ QUE EL CAP DE LA POLICIA ÉS L'AUTÈNTIC EIX AL VOLTANT DEL QUAL GIREN ELS ALTRES PERSONATGES DEL DRAMA: SÓN TRES ACORDS IMPACTANTS QUE DEFINEIXEN EL SEU CARÀCTER IMPLACABLE, PODERÓS I MALÈVOL.

Al matí, a l'interior de l'església de Sant'Andrea della Valle, hi arriba Cesare Angelotti, excònsol de la República romana, vestit de presoner, ferit, angoixat, que ha pogut escapar del castell Sant'Angelo i es refugia a la capella de la seva família seguint les indicacions de la seva germana, la marquesa d'Attavanti. L'ORQUESTRA DESCRIU L'AGITACIÓ D'ANGELOTTI AMB UN ACCENTUAT CROMATISME I UN RITME DE RESPIRACIÓ DIFICULTOSA.

EN UN DRÀSTIC CANVI D'ATMOSFERA MUSICAL QUE IMPOSA UN RITME BUFONESC, GAIREBÉ DE DANSA, entra el sagristà, que resa l'Angelus, i tot seguit el pintor Mario Cavaradossi, que destapa en una bastida lateral el quadre de Maria Magdalena que està pintant. La santa té una semblança evident amb una dama desconeguda —en realitat, la marquesa d'Attavanti— que els darrers dies ha anat a la capella, segons que creu, a resar. La finalitat de la marquesa era, però, com sabrem després, preparar la fugida del seu germà. La contemplació d'aquesta bellesa, d'ulls blaus i abundants cabells daurats, el porta a comparar-la amb la seva amant, la cantant Floria Tosca, bruna i d'ulls negres, EN UNA DE LES ÀRIES MÉS FAMOSES DE L'ÒPERA, «RECONDITA ARMONIA», EN LA QUAL, DE FET, TAMBÉ INTERVÉ EL



«En Tosca, hi trobem un teatre de la crueltat. L'òpera és l'escenari d'una catàstrofe en la qual sona, segons Julios Korngold, música per a una cambra de tortura»

JÜRGEN KESTING  
La Tosca de Giacomo Puccini o tortura l'heroïna.  
Felicitat estètica-tristesia moral

SAGRISTÀ. L'ÀRIA ES DESENVOLUPA EN UN CLIMA DE CONTEMPLACIÓ SOMIADORA I LÍRICA, AMB UNA LÍNIA DE CANT QUE INSI-NUA UN ÈXTASI ARTÍSTIC I ALHORA ERÒTIC.

L'escandalitzat sagristà se'n va i Angelotti, que reconeix amb alegria Cavaradossi, vell amic seu, surt de l'amagatall i li demana ajuda per fer front a Scarpia. Hi apareix sobtadament Tosca i el presoner s'amaga novament amb la panera de vitualles del pintor. Segueix una escena d'amor que és, de fet, una escena de seducció: Mario ha decidit salvar Angelotti i necessita desfer-se aviat de la presència de Tosca. PERÒ LA PASSIÓ DE LA CANTANT ACONSEGUEIX DE VÈNCER-LO MOMENTÀNIAMENT. EN EL DECURS DE L'EXTENS DUO, LA CANTANT EVOCA UNA FELICITAT ÍNTIMA I TRANQUIL·LA —«NON LA SOSPIRI LA NOSTRA CASSETA»— NOMÉS TORBADA PER LA GELOSIA DE LA



MARILEE BARCLAY  
in the Opera House

*Oh, come la casa  
l'arte di fare un bel*

*«Drama i òpera troben el seu punt focal en el retrat complex del baró sicilià Vitellio Scarpia, de tots els personatges el que segurament està més ben definit des del punt de vista psicològic. La seva versemblança troba les seves arrels en la història universal dels règims polítics, en els quals mai no han mancat ni deixaran de mancar homes que utilitzen el poder per al seu profit personal. Però el rol públic és només un aspecte exterior de la seva personalitat, ja que la motivació oculta de les seves accions pertany exclusivament a la part més íntima de la seva psicologia complexa. D'aquí deriva la necessitat dels seus monòlegs, en els quals es descobreix la seva perversió eròtica, pròxima al sadisme»*

MICHEL GIRARDI

*Tosca, tra pièce da prima donna, mito e attualità*

MATEIXA TOSCA, QUE TEM LA INFIDELITAT DEL PINTOR, MARIO LA TRANQUIL·LITZA AMB UN TEMA D'UN LIRISME AMPLI I GENERÓS –«QUAL'OCCHIO AL MONDO»– I L'ESCENA ACABA AMB ELS DOS PERSONATGES CANTANT JUNTS LA SEVA RECONCILIACIÓ.

En restar novament sol, Mario ofereix a Angelotti donar-li asil a la seva vil·la i li indica un refugi segur: una gruta al pou del seu jardí. Surten de la capella mentre el canó de Sant'Angelo dona l'alarma per la fuga del presoner.

El sagristà porta amb excitació la falsa notícia de la derrota de Napoleó a Marengo –de fet, inicialment la batalla s'havia decantat a favor dels austríacs– i un cert nombre de clergues, alumnes i escolans es concentren a l'església. El cant de satisfacció del sagristà, sobre una bufonesca ària que convida al ball, és tallat abruptament pel tema sec d'Scarpia que ha encetat l'acte. Apareix el cruel baró Scarpia, cap de la policia romana, que envia autoritàriament els presents a assajar el *Te Deum* que ha de celebrar la victòria. Li és fàcil, a partir de les explicacions del sagristà, descobrir que Angelotti ha estat refugiat a la capella i que ha tingut la complicitat de Cavaradossi, republicà notori. Scarpia, a més, odia el pintor per les seves relacions amb Tosca, la cantant que l'obsedeix i que vol fer seva, i decideix ordir una trampa a partir del ventall de l'Attavanti, que Angelotti deixà caure en la fugida.

Tosca torna apressadament –perquè ha d'actuar a la nit a les festes de celebració del Palazzo Farnese– i Scarpia («TOSCA? QUE NON MI VEDA») desperta amb habilitat la gelosia de la cantant per la ràpida i inexplicable fugida del pintor i la presència del ventall. Quan surt la cantant, aïrada, Scarpia la fa seguir («TRE SBIRRI, UNA CARROZA») I S'UNEIX AL SOLEMNE *TE DEUM* QUE CANTEN ELS FIDELS QUE HAN ANAT OMPLINT L'ESGLÉSIA. EL CANT L'ASCIU DEL CAP DE LA POLICIA, OBSEDIAT PER TOSCA, S'INTERCALA –PESANT, BÀRBAR– ENTRE LES NOTES DEL CANT SAGRAT FINS QUE SCARPJA DESPERTA DEL SOMNI EROTICOPOLÍTIC («TOSCA, MI FAI DIMENTICARE IDDIO») I S'UNEIX AL COR. L'ACTE ACABA AMB LA REEXPOSICIÓ DEL BRUTAL TEMA D'SCARPJA DE L'INICI.

## A C T E I I

«En cap altra obra Puccini aconsegueix percebre i assenyalar amb tanta precisió la ruptura, la discrepància i el canvi d'època. En Tosca ofereix un testimoni exhaustiu sobre ell mateix i la seva època, sobre el seu triomf en el remolí del capitalisme i de l'imperialisme, sobre la glorificació d'un món burgès. I, no obstant això, ja és un anacronisme. Quan apareix aquest drama líric –un producte d'aquesta època–, el món burgès ja està en una fase de descomposició. S'albirava el final de la bellesa i la intimitat protegida pel poder, tot i que una societat mimada i cansada no se'n volgués adonar»

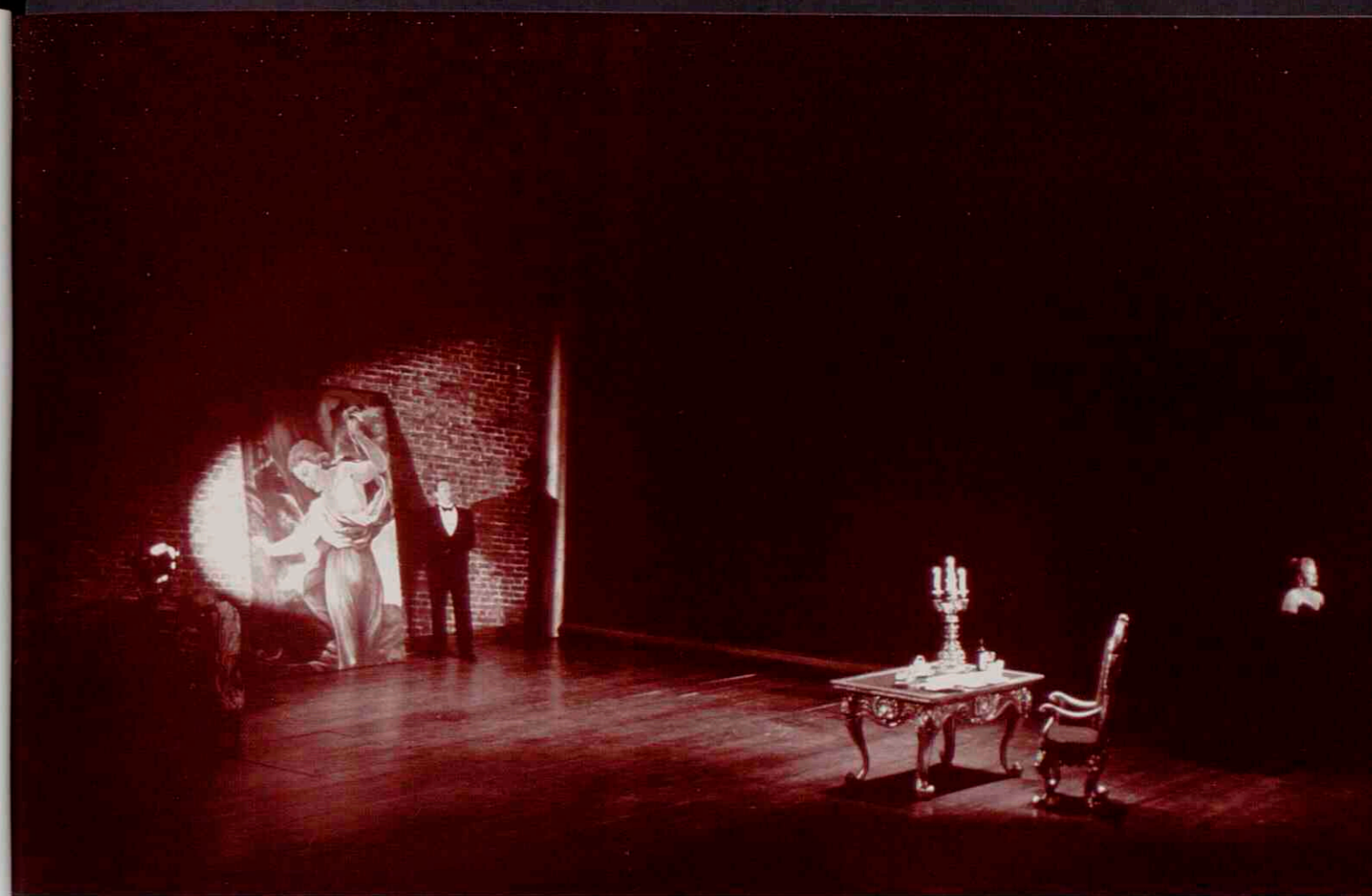
ERNST KRAUSE  
Puccini

**A**l Palazzo Farnese, Scarpia interroga Cavaradossi sobre l'indret on s'amaga Angelotti. Davant les reiterades negatives del pintor, decideix sotmetre'l a tortura. L'arribada de Tosca li permet resoldre la indagació: la cantant, incapaç de resistir l'horror de la tortura que té lloc a la cambra veïna, confessa. L'estratègia d'Scarpia continua implacable: si Tosca cedeix als seus desigs, salvarà la vida de Cavaradossi amb un afusellament simulat i li estendrà un salconduit perquè els amants puguin fugir. Arribat el moment, Tosca, enfollida d'odi, assassina Scarpia d'una ganivetada al pit.

Al vespre, dins el seu apartament al Palazzo Farnese, residència romana dels Borbó de Nàpols, on hi ha una taula parada per al sopar, Scarpia s'alegra per endavant de la inevitable captura i execució dels dos amics republicans i de la possessió de Tosca, tot expressant amb cinisme i maldat els seus sentiments: «ELLA VERRÀ PER AMOR DEL SUO MARIO...». ELS MONÒLEGS D'SCARPIA EL PRESENTEN COM UN ÉSSER MENYS OBSEDIT PER LA POSSESSIÓ QUE NO PER LA DESTRUCCIÓ DE LA POSSESSIÓ DELS ALTRES.

Arriba l'esbirro Spoletta que, seguint Tosca, ha entrat a la vil·la del pintor, on no ha sabut trobar Angelotti. Porta detingut Cavaradossi. PER LA FINESTRA OBERTA SE SENT TOSCA QUE PREN PART EN LA FESTA QUE DÓNA LA REINA MARIA CAROLINA DE NÀPOLS. HÀBIL SOLUCIÓ TEATRAL PER REFLECTIR L'AMBIENT DE FESTA QUE ES VIU EN SEGON PLA I PER FER QUE LA CONFRONTACIÓ D'SCARPIA I CAVARADOSSI ES PRODUUEIXI AMB LA VEU DE TOSCA. Davant les reiterades negatives del pintor a delatar l'amagatall del presoner, Scarpia decideix sotmetre'l a tortura.

Arriba Tosca i es llança als braços de Cavaradossi, que la commina a no confessar res del que sap. SEMPRE HI MANCA UN DELS PERSONATGES DEL TRIANGLE: ENTRA TOSCA I MARXA CAVARADOSSI, TOT I QUE NO DEIXA D'ESTAR PRESENT EN ELS CRITS QUE PROVENEN DE LA CAMBRA DE TORTURA. ABANS ERA TOSCA QUI ERA PRESENT EN L'INTERROGATORI D'SCARPIA I CAVARADOSSI MITJANÇANT LA CANTATA QUE SE SENTIA DES DE LA FINESTRA.



«Tosca és la primera figura femenina de Puccini que no només pateix, és la primera que també participa en l'acció»

ERNST KRAUSE  
Puccini

Quan s'emporten Cavaradossi, Scarpia inicia la seva estratègia («ED ORA FRA NOI PARLIAM DA BUONI AMICI...») i intenta que Tosca parli. Però són els terribles ecos de la tortura del seu amant i la cruel descripció que en fa Scarpia el que decideix Tosca a cedir («AHIME! MARIO, CONSENTI CH'IO PARLI...») i que digui finalment: «NEL POZZO... NEL GIARDINO...». Tornen a portar Cavaradossi, desmaiats, que es recupera en veure Tosca («FLORIA! AMORE... SEI TU?».) però que aviat la maleeix en descobrir que ha confessat.

La notícia, portada per Sciarrone, que la batalla de Marengo ha estat en realitat una victòria i no una desfeta de Napoleó, permet una nova i heroica intervenció de Cavaradossi, «VITTORIA, VITTORIA!», QUE SEMBLA UNA *CABALETTA* VENJATIVA CONTRA EL BOTXÍ EN EL MOMENT EN QUÈ ES VEU PERDUT I NO DUBTA A INSULTAR-LO. RESTA CLAR QUE CAVARADOSSI SIGNA LA SEVA SENTÈNCIA DE MORT AMB

Página 16 y arriba:  
Tosca con dirección de escena de  
Robert Carsen.

«La lírica i els sentiments marquen el to i l'atmosfera de l'art de Puccini. Així s'encobreix en gairebé totes les seves obres el moment inherent de la catàstrofe. Cap de les seves obres, ja sigui Manon Lescaut, La Bohème, Tosca o Madama Butterfly, no es transformen al final amb "l'ideal consolador de la música", com va qualificar Thomas Mann el duo final d'Aida»

JÜRGEN KESTING

La Tosca de Giacomo Puccini o tortura l'heroïna.  
Felicitat estètica-tristesia moral

AQUESTA EXPLOSIÓ HEROICA, que Scarpia talla en fer arrossegar el pintor pels esbirros cap a l'interior per ser menat a Sant'Angelo, on ha de ser executat.

Scarpia no deixa sortir Tosca darrere el seu amant i s'inicia la dramàtica escena final entre la cantant i el baró. Tosca no es deixa enganyar per la fingida amabilitat d'Scarpia - «LA POVERA MIA CENA FU INTERRUPTA...», AMB EL MATEIX TEMA MUSICAL DE L'INICI DEL PRIMER INTERROGATORI- i li demana brutalment què vol per alliberar Cavaradossi («QUANTO? -QUANTO? -IL PREZZO!»). El baró respon amb claredat i cruesa que només salvarà Mario si ella cedeix als seus desigs. ELS CRITS AÏRATS DE LA CANTANT ES BARREGEN AMB ELS TIMBALS DE L'ESCORTA DEL CONDEMNAT QUE RECORDEN A TOSCA LA DISSORT QUE TINDRÀ EL SEU AMANT.

LA TENSÍO CREIXENT DÓNA PAS A UN OASI DE LIRISME I MELODISME TÍPICAMENT PUCCINIÀ QUE TRENCA -O SUSPÈN- EL CRESCENDO DRAMÀTIC. ÉS LA FAMOSA ÀRIA «VISSI D'ARTE», LA SEGONA PART DE LA QUAL ÉS UNA SÚPLICA PLENA D'ANGOIXA.

Scarpia intensifica l'encerclament de Tosca en arribar la notícia que Angelotti, en ser detingut, s'ha donat mort. Tosca, finalment, cedeix a les instàncies d'Scarpia. Aquest li promet una execució simulada, amb fusells descarregats, i li promet lliurar un salconduit perquè els amants puguin fugir d'Itàlia a través de Civitavecchia. Quan Scarpia creu arribat el moment i s'avança per abraçar-la («TOSCA, FINALMENTE MIA»), Tosca, que ha agafat un ganivet de la taula parada mentre el baró escrivia el salconduit, enfollida per l'odi li clava l'arma al pit. Els crits d'auxili d'Scarpia esdevenen inútils i Tosca pot exclamar, orgullosa del seu gest, davant la despulla de l'home tan temut, amb sarcasme: «E AVANTI A LUI TREMAVA TUTTA ROMA!».

Abans de sortir silenciosament, Tosca col·loca dues espelmes, a banda i banda del cadàver, i un crucifix damunt el seu pit.

Pàgina anterior:  
Tosca amb direcció d'escena de  
Robert Carsen.



*«El testimoni d'una tortura física es converteix en víctima d'una tortura psíquica molt pitjor, una tortura que té la seva correspondència en les tortures vocals a les quals està exposada Tosca. Una vegada i una altra se li exigeixen crits d'angoixa en la tessitura més alta, tant que més d'una prima donna ha emmalaltit de "toscatitis", tal com va deixar escrit el crític del "New Yorker", William James Henderson»*

JÜRGEN KESTING  
La Tosca de Giacomo Puccini o tortura l'heroïna.  
Felicitat estètica-tristesia moral

## ACTE III

**C**avaradossi espera al castell Sant'Angelo l'hora de la seva execució i canta un líric i apassionat adéu a la vida. Tosca arriba i l'adverteix de la mort d'Scarpia i de l'estratagema pactat. Però el cap de la policia havia enganyat Tosca i l'escamot de soldats dispara realment contra Cavaradossi. Quan Tosca veu el cos inert de l'estimat i s'adona de la cruel realitat, entren els esbirros per detenir-la, però ella s'avança i es llança al buit des del parapet de la torre.

De matinada, a la terrassa més alta del castell Sant'Angelo, SE SENTEN LES CAMPANES DE LES ESGLÉSIES DE ROMA I EL CANT SUBTIL D'UN PASTORET («IO DE'SOSPIRI»), ACOMPANYAT DE LA FLAUTA. ES TRACTA D'UN PRELUDI DESCRIPTIU -UNA MATINADA ROMANA- EN QUÈ REAPAREIXEN MOLTS TEMES MUSICALS DE L'OBRA.

Mario espera l'hora de l'execució i obté de l'escarceller, a canvi del seu anell, una darrera gràcia: escriure el comiat a «UNA PERSONA CARA». AQUEST COMIAT ES CONVERTEIX EN UN ENTENDRIDOR RECORD DE LA FELICITAT PASSADA I DEL SEU AMOR, EN UNA DE LES ÀRIES MÉS FAMOSES DE TOTA L'ÒPERA ITALIANA, «E LUCEVAN LE STELLE», CONEGUDA TAMBÉ COM «ADÉU A LA VIDA», D'UN LIRISME D'EFICÀCIA INDUBTABLE I QUE FACILITA ELS EFECTES VOCALS -RUBATOS, ETC.- QUE ELS TENORS SEMPRE HAN AGRAÏT.

Arriba precipitadament Tosca, que li ensenya el salconduit («AH! FRANCHIGIA A FLORIA TOSCA...») i li explica com va donar mort al seu botxí («IL TUO SANGUE O IL MIO AMORE VOLEA...») davant l'apassionada admiració de Cavaradossi, QUE CANTA A LES MANS NASCUDES PER A LA BELLESA I L'AMOR I QUE HAN HAGUT DE FER UN GEST TAN SANGUINARI: «O DOLCI MANI MANSUETE E PURE...». ÉS EL SEGON GRAN DUO D'AMOR DE L'OBRA, SITUAT, COM EN EL PRIMER ACTE, DESPRÉS DE L'ÀRIA DEL TENOR. Tosca li revela que l'afusellament serà simulat («SENTI, L'ORA E VICINA...») I ELS DOS AMANTS CONTINUEN EL DUO VIBRANT, PLE D'ESPERANÇA PER LA NOVA VIDA QUE HAN D'EMPRENDRE I PER LA JOIA DEL SEU AMOR («LIBERI! LIBERI!, VIA PEL MAR»).

Però Scarpia ha enganyat Tosca -QUE DÓNA LES DARRERES INSTRUCCIONS DE SIMULACIÓ AL PINTOR SOBRE UN MOTIU MUSICAL

Pàgina següent:  
Tosca amb direcció d'escena de  
Robert Carsen.



*«Mentre Mario i Tosca tenen una concepció del sexe com una relació humana, tot i que inquieta [...] Scarpia viu el sexe com un plaer unilateral»*

GUIDO PADUANO  
La violència innocent i la violència omnipotent

D'UNA INQUIETANT MONOTONIA, QUE RECORDA UNA MARXA FÚNEBRE- i l'escamot de soldats dispara realment contra Cavaradossi, que cau mort al terra. L'excitació de Tosca («LA! MUORI! ECCO UN ARTISTA!», «O MARIO, NON TI MUOVERE...») dóna pas a la desesperació més gran quan comprèn la terrible realitat.

Entren els esbirros d'Scarpia, que han descobert el seu cos apunyat, i van a detenir Tosca. Enfollida pel dolor, es llança des del parapet de la torre al buit MENTRE INVOCA LA JUSTÍCIA DIVINA («O SCARP, AVANTI A DIO») I L'ORQUESTRA REPRÈN EL TEMA DE LA DARRERA ÀRIA DE CAVARADOSSI.

TERESA LLORET

## Fons històric

*Tosca conté tota una sèrie d'elements històrics. Per aquesta raó Victorien Sardou va poder fixar una data precisa en l'acció del drama: mitjan juny de l'any 1800. La història té lloc a Roma. Sens dubte, el marc de l'òpera és històric. S'hi tracta dels conflictes que van esclatar per gairebé tot Europa després de la Revolució Francesa. La revolució va acabar en un terror sanguinari, però tot i així els ideals de llibertat, igualtat i fraternitat van esdevenir un símbol de molts pobles.*



El Palazzo Farnese segons un gravat de Giuseppe Vasi del segle XVIII.

Pàgina següent:  
Gaspar van Wittel, anomenat Vanvitelli:  
Fragment de la vista del meandre del Tíber situat enfront del castell Sant'Angelo.  
Galleria Palatina (Florència).

Pàgina 26:  
Cantonada del pati del Palazzo Farnese.

*Amor che regge a te vita arde, e  
ci sarà queto in terra, e in mar nocchiere,  
e safo fo' il mondo riguardar  
Finché cangiati alle celesti spere  
dilegnerò, ch'ome colte sul mare  
a un cadente, nulla leggere!*





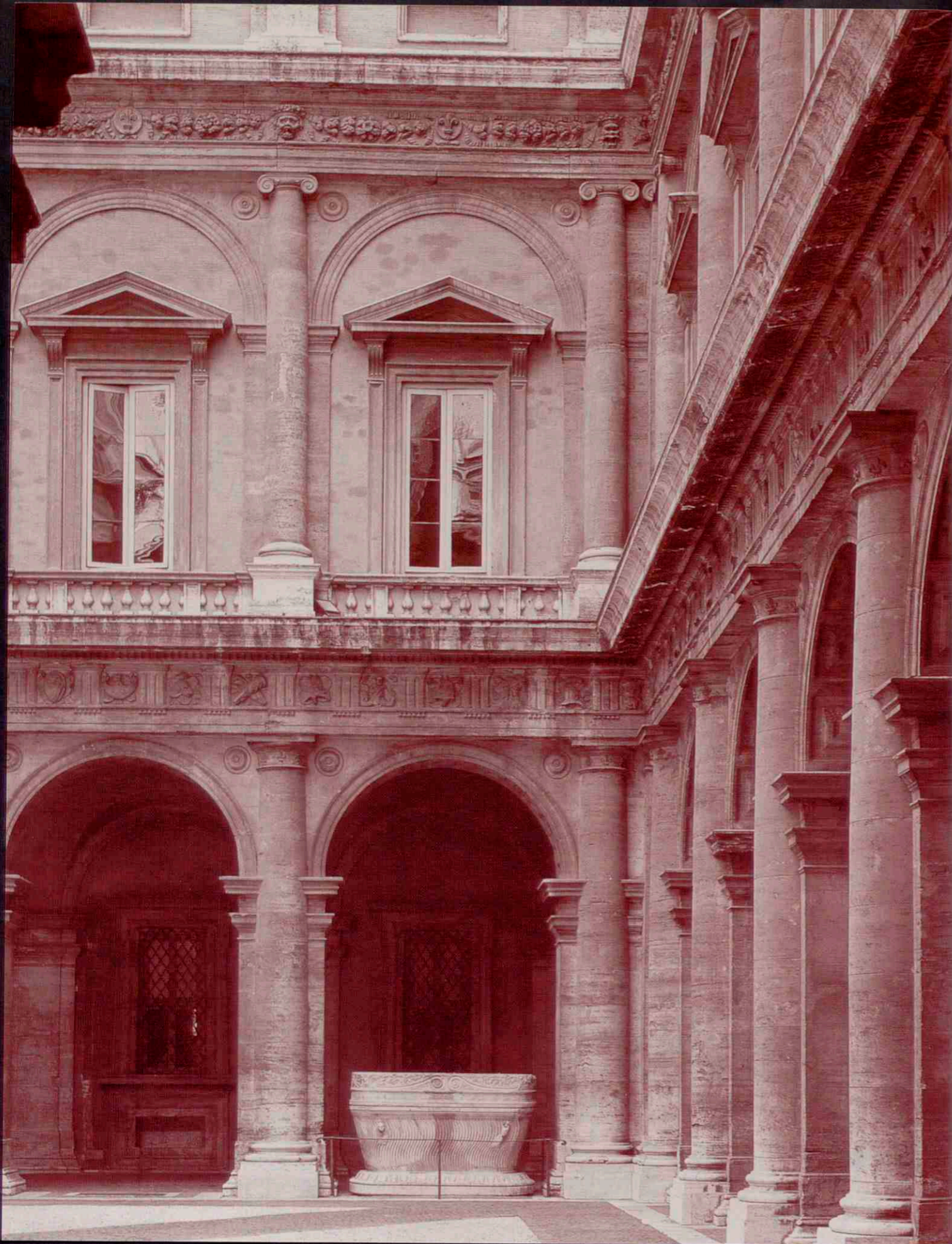
«L'òpera de Puccini conté la realització invisible d'un oratori, és a dir, la cantata al Palazzo Farnese on Tosca ha de cantar. El text de la cantata és la resposta a la convenció moral de la música operística que Puccini fa cantar als seus personatges; l'expressa com un crit d'èxtasi o de dolor en el poltre de tortura. La cantata descriu la veu humana que s'alça com un himne al Rei de reis. Però aquest gest religiós és clarament hipòcrita: la monarquia adulada en la cantata no és la del cel, sinó la de la dinastia injusta dels Borbó a Nàpols i la del Regne de les Dues Sicílies, la qual va ser restablerta després del derrocament de la República romana d'Angelotti»

PETER CONRAD  
L'era descreguda

**D**el creixent caos que hi havia a França va sorgir un home que, com a personatge, va superar la imaginació de qualsevol poeta o dramaturg: Napoleó Bonaparte. La seva intenció, a curt termini, era d'abatre Àustria, la potència més poderosa del continent europeu, per poder establir la supremacia de França a Europa. Aquesta idea preveia un atac directe contra l'Imperi austríac, però també l'afebliment d'aquest imperi a la franja Sud, ja que Viena dominava una gran part d'Itàlia. Les tropes de Napoleó van travessar els Alps i van conquerir Saboia i la Llombardia. Van seguir la ruta cap al Sud, on governava el poder polític i espiritual de l'Estat eclesiàstic. Els francesos van aconseguir la victòria, el papa Pius VI va ser exiliat a Valence i el 15 de febrer de 1798 es va proclamar la República romana.

Àustria va mobilitzar les seves forces i les dels seus aliats. Oficialment el govern de Nàpols era en mans del rei Ferran IV, però en realitat el poder el tenia la seva dona Maria Carolina de la Casa dels Habsburg, filla de l'emperadriu Maria Teresa i germana de la dissortada Maria Antonieta, que havia acabat la Revolució Francesa a la guillotina. Va ser ella qui va incitar el seu marit a declarar la guerra a França. El mes de desembre de 1798 Napoleó va enviar-hi el general Chamionnet, el qual no va perdre el temps i va ocupar Nàpols i va forçar l'exili de la parella reial a Palerm. El 25 de gener de 1799 hi fou designat un consell de vint-i-cinc homes per governar en nom de Napoleó; d'aquest consell destaca un personatge: Angelotti. Després en parlarem amb més profunditat. Uns mesos més tard els aliats van llançar una ofensiva. Maria Carolina i el seu marit van tornar a la seva residència de Nàpols i les represàlies no van trigar: milers de «revolucionaris» i «sospitosos» van ser empresonats i executats. Maria Carolina també apareix en *La Tosca*; en el drama de Sardou, hi intervé personalment, en l'òpera de Puccini només n'apareixen referències.

Els exèrcits aliats de Nàpols i Àustria van desplaçar-se cap al Nord i van acabar amb la República romana. Un dels cònsols, Cesare Angelotti, va caure en mans de l'enemic (és probable que després de la derrota del règim republicà de Nàpols, fugís cap a Roma, on va ser nomenat cònsol, ja que era considerat un republicà destacat). Evidentment, aquest fet va aportar un valuós botí als guanyadors, així que Sardou (també Puccini i els llibretistes) no van exagerar quan van convertir-lo en una figura clau de l'acció, tot i el seu petit paper. El



«L'ambient de Tosca no és ni romàntic ni líric, sinó apassionat, penós i fosc. Aquí no es tracta de persones bones i amables, sinó de personatges mesquins i miserables com Scarpia i Spoletta. I aquesta vegada als nostres herois no se'ls entendrà el cor com a Rodolfo o Mimì, sinó que seran decidits i valerosos [...]. Necessitem aquí un altre estil. Amb La Bohème volíem aconseguir llàgrimes; amb Tosca volem exacerbar l'esperit justicier de l'ésser humà i fatigar els seus nervis. Fins ara hem estat tendres, ara serem cruels»

GIACOMO PUCCINI  
Carta a Giuseppe Giacosa

27 de setembre de 1799 Angelotti va ser empresonat en una presó romana del castell Sant'Angelo. Tot fa pensar que aleshores Maria Carolina no era a Roma, contràriament al que apareix en el drama de Sardou i en l'òpera de Puccini. Tot i així, va nomenar cap de la policia de Roma el temut baró Vitello Scarpia, un home terriblement cruel i astut que va encarregar-se de la persecució de tot allò que fos republicà. Scarpia va tractar de tal manera els presos al castell Sant'Angelo, que no els restaven gaires esperances d'arribar al dia del judici. Tanmateix, no haurien durat gaire més temps... La intenció era extingir tots els «rebels» i el cap de la policia hi tenia plens poders: empresonament, tortura, execució... És aquí on comença el drama de Sardou i l'òpera que en va sorgir. Els cercles liberals de Roma pateixen la repressió de la fugissera República romana per part del regim vencedor austríac i napolità. Totes dues obres introdueixen el pintor Mario Cavaradossi, descendent d'una família patrícia romana i per dins favorable als republicans, però que no participa activament en la política. Un Cavaradossi així sembla que existí realment. Aparentment havia heretat el pensament liberal del seu pare i la seva mare l'havia enviat a París a estudiar. Allà va treballar al taller del famós Louis David, membre de la Convenció de la República i més endavant pintor de la cort de Napoleó. Tota aquesta informació es pot trobar als documents que van aparèixer en l'herència de Sardou.

Els documents de Sardou també contenen dades sobre la «cantant Floria Tosca», cosa que augmenta la probabilitat que hagués existit realment. Encara que sigui veritat que hagués nascut «pels volts de 1788», cosa que en descartaria qualsevol vincle amb l'obra de teatre i l'òpera, totes dues obres tenen lloc el mes de «juny de l'any 1800», quan la «famosa cantant» només tindria dotze anys. Segons el que es diu, va néixer als voltants de Verona. Com que era orfe, va ser educada per les benedictines, després es va formar com a cantant i va debutar amb el paper principal de la *Nina pazza per amore* de Paisiello.

La primera representació d'aquesta obra va tenir lloc l'any 1789, una data que no es pot relacionar amb la suposada data de naixement de Tosca, però que concorda perfectament amb el temps marcat en l'òpera.

Els documents de Sardou no expliquen res del cap de la policia, el

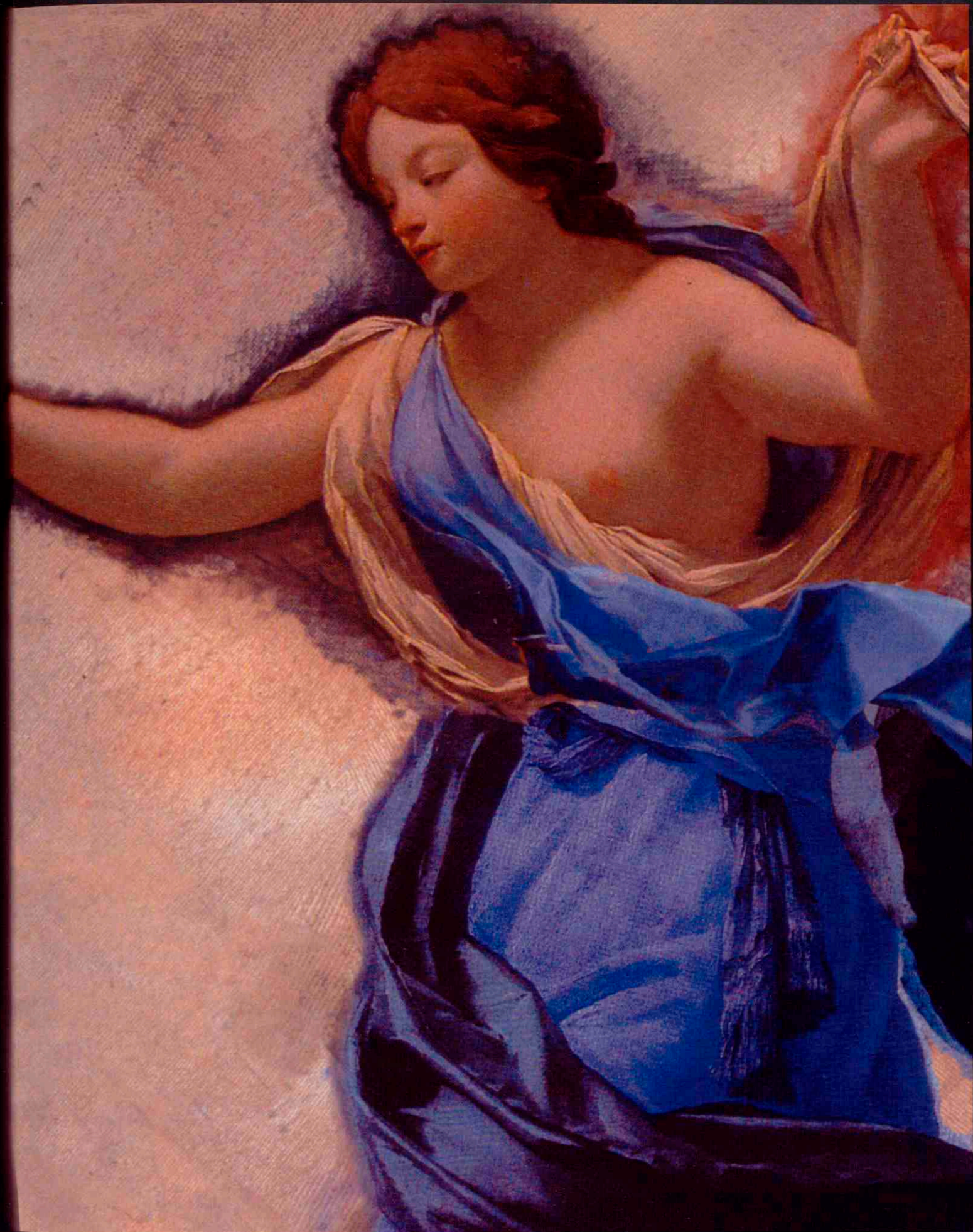


Bernardo Bellotto:  
*Vista del Tíber  
amb el castell Sant'Angelo*  
(1769).  
Col·lecció privada.

baró Scarpia, excepte que va néixer a Sicília i que era un home terriblement cruel. Potser la reina Maria Carolina va descobrir la seva lleialtat absoluta al monarca i la seva inesgotable energia durant l'exili a Palerm i va veure en ell l'home adequat per acabar de rematar la recent vençuda República romana. L'opinió general és que va existir de veritat, però la incògnita continua sent si durant l'època retratada en la història ell també estava involucrat en aquest assumpte. Està clar que la figura de la reina Maria Carolina és històrica. Sardou la

**«Quan escric una òpera intento sobretot ser sincer, ser autèntic, i oferir, amb totes les meves forces i per tots els mitjans, el sentit de la vida»**

**GIACOMO PUCCINI**



«Sempre he trobat en el dolor, l'amargor i el sofriment de l'ànima la inspiració per a les meves millors escenes. M'agrada la malenconia. Així vaig néixer: tan malenconiós com Lucca, la meva ciutat natal, tancada en la soledat de les seves muralles. [...] Quan en la meva ànima es reflecteixen la tristesa i la malenconia del paisatge, sorgeix en mi la melodia. Si, en canvi, em trobo feliç enmig del tràfec de la gran ciutat, com passa a Milà, no trobo la música que busco... Quan pateixo, quan componc, aleshores em sento que visc, meravellosament viu»

GIACOMO PUCCINI

Pàgina anterior:  
Pintura de Maria Magdalena  
utilitzada en la posada en escena  
de *Tosca* de Robert Carsen.

Pàgina següent:  
Detall del sostre de la galeria del  
Palazzo Farnese, que representa  
el mite de Polifem intentant  
seduir Galatea.

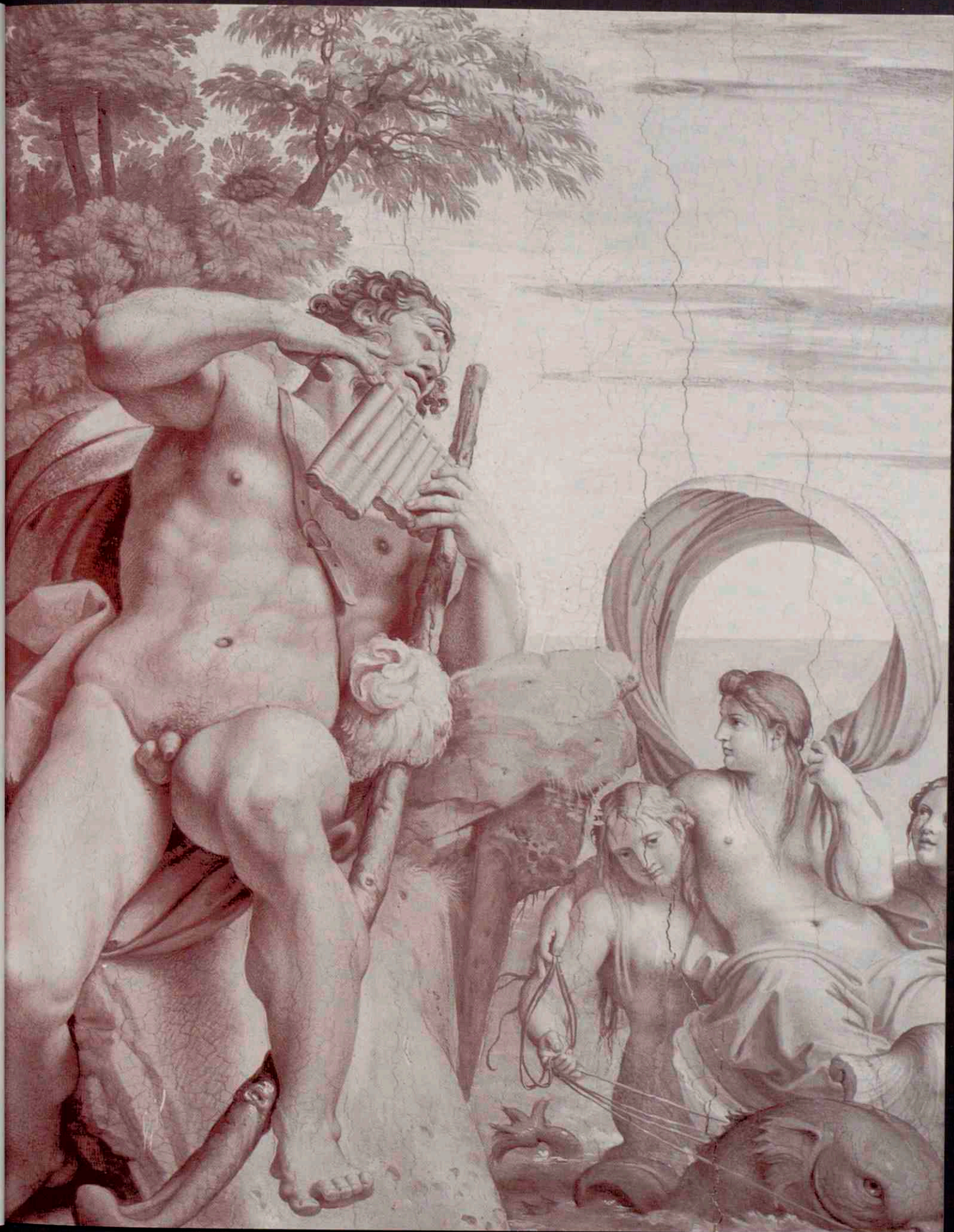
puja a l'escenari i la deixa actuar en una festa al Palazzo Farnese a Roma, celebrant una victòria, on la cantant Flòria Tosca interpreta una cantata de Paisiello. Durant la festa arriba la notícia de la derrota a Marengo dels exercits d'Àustria i Nàpols per les tropes de Napoleó.

En l'òpera no es mostra la festa, només s'escolta la música a través d'una finestra oberta. La notícia de la batalla de Marengo és presentada de manera encara més dramàtica: Cavaradossi –a qui acaben de treure de la sala de tortura– escolta la notícia per un espia que l'està comunicant al seu cap Scarpia, i a aquest dedica, com al seu pitjor enemic, el crit triomfal de *Vittoria, Vittoria!*

En aquell moment la reina Maria Carolina no era a Roma. La idea va venir de Sardou amb l'objectiu d'augmentar l'efecte dramàtic. En conclusió, la reina i Angelotti són personatges històrics, i els tres protagonistes de l'obra de teatre (i de l'òpera): Tosca, Cavaradossi i Scarpia, poden haver-ho estat.

KURT PAHLEN





## Sardou-Puccini: una comparació

*Va ser durant la gira de Bernhardt que Puccini va veure La Tosca (el títol és de Sardou) per primera vegada, el 24 de novembre de 1895 a Florència. Després de la primera representació de La Tosca, que va tenir lloc el 24 de novembre de 1887 a París, Victorien Sardou va ser acusat de plagi; efectivament, no tenia escrúpols a l'hora de manllevar material que no era seu per a les seves obres. En el cas de La Tosca va defensar-se al·legant que com que era un apassionat lector de llibres d'història (gairebé totes les seves obres van ser concebudes amb un marc històric), havia trobat el tema en un fet que havia tingut lloc al segle XVI a Tolosa de Llenguadoc, a França.*

Pàgina següent:  
Retrat de Puccini.



«Jo veig, sobretot veig.  
Veig la persona a  
l'escenari, els colors, els  
moviments dels  
cantants. Sóc un home  
de teatre. Faig teatre»

GIACOMO PUCCINI

Victorien Sardou (1831-1908) va ser un dramaturg nat, amb un instint infal·lible per tot el que funciona a l'escenari. En realitat, la creació d'efectes sensorials va ser l'objectiu predominant de Sardou, tal com ho havia estat per al seu successor més conegut, Eugène Scribe. Les intrigues enginyoses que mantenien el públic en tensió, els *coups de théâtre* i els diàlegs preciosos eren els punts positius de la seva producció exuberant. Però les seves obres de teatre no contenen poesia ni pensaments profunds, com ara missatges espirituals, morals o socials. Shaw va inventar el terme pejoratiu *Sardoodledom* per descriure aquestes obres. Gran part de les obres de Sardou giraven al voltant de l'heroïna i van ser escrites expressament per a la famosa actriu Sarah Bernhardt.

Va ser durant la gira de Bernhardt que Puccini va veure *La Tosca* (el títol és de Sardou) per primera vegada, el 24 de novembre de 1895 a Florència. Després de la primera representació de *La Tosca*, que va tenir lloc el 24 de novembre de 1887 a París, l'autor va ser acusat de plagi; efectivament, no tenia escrúpols a l'hora de manllevar material que no era seu per a les seves obres. En el cas de *La Tosca* va defensar-se al·legant que com que era un apassionat lector de llibres d'història (gairebé totes les seves obres van ser concebudes amb un marc històric), havia trobat el tema en un fet que havia tingut lloc al segle XVI a Tolosa de Llenguadoc, a França.

El catòlic Connétable de Montmorency havia promès a una dona protestant que perdonaria la vida al seu marit si ella se li lliurava. La dona va accedir. L'endemà va rebre la recompensa: el seu marit havia mort a la forca.

*La Tosca* de Sardou és un melodrama, fins i tot es podria dir que és un melodrama extrem. Els ingredients són el sexe, el sadisme, la religió, l'art i la política. La justícia es presenta amb un rerefons històric:



A la dreta:  
Puccini, Giacosa i Illica.

Pàgina següent:  
Retrat de Sardou.

la invasió d'Itàlia per Napoleó i la batalla de Marengo el 14 de juny de 1800. Amb tot, els personatges de l'obra també aporten elements dramàtics, tota la tragèdia sorgeix de la gelosia exagerada de Tosca i dels sentiments republicans i antimonàrquics de Cavara-



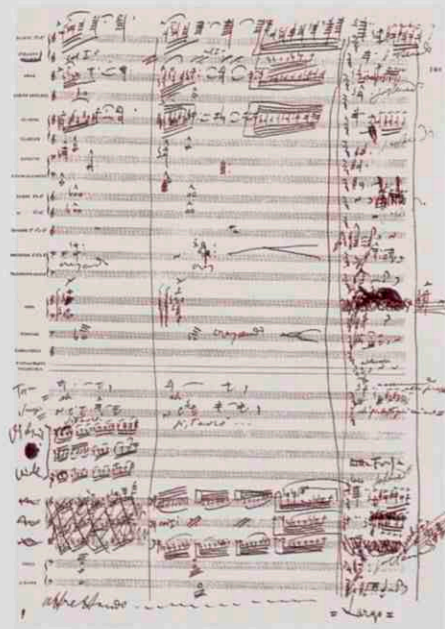


dossi. La intriga es desenvolupa d'una manera detectivesca i les escenes de tortura, execució, intent de violació, assassinat i els dos suïcidis són un pur *grand guignol*. Quan el teló baixa per primera vegada ja hi ha quatre morts: Angelotti, Scarpia, Cavaradossi i Tosca. Després d'una reunió de treball amb l'escriptor, Puccini va dir en broma: «Potser Sardou també voldrà que mati Spoletta».

Després de la primera representació de *La Tosca*, Sardou ja tenia un sobrenom: «el Cal·lígula del teatre».

L'estructura de l'obra de Sardou és sòlida. La història, en què cada detall és traçat de manera perspicaç, es desplega seguint una lògica ineludible. Però per obtenir el tipus de llibret que Puccini volia, l'obra no només havia de ser més lleugera per tal de fer un forat per als episodis lírics i poètics que faltaven en la versió de Sardou, sinó que també havia de ser més curta per poder convertir-se en òpera. En comparar les dues obres, veiem que la versió de Sardou tenia vint-i-tres personatges, mentre que la de Puccini nou; l'obra de teatre té cinc actes, l'òpera només tres. A Puccini, l'enjòlit històric secundari li semblava redundant i va suprimir-lo gairebé tot, la qual cosa fa que tota l'atenció se centri en els tres personatges. Va eliminar el segon acte, tot i que hauria pogut proporcionar un gran espectacle, amb figures històriques com la reina de Nàpols, Maria Carolina, i el compositor Paisiello entre el públic. Encara en queden uns petits rastres a l'òpera, concretament a la cantata interpretada per Tosca als bastidors en honor de la suposada victòria del general monàrquic Mélas sobre Napoleó. Els esdeveniments del tercer acte de l'obra de Sardou, que té lloc a la casa de camp de Cavaradossi, i l'*scène à faire* entre Tosca i Scarpia del quart acte van ser hàbilment traslladats al segon acte de l'òpera.

A més a més, Puccini va fondre les dues escenes del cinquè acte de Sardou i les va convertir en una sola escena a les muralles del castell Sant'Angelo en l'últim acte de l'òpera. Il·lica ens dona una gran lliçó de dramaturgia «mostrant-nos» l'execució de Cavaradossi i una Tosca que l'observa nerviosa. En l'obra de Sardou ella es queda a la cel·la i només «escolta» els trets que sonen darrere l'escenari. Hem d'admetre que els col·laboradors de Puccini també van pecar en descriure



Manuscrit de la partitura de *Tosca*.

A dalt:  
Retrat de Sardou.

«*Tosca* correspon a la concepció d'una peça d'òpera que busca la totalitat amb els seus efectes d'ardor, sang, grandesa i foc revolucionari. En realitat, la unió ben calculada d'eros, univers i sadisme sobrepassa el que Zola, Flaubert i Merimée van introduir en la literatura francesa [...]. És Sardou, però amb hipertensió arterial d'Eros»

ERNST KRAUSE  
Puccini



massa superficialment els personatges i en introduir algunes escenes poc versemblants i alguns detalls redundants. Tot i això, la música aconsegueix fer oblidar totes aquestes imperfeccions, que serien imperdonables en una obra de teatre, i converteix *Tosca* en l'òpera més concentrada i dramàtica de Puccini. Tampoc no hem d'oblidar que l'òpera, més que l'obra de Sardou, respecta la unitat clàssica de temps, lloc i acció (la història s'esdevé a Roma en un període de dotze hores), cosa que augmenta encara més la sensació de concentració que deixa l'obra a l'espectador.

A dalt:  
Retrat de Puccini.


Pàgina 41:  
Puccini al seu estudi a Torre del Lago; de les parets pengen retrats de Franz Lehár, Gustav Mahler, Enrico Caruso i Maria Jeritza, entre d'altres.



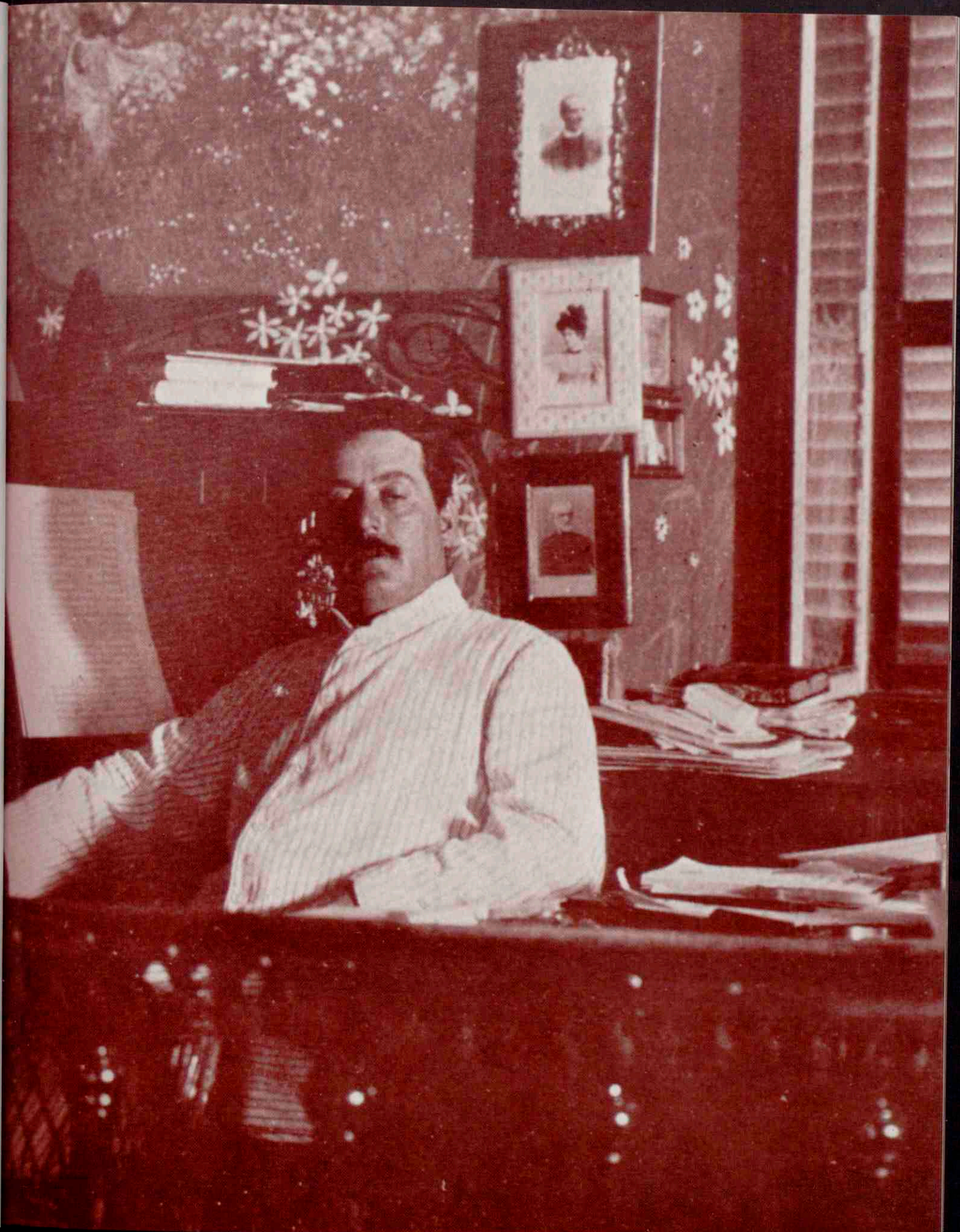
«Puccini va aportar el seu geni dramàtic per nodrir amb aquesta ardor unes titelles aixafades entre els engranatges d'una màquina infernal, i per atorgar a la seva intriga, infinitament perible, un poder universal d'expressió»

ANDRÉ GAUTHIER

*Puccini*



*Amor che s'èppa a te  
vita sabore*



# L'homenatge de Puccini a una diva inspiradora



**La creació de Tosca a càrrec de Sarah Bernhardt perviu en l'òpera**

*La cantant Tosca va ser un paper fet a mida per a Bernhardt, perquè l'estil d'interpretació i execució musical de la protagonista havia de correspondre, segons l'opinió unànime dels contemporanis, a una prima donna operística, i la dicció de Sarah era molt semblant al cant. Victor Hugo va parlar d'una «veu d'or», Marcel Proust en va comparar la veu amb l'«instrument d'un gran violinista» i Jules Massenet va intentar escriure en notes musicals la seva melodia parlada. «Jo mateixa he creat, sense arribar a ser-ne conscient, una tècnica totalment personal perquè el dring de la música del vers i la melodia de les paraules es puguin fer sentir com la música i la melodia dels pensaments», va afirmar la mateixa artista en la seva publicació L'art du théâtre.*

A dalt a l'esquerra:  
Sarah Bernhardt  
en *Tosca* el 1887.  
Àlbum del duc d'Aumale.

Pàgina següent:  
Paul Nadar:  
Sarah Bernhardt  
en el paper de Tosca.



«*La senyora Bernhardt prefereix fer voltes pel món per simular ser algú que mata persones amb destrals i forques, la qual cosa probablement li proporciona moltíssims diners. Li desitjo molta sort, però no la consideraré una artista de teatre de primer ordre llevat que em pagui molts diners*»

GEORGE BERNARD SHAW  
*Sardoodledom*



A dalt:  
W. & D. D. Downey:  
Sarah Bernhardt fotografiada en  
diversos rols.

Pàgina següent:  
Paul Nadar: Sarah Bernhardt.

«**S**i no interpretés d'una manera tan decadent i artificial, ni d'una manera tan calculada i exagerada, ben segur que hauríem acabat plorant» van ser les paraules que va dedicar Anton Tstxetxow, estudiant de Medicina i incipient poeta de vint-i-un anys, a Sarah Bernhardt quan aquesta va actuar com a artista convidada al Teatre Bolshoi de Moscou interpretant *La dama de les camèlies*. L'actriu francesa, la qual després de la seva retirada de la Comédie-Française de París va causar sensació en algunes aventures teatrals i va recórrer el món amb peces de segona classe i companys de tercera, ha tingut més influència en el teatre i en la producció dramàtica que cap altra artista teatral anterior o posterior.

Si la seva famosa predecessora Adriana Lecouvreur, almenys en el llibret operístic de Francesco Cilea, es va definir ella mateixa com a «l'umille ancilla del genio creator», la singularitat història de Bernhardt rau en el fet d'haver estat, com a actriu, una artista inspiradora en ella mateixa. Marcel Proust, el qual la va immortalitzar literàriament en el personatge de Berma, va arribar a la conclusió, segons una descripció de la seva interpretació en *Phèdre* de Racine, que la seva execució havia envoltat «l'obra mestra d'una segona obra, igualment inspirada amb vivesa pel geni». Els papers damunt l'escenari de Bernhardt van ser sempre autèntiques creacions.

Inspirats especialment per la seva representació de *La dama de les camèlies* (Alexandre Dumas fill) i d'*Adrienne Lecouvreur* (Eugène Scribe i Ernest Legouvé), una sèrie d'autors francesos, al capdavant dels quals el versat creador de peces Victorien Sardou, va rivalitzar «per escriure-li el paper de la seva vida» —en peces teatrals que avui dia es poden definir com a «teatre tràgic de bulevard».

En particular, Sardou es mostra com el mestre d'aquest tipus de creació teatral: peces com *Fedora*, *Théodora*, *La Tosca* i, finalment, *Gismonda* van ser precisament l'«aliment» ideal per a Bernhardt i el seu públic àvid. En l'escena de la mort de Fedora, la diva va establir un nou paràmetre per a l'art dramàtic: en endavant «Faire sa Sarah» es va convertir en sinònim d'una mort a l'escenari interpretada magistralment. No va suposar cap sorpresa, doncs, que *Gismonda* es convertís en un fracàs, perquè al final el personatge del títol es casava en comptes de morir-se, com era d'esperar.

La cantant Tosca va ser un paper fet a mida per a Bernhardt, per-



«Quina anàlisi es pot fer d'allò que s'apropa a la perfecció? Quin elogi pot expressar allò que sembla insuperable?

Amb qui es pot comparar? Quina és la base per a un judici racional, quan t'arrossega l'emoció?»

E. ZORZI

Sarah Bernhardt

(«Il Mondo Artistico», núm. 3,  
19 de febrer de 1889)

què l'estil d'interpretació i execució musical de la protagonista havia de correspondre, segons l'opinió unànime dels contemporanis, a una *prima donna* operística, i la dicció de Sarah era molt semblant al cant. Victor Hugo va parlar d'una «veu d'or», Proust en va comparar la veu amb l'«instrument d'un gran violinista» i Jules Massenet va intentar escriure en notes musicals la seva melodia parlada. «Jo mateixa he creat, sense arribar a ser-ne conscient, una tècnica totalment personal perquè el dring de la música del vers i la melodia de les paraules es puguin fer sentir com la música i la melodia dels pensaments», va afirmar la mateixa artista en la seva publicació *L'art du théâtre*.

El fulletonista Ludwig Speidel ho va ponderar, amb motiu de la seva actuació com a convidada a Viena (1881), en un relat que sonava a crítica musical: «Una tessitura bella i elevada que recorda la d'una soprano. La seva veu és dolça i insinuant, molt competent en la modulació i rica en tons en l'expressió dels sentiments [...]. Gairebé es podria dir que aquesta veu ha estat educada musicalment, perquè manté la seva tessitura de to d'una manera tan segura i ferma, i les seves modulacions es mouen en intervals tan manifestos, que la tonalitat i les pujades i les baixades de la seva dicció es podrien expressar mitjançant notes [...]. A l'artista només li manca una cosa: treballar en la tessitura elevada de la veu amb una harmonia més intensa i completa».

Evidentment, la diva no només s'expressava amb el cant de la seva dicció, sinó també amb la seva imatge. Un col·lega d'Speidel, l'escriptor satíric Daniel Spitzer, va reconèixer en el teatre de Bernhardt una qualitat dramàtica totalment nova: «De la mateixa manera que ha passat amb les tres unitats de temps, lloc i argument, fa temps que hem trencat la quarta unitat, la unitat del tocador; però el canvi reiterat de les gales sumptuoses de l'artista francesa va ser francament shakespeariana. Ella, la protagonista, era allà, amb una part superior de la poesia cenyida de vellut blau i una part inferior de la poesia de seda lila que decreixia en una cua. Res no traïa l'ímpetu que succeïa en la seva ànima com l'actuació expressiva i silenciosa amb el seu mocador, que exigia la màxima discreció, ja que estava ornamentat amb antigues puntes originals que no resistirien la passió violenta. L'actriu va sortir amb aparent tranquil·litat, però després d'unes poques escenes va tornar a aparèixer. Déu, quin canvi s'havia esdevingut en ella! De cap a peus un pesant moaré antic, de dalt a baix plena de

Pàgina següent:  
Paul Nadar:  
Sarah Bernhardt.



«Ara, com abans, continua essent una gran artista; els dots que la naturalesa li ha atorgat resplendeixen encara d'una manera superba: veu, ulls, figura, intel·ligència, intuïció, fascinació; tot roman i ha arribat a consagrar-se en una sèrie de triomfs en tots dos mons. Ja no es va a conèixer l'artista –extravagant, estranya–, s'hi va a admirar la gran artista. I Sarah Bernhardt és una gran artista!»

E. ZORZI  
Sarah Bernhardt  
(«Il Mondo Artístico», núm. 8,  
19 de febrer de 1889)

Pàgina següent:  
Paul Nadar:  
Sarah Bernhardt com a Tosca.

volants. I després d'un vestit esplèndid va succeir-ne un altre, fins que una àmplia vestimenta elegíaca de tul blanc brodat va anunciar que la seva tràgica culpa només podia ser expiada per mitjà de la vida».

Gairebé sembla inevitable que, en la seva naturalesa, l'estil de representació operístic de Bernhardt s'hagi d'estendre en qualsevol moment vers el teatre musical. Malgrat que l'artista va exercir una impressió molt fascinant entre els seus contemporanis, avui dia no seria res més que una llegenda groguenca si els compositors de l'anomenada *giovanane scuola* no haguessin erigit un monument al seu art dramàtic amb drames musicals que han perdurat en el temps: Pietro Mascagni amb *Zanetto* (segons *Le passant* de François Coppée), Umberto Giordano amb *Fedora*, Giacomo Puccini amb *Tosca* i Francesco Cilèa amb *Adriana Lecouvreur*.

El jove Puccini va presenciar la *Tosca* de Bernhardt l'any 1889 en una actuació com a convidada a Milà, i malgrat que el seu domini del francès era fluix, gràcies a l'expressió de la veu, la cara i els gestos va creure que ho havia entès tot i es va convèncer que hi havia trobat el material operístic adequat. Espontàniament, el 7 de maig va escriure al seu editor Giulio Ricordi: «En aquesta *Tosca* he vist la meua òpera: proporcions compensades, cap excés teatral decoratiu, sense la superioritat musical habitual». Però sembla com si no només l'editor sinó també l'autor d'èxit s'haguessin rigut de l'obstinació del jove i encara relativament desconegut músic, perquè Ricordi no va fer res per adquirir els drets de l'obra i només set anys més tard –durant l'elaboració de *La Bohème*– el projecte de *Tosca* va entrar novament a debat.

I aleshores un altre compositor ja havia adquirit els drets de la peça: el baró Alberto Franchetti, el qual ja tenia a les seves mans un llibret acabat de Luigi Illica. La primavera de 1894, el compositor i el llibretista van anar a trobar-se amb Sardou per rebre el vistiplau de la versió operística, i segons el testimoni del biògraf de Puccini, Arnaldo Fraccaroli, l'ancià Verdi també va ser present en aquesta reunió i va manifestar el seu entusiasme per la peça (en particular per l'ària de comiat de Cavaradossi). Aquesta opinió de Verdi devia incitar encara més l'ambició de Puccini de posar música al material, i Illica i Ricordi van fer que Franchetti hi renunciés, el qual, de totes maneres, tampoc no estava extraordinàriament convençut del material. Com ja





«La diva no és una dona venjativa. Ha vist obres de teatre i òperes en les quals s'enalteix el perdó.

Molts drames sobre monarques bondadosos s'han representat els darrers temps, justament en aquells anys en què els fins aleshores magnànims governants van descobrir que també podien assolir els seus propòsits amb duresa i amb la força. La diva està convençuda que no existeix res més bell que el perdó. Per què no pot ser sempre com en les òperes de Mozart? Com en aquella frase de l'Entführung: "No hi ha res més horrible que la venjança"»

SUSAN SONTAG  
*L'amant del volcà*

Pàgina anterior i a la dreta:  
Paul Nadar:  
Sarah Bernhardt.

havia succeït en els casos d'*Andrea Chenier* i *Iris*, el baró va cedir a un col·lega un llibret d'òpera que era per a ell.

L'agost de 1895 Puccini va tenir la seguretats que compondria *Tosca*. El cas és que no solament va acceptar el llibret d'Illica escrit per a Franchetti, sinó que també va convidar Giuseppe Giacosa a ser-ne coautor, un dramaturg molt valorat internacionalment en la seva època (i de qui l'obra *Tristi amori* d'Arthur Schnitzler va ser qualificada lapidàriament com a «obra mestra»). D'entrada, Giacosa no estava del tot convençut de la idoneïtat operística del drama de Sardou i prova d'això és la vital influència que les seves obstinades objeccions i correccions van tenir en l'èxit de l'òpera. Els cinc actes escrits per Sardou es converteixen en tres en la versió operística i dels vint-i-tres personatges només en resten nou.

Sens dubte, es perden en l'obra molts detalls històrics o biogràfics. Per exemple, que Cavaradossi és un intel·lectual que pertany a una rica família patrícia i que el seu pare va fer amistat amb Voltaire; Tosca, per contrast, és una pobra pastora que ingressa en un convent benedictí on és instruïda i solament mitjançant una ordre del Papa li és permès de sortir del convent per seguir la mundana carrera de cantant. El llibret operístic omet aquestes informacions. Però, ¿realment van ser en el drama de Sardou quelcom més que una excusa per amagar una dramaturgia de poca qualitat i sense miraments?

En tot cas, Puccini va mostrar en l'adaptació de l'obra, una vegada més, el seu exquisit instint teatral. Sense renunciar als efectismes de Sardou, va intentar donar als personatges profunditat emocional i així assolir credibilitat musical. Així va ser com del llibret d'Illica va suprimir una ària de Cavaradossi en el moment de la tortura, la qual amb la veu de Tosca, Spoletta i el jutge va ampliar-se a un quartet. Però també va voler compondre l'ària de comiat de Cavaradossi, que en el text original tant havia encan-





**«Sarah mai no canvia. No penetra en el personatge  
que representa, simplement es posa en el seu lloc»**

GEORGE BERNARD SHAW



«En el nivell més alt de l'art hi ha lloc per als mètodes de la Duse, com també n'hi ha per al drama, en què l'emoció només serveix per donar vida a pensaments i per emocionar-nos, però no n'hi ha per a Sarah Bernhardt i els pèssims papers que Sardou li prepara. Si més no, a mi tot això em sembla antiquat i ridícul, llevat que comencés a considerar-ho un aspecte moderníssim del circ i del museu de cera»

GEORGE BERNARD SHAW  
Sardoodledom

tat un Verdi ja madur. En comptes de l'himne original a la vida, l'art i la pàtria, hi trobem ara una ària, «E lucevan le stelle», de caràcter totalment intimista. De passada direm que Sardou va sentir-se molt satisfet de la nova versió de Puccini, que li va presentar a París el gener de 1898.

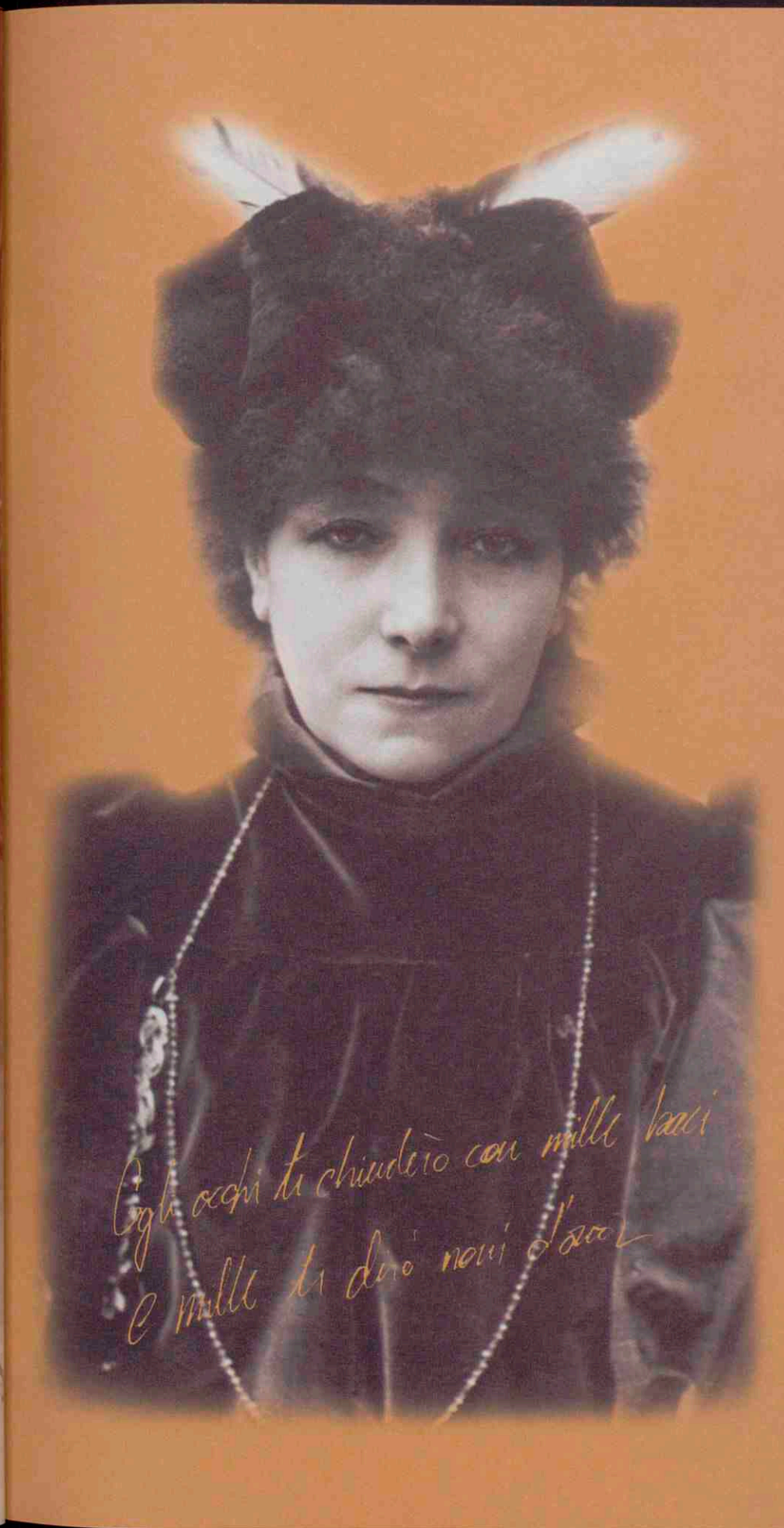
La simpatia era mútua. Puccini s'expressa d'aquesta manera sobre Sardou –segons el testimoni del seu amic Fraccaroli–: «Aquest home era un prodigi. Tenia més de setanta anys [exactament, seixanta-set] i no obstant això vibraven en ell les energies i l'agilitat d'un jove. A més a més, era un conversador incansable i molt interessant. Sovint parlava durant hores senceres, sense cansar-se ni avorrir els altres en cap moment. Quan començava a explicar una història, era com una cascada, una deu que brollava a borbolls: les anècdotes fluïen de manera enginyosa i inescotable. Força reunions que havíem tingut transcorrien solament amb simples monòlegs de Sardou. Tanmateix, de seguida es mostrava indulgent i fàcilment es declarava a favor de la necessitat de suprimir un acte».

Es pot afirmar sense exagerar que Puccini hauria musicat més aviat la Tosca de Sarah Bernhardt que *La Tosca* de Sardou –la impressió causada per la interpretació de l'artista sempre viva en el seu esperit. Les creacions de l'actriu s'incorporen directament a l'òpera. Per exemple en la preparació de l'assassinat d'Scarpia. La mateixa Sarah Bernhardt concreta sobre això: «La mirada ha de precedir el gest, el qual, d'altra banda, sorgeix abans que la paraula, que no és res més que la formulació del pensament. Consumida de dolor i tremolant per la febre, Tosca allarga la mà per agafar un got i humitejar-se els llavis ardents. Sobre la taula hi ha un ganivet. Pel seu cap passa un pensament: matar el torturador. En aquest moment dirigeix la mirada cap a ell i després la mirada torna novament al ganivet. I el seu pensament, alliberat mitjançant mirades i gestos, deixa escapar els crits: "Mor! Mor! Miserable!". Si l'artista agafés el ganivet immediatament i matés el miserable llançant el mateix crit de ràbia, sense deixar que la mirada i el gest precedeixin el crit, el resultat seria menys sublim».

Aquesta interpretació serà adoptada en el llibret de Puccini amb la mateixa exactitud que la prolongada successió de gestos, deliciosament creats, després de l'assassinat; una creació també pròpia de l'artista, documentada per mitjà de les fotos de Nadar: «Su avvia per

Pàgina següent:  
Paul Nadar:  
Sarah Bernhardt.





*«Quan Scarpia és mort,  
segons la posada en  
escena creada per Sarah  
Bernhardt, Tosca no fuig  
immediatament: es pren  
el seu temps per rentar-  
se les mans, per arreglar  
i repassar el seu  
pentinat, per posar un  
canelobre encès a cada  
costat del cadàver i per  
col·locar sobre el seu pit  
un crucifix»*

ANDRÉ GAUTHIER  
*Puccini*

uscire, ma si pente, va a prendere le due candele che sono sulla mensola a sinistra e le accende al candelabro sulla tavola spegnendo poi questo. Colloca una candela accesa a destra della testa di Scarpia, mette a l'altra a sinistra. Cerca di nuovo intorno e vedendo un crocifisso va a staccarlo dalla parete e portandolo religiosamente si inginocchia per posarlo sul petto di Scarpia. Si alza e con grande precauzione esce, richiudendo dentro di sè la porta».

Durant vint-i-sis anys, de 1887 a 1913, Sarah Bernhardt va incloure el paper de Tosca en el seu repertori. Després de la seva mort, va desaparèixer l'obra de Sardou dels programes teatrals. No obstant això, l'òpera de Puccini, que en la seva estrena a Roma (1900) en principi va ser rebuda per la premsa amb reserves, aviat va començar la seva marxa triomfal damunt tots els escenaris del món i fins avui està entre les obres més interpretades de la història musical. A més de moltes altres qualitats, també posseeix el mèrit d'haver «rescatat» en el tercer mil·lenni l'art d'una de les actrius més extraordinàries i productives.

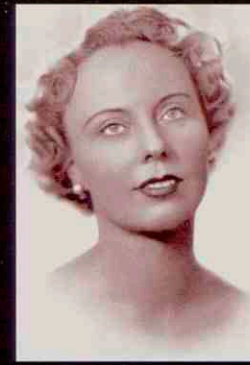
EKKEHARD PLUTA

Pàgina anterior:  
Paul Nadar:  
Sarah Bernhardt  
en el paper de Tosca.

## Un gran personatge amb massa pretendents

*Entre Hariclea Darclée, que el 14 de gener de l'any 1900 cantà al Teatro Constanzi de Roma la primera Tosca de la història, i les quatre sopranos que actuen en la temporada del Liceu –Paoletta Marrocu, Nelly Miricioiu, Daniela Dessì i Inés Salazar–, la galeria de sopranos que veritablement han deixat empremta en la interpretació del fascinant personatge puccinià és menys àmplia del que sembla. La llista de sopranos líriques, lirico-spinto o dramàtiques que tot al llarg del segle han donat vida al personatge romà és veritablement inesgotable. Però només relativament poques han fet història de debò.*

Diverses Tosca:  
d'esquerra a dreta  
i de dalt a baix:  
Maria Caniglia, Magda Olivero,  
Birgit Nilsson, Virginia Zeani,  
Raina Kabaivanska, Pilar Lorengar,  
Régine Crespin, Leonie Rysanek,  
Hariclea Darclée, Claudia Muzio,  
Geraldine Farrar, Leontyne Price i  
Renata Scotto.



«Mosco Carner va assenyalar que Puccini va perdre el seu pare quan amb prou feines tenia cinc anys i que va quedar obsessionat per un tipus de concepte de l'amor com un deute tràgic que ha de compensar-se amb la mort. Això explica la sèrie d'heroïnes condemnades a morir per a les quals els herois només fan el paper de catalitzadors: un model dramàtic que va sorgir d'una imatge que està profundament clavada en el seu subconscient i que, per aquesta raó, tenia la força d'una neurosi compulsiva»

ROBERT DONINGTON  
Puccini i les seves heroïnes

Pàgina anterior:  
Renata Tebaldi en *Tosca* (1959)  
al Gran Teatre del Liceu.

**D**e bell antuvi, cal arraconar a l'oblit més absolut aquesta legió de sopranos contaminades pel cant efectista i lacrimogen que el verisme va posar de moda, dives de pa sucats amb oli que en apropiant-se del personatge puccinià van aconseguir convertir el gran compositor italià en sinònim de sentimentalisme i teatralitat superficial, tot sepultant de passada la base de la interpretació pucciniana, que és el cant *di conversazione*.

Les òperes de Giacomo Puccini, mestre absolut a l'hora de crear personatges i situacions dramàtiques en música, constitueixen una admirable síntesi entre l'exhibició de l'art vocal i el drama teatral. Per això entre l'art del compositor de Lucca i els compositors típicament veristes hi ha un abisme: Puccini sempre va mantenir intacta la integritat de la veu cantada i n'explorà els múltiples matisos, però sense renunciar a un llenguatge orquestral complex i ric, admirat per músics com Mahler o Schönberg. Només els temes de les seves òperes es poden adscriure al corrent verista, però mai el seu llenguatge musical i, molt menys encara, el tractament de la veu.

*Tosca* és un drama musical, un drama sentimental sobre un fons de violència afí a les tendències escèniques veristes –escenes de tortura, assassinats, execucions i suïcidi final–, però recreat amb una ciència orquestral i uns matisos vocals que cal separar del matusser llenguatge verista. Amb el desenvolupament de l'acció, el personatge de Flòria Tosca adquireix una envergadura psicològica com més va més densa, en un procés de tensió que la conduirà a cometre un acte, matar Scarpia, que atempta contra la seva moral i el profund sentiment religiós que mou les seves accions, perfilat en la paraula i en la música per Puccini i els seus llibretistes ben nitidament. Una soprano mancada de talent dramàtic i que no domini la riquesa de matisos que inclou el fraseig puccinià, mai no podrà fer justícia al personatge.

Flòria Tosca és el personatge que va donar celebritat a la napolitana **Emma Carelli** (1877-1928), una de les grans sopranos líriques del segle XX. Cantant actriu d'una peça, passional i temperamental, va perfilar el cerimonial fúnebre sobre el cos d'Scarpia amb un repertori de gestos que havien de copiar sense pudor unes quantes generacions de sopranos. També la soprano sarda **Carmen Melis** (1885-1967), amb una excepcional presència escènica, va marcar les primeres dècades de vida escènica del personatge i va entusiasmar Puccini en per-



«Com ja li havia comentat, estic convençut que Tosca no serveix per al melodrama. [...] És una obra l'únic objectiu de la qual és el virtuosisme d'una actriu extraordinària. És un drama amb moltes emocions i poca poesia»

Carta de Giuseppe Giacosa a Giulio Ricordi  
(23 d'agost de 1896)

sona. «Vibrante, squisita, bellissima», va dir el compositor d'aquesta soprano avui recordada per haver estat mestra de Renata Tebaldi. Els seus mitjans vocals eren molt menys sumptuosos que els de la seva famosa alumna, però la Melis, que adorava la música pucciniana, aconseguia un retrat teatral molt més complet, construït amb enorme intel·ligència i un exacte sentit del fraseig puccinià.

Caldria també dirigir la mirada cap a noms com el d'**Emmy Destinn** (1878-1930), la soprano txeca que estrenà Minnie de *La fanciulla del West*, que posseïa una personalitat tràgica de primer ordre. El vell Metropolitan novaiorquès va ser el seu centre d'acció durant deu temporades –des que hi debutà l'any 1908 fins a la seva prematura retirada, l'any 1927, amb quaranta-nou anys–, en les quals va cantar al voltant de tres-centes funcions. A l'amplitud vocal, en un repertori que incloïa papers com Eva de *Meistersinger*, Isolda, Carmen, Aida, Santuzza o Madama Butterfly, hi unia un olfacte dramàtic excepcional, una veu bonica i un sentit interpretatiu encertat, capaç de commoure sense caure en patetismes lacrimògens.

La «divina» **Claudia Muzio** (1889-1936), que es va distingir especialment en el repertori verista, mai no va caure en els defectes de les sopranos veristes, amb els seus insuportables crits. Presència escènica imponent, art en la caracterització psicològica (i física) dels personatges, versatilitat de l'expressió, habilitat per revelar un estat d'ànim mitjançant l'accentuació de les paraules, capacitat per acolorir el so..., un cúmul de virtuts expressives que van trobar en Tosca un personatge idoni i amb el qual va obtenir èxits memorables al Covent Garden, l'any 1914, i al Metropolitan, del 1916 a 1921.

Amb el segle va néixer a París Geneviève Sens, que passà a la posteritat amb el nom de **Gina Cigna**, una de les més grans sopranos dramàtiques del segle XX, modèlica Turandot però poc gloriosa com a Tosca. Com després va passar amb **Maria Caniglia** (1906-1979), la seva interpretació, que basa el seu efecte en la tensió i la força vocal, resisteix malament el pas del temps perquè no evita tots els defectes imputables al gust de l'època. Molt més sensuals, i creades amb



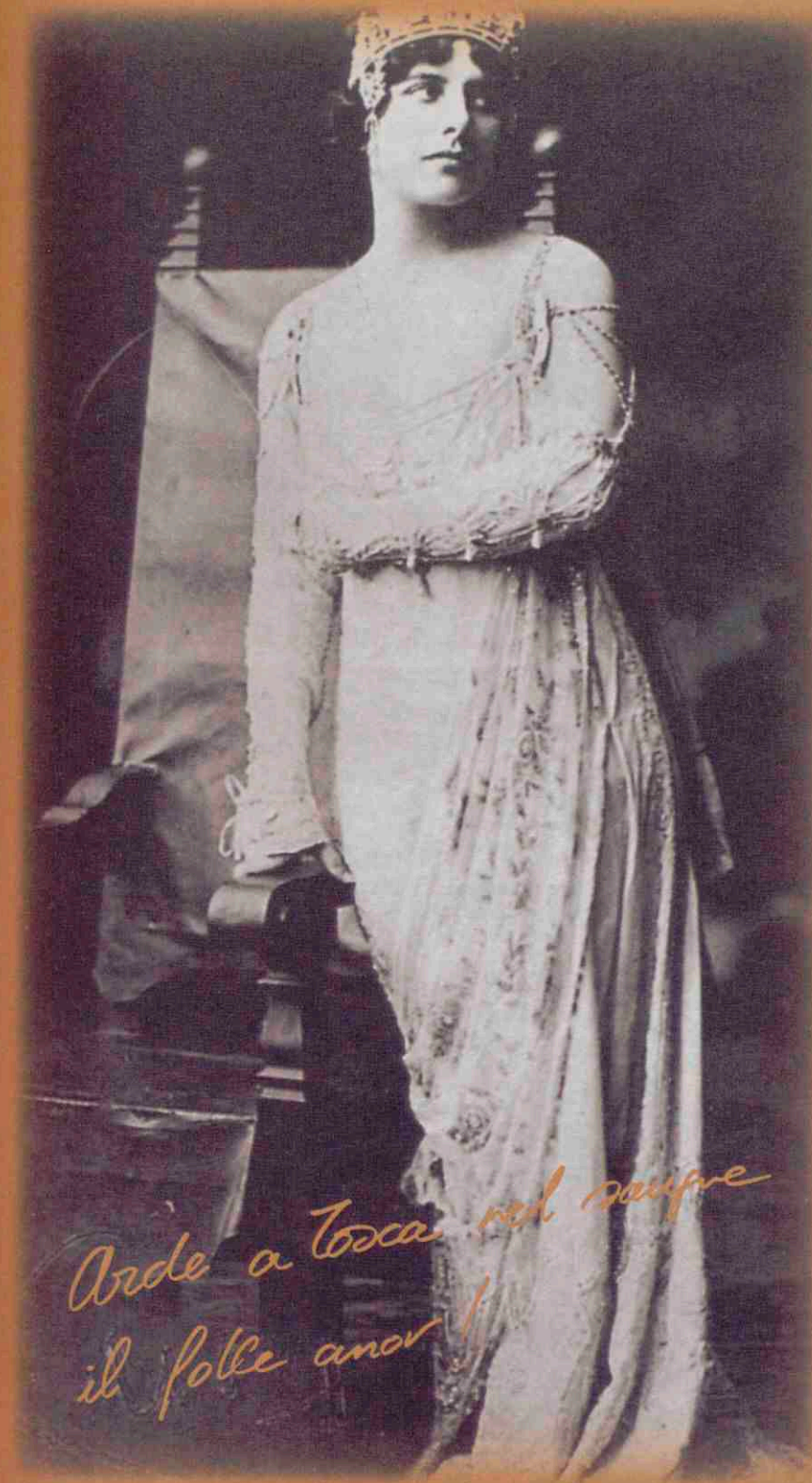
A dalt i pàgina anterior:  
Arribada a Barcelona de  
Renata Tebaldi (1959),  
envoltada d'un grup  
d'admiradors i de  
l'empresari del Liceu,  
Joan Antoni Pàmies.

el temperament de veritables «bèsties de l'escena», mereixen ser recordades les celebrades interpretacions de **Ljuba Welitsch** (1913) i **Maria Jeritza** (1887-1982).

Per l'elegància i l'emotivitat de la seva interpretació, la Tosca de **Magda Olivero** (1910) és una referència extraordinària pels subtils detalls en la construcció del personatge. Amb Tosca debutà triomfalment al Met novaiorquès ni més ni menys que l'any 1975, i tres anys després a l'Òpera de San Francisco. Amb una veu molt menys bonica que la de Renata Tebaldi o Montserrat Caballé, però amb una tècnica prodigiosa que aplega totes les qualitats del cant clàssic, la seva construcció del personatge aconsegueix commoure el públic gràcies a la

«Aquesta obra està dedicada a la *prima donna*,  
la qual assumeix el seu paper amb les seves con-  
seqüències més extremes. En Floria Tosca, ella  
viu l'èxtasi més profund del teatre i de l'amor»

ADOLF WEISSMANN



*Arde a Tosca nel sangue  
il folle amor!*





«La pantomima de la Callas en la qual Tosca cerca el paper signat per Scarpia és tan realista que esdevé un suplici per al públic. [...] La Callas fa la sensació d'improvisar cada moviment a l'instant i de viure realment el moment: com Tosca, viu l'escenari com una cambra de tortura de la qual no troba la sortida»

PETER CONRAD  
L'última voluntat de Maria

immensa comunicabilitat del seu fraseig, la sublim assimilació del recitatiu dramàtic puccinià i el poderós efecte dels gestos que atorga al personatge, que dotà d'un inimitable toc aristocràtic. L'astorament que transmet en veure mort Scarpia o la sorpresa de veure Cavardossi afusellat de debò són detalls d'una cantant actriu immensa que sap traduir els sentiments del personatge sense perdre mai el control de les seves pròpies emocions. Només cal veure la versió en vídeo de 1960 de la RAI de Torí per comprendre per què l'Olivero és una de les veritables grans puccinianses del segle.

**Eleanor Steber** (1916) va mostrar sempre una fascinant afinitat amb l'estil puccinià. La seva Tosca, exquisidament femenina, és una lliçó d'intensitat lírica i de fraseig acurat, continguda, sense trucs veristes, capaç de donar el relleu just a frases decisives com «Io quella lama gli piantai nel cor». L'instint per acarar el recitatiu dramàtic puccinià va permetre per exemple a una soprano de mitjans lleugers com **Grace Moore** (1898-1947) construir una Tosca seductora, poc dramàtica però sense les caricatures grotesques en l'assassinat d'Scarpia.

La celebrada Tosca de **Zinka Milanov** (1906) –tan recordada al Covent Garden com també al seu predilecte Met– és la d'una veu privilegiada, bonica, sensual i de volum considerable. En la seva interpretació, sense gaire subtileses teatrals, sedueix purament amb armes vocals, en especial amb un fraseig vigorós i uns accents poderosos; en definitiva, un Puccini passional que feia embogir el públic.

El cas de **Renata Tebaldi** (1922), la Tosca més celebrada del seu temps juntament amb Maria Callas, és ben diferent. Soprano lírica amb l'amplada i la potència necessàries per afrontar papers més pesants, va convertir Flòria Tosca en una segona pell i va imposar arreu del món la seva concepció del personatge, captivador per la bellesa del timbre i el vellut de la veu, el fraseig senyorial, i la impecable línia de cant, més que per la vena teatral. Les seves últimes Tosca, pel desembre de 1969 al Met al costat de Sandor Konya i Cornell MacNeil, encara mostren l'esplendor d'una soprano que va haver de bregar als teatres amb el fenomen Callas.



Pàgina 65:  
Renata Tebaldi (1959),  
saludant el públic al Gran  
Teatre del Liceu.

Pàgina anterior:  
Maria Callas.

A dalt:  
Maria Callas al Gran Teatre  
del Liceu (1959).

**Maria Callas** (1923-1977) va aconseguir una síntesi irreplicable entre la veu, la paraula i la presència escènica que revolucionà la història de la interpretació operística. La Divina posseïa una inimitable capacitat per trobar sempre l'accent i el color vocal idonis per a cada personatge, tant si es tractava del belcantisme de Bellini com dels personatges lírics i dramàtics de Donizetti, Verdi i Puccini o el verisme més punyent de Leoncavallo, Mascagni i Giordano. I en la seva galeria de magnífics retrats operístics, ningú com la soprano greconord-americana no ha sabut recrear amb tanta riquesa de matisos la complexa personalitat de Flòria Tosca. Només cal escoltar l'impressionant

«Una òpera comença molt abans que s'alci el teló i acaba molt després que es baixa. Comença en la meva imaginació, esdevé la meva vida i roman com a part de la meva vida molt temps després d'abandonar el teatre»

MARIA CALLAS



«*Catherine Clément va veure en Tosca l'heroïna operística més pura, la que més s'acostava al model de la cantant. La seva vida és el teatre i quan la realitat hi irromp, la seva vida es transforma en una tragèdia. El seu personatge no reflecteix el seu caràcter, sinó la naturalesa del personatge que interpreta en l'òpera*»

JÜRGEN KESTING  
*La Tosca de Giacomo Puccini  
 o tortura l'heroïna.  
 Felicitat estètica-tristesia moral*

Pàgina 69:  
 Maria Callas al  
 Gran Teatre del Liceu (1959).

Pàgina anterior:  
 Montserrat Caballé interpretant  
 Tosca (1963).  
 Gran Teatre del Liceu.

enregistrament dirigit l'any 1953 per Victor de Sabata, amb Giuseppe di Stefano i Tito Gobbi, una de les més sensacionals de la història del disc, per assistir a la més genial interpretació de Flórida Tosca que ningú pugui somiar, gràcies al domini absolut de les situacions dramàtiques.

La filmació parisenca del segon acte, del 1958, al costat de l'esplèndid Tito Gobbi, ens permet intuir el carisma teatral de dos monstres de l'escena que, lluny de refiar-se del temperament del moment, basaven la grandesa de la seva interpretació en el perfeccionisme, sense caure en l'histrionisme, explorant cada matís, cada paraula, cada gest, amb una intuïció escènica aclaparadora. Veure la Callas en acció, el seu moviment dalt de l'escenari, el poder de la seva mirada, l'art de respectar les més petites indicacions del text i la partitura, la intensitat del seu «Vissi d'arte», capaç de commoure sense la més petita concessió de sentimentalisme, tot plegat és difícil d'oblidar. Una creació indiscutible que ens permet parlar d'un abans i un després de Maria Callas en la interpretació de Tosca.

Entre les alternatives a Maria Callas, a més de l'hedonista proposta de Renata Tebaldi, continua brillant la sensual creació de **Leontyne Price** (1927), amb una veu imponent de vegades enutjosament velada en el *medium*, però d'una carnositat encisadora. També la soprano nord-americana d'origen romanès **Virginia Zeani** (1928) oferí una Tosca de bella línia, gran classe i accents lírics commovedors, però mancada de l'altura dramàtica de la Callas.

Sense assolir la genialitat de la Callas, ni la bellesa vocal de Tebaldi i Price, **Raina Kabaivanska** (1934), que mereix un lloc d'honor entre les hereves de les grans Tosca, destaca com una de les referències cabdals en les tres últimes dècades. Va cantar la seva primera Tosca al Teatro Margherita de Gènova l'any 1973, i en els anys noranta continuava encarnant-la amb singular habilitat –vegeu la seva producció de l'Òpera de Roma amb Luciano Pavarotti. Amb una tècnica absolutament modèlica, Kabaivanska és capaç de mostrar com poques els contrastos de la personalitat de Tosca, no sols la gelosia i l'apassionament, sinó també les característiques de l'essència teatral perfilada per Puccini, com la inseguretad, els dubtes o el sentiment religiós transcendent. N'hi hauria prou amb la inoblidable versió realitzada per al cinema l'any 1975 per Gianfranco de Bosio per acreditar l'estatura teatral assolida per aquesta gran soprano, inimitable a l'hora de



*«Una bona interpretació s'havia convertit en un ingredient essencial d'una funció d'òpera a Itàlia. Ja no n'hi havia prou que el cantant sortís a cantar, un canvi que és conseqüència, en part, de l'atenció que Puccini prestava als detalls en les seves òperes. L'acció teatral en Tosca era tan explícita que hi havia una necessitat real de trobar el punt dramàtic exacte»*

CONRAD WILSON  
Giacomo Puccini



Régine Crespin (1966)  
interpretant Tosca  
al Gran Teatre del Liceu.

Pàgina següent:  
Eva Marton (1985) interpretant  
Tosca al Gran Teatre del Liceu.

traduir vocalment els estats d'ànim de l'heroïna pucciniana. Sense l'opulència vocal d'altres col·legues, sap construir el personatge frase per frase, i mostrant possibilitats expressives del personatge que defugen les altres intèrprets. Per la línia de cant, la dicció acurada i l'art teatral, la Tosca de Kabaivanska és l'hereva perfecta de la de Magda Olivero.

Per la via torrencial, en canvi, impressiona, i molt, la implacable Tosca de **Birgit Nilsson** (1918), que arrasava vocalment a costa de sacrificar l'essència teatral. No hi ha nota a la qual no arribi amb una seguretat tècnica i una potència devastadora, però els accents lírics i la sensualitat del personatge queden sepultats per aquesta vigorosa allau vocal que, certament, tallava la respiració al públic i als seus col·legues d'escenari. Molt important és la interpretació de la no sempre justament valorada **Régine Crespin** (1927), capaç de dir i matissar el personatge amb un ventall de recursos expressius que, per la seva profunditat psicològica, té molt poc a envejar a la mateixa Callas. Tot el seu segon acte, farcit d'encerts teatrals, hauria de figurar en l'antologia pucciniana del segle.

Mentrestant, **Pilar Lorengar** (1929-1996) aconseguia una Tosca profundament commovedora en què la cantant s'identificava sincerament amb el personatge, en un estil interpretatiu molt pròxim al de Renata Tebaldi; i per a **Leonie Rysanek** (1926-1999) Tosca, que fou el seu personatge predilecte en el repertori italià i que el va cantar amb diverses generacions de tenors, des de Di Stefano i Bergonzi a Aragall, Domingo o Pavarotti, va ser un mitjà més per mostrar el seu temperament operístic únic, si bé el retrat del personatge no passarà a la història.

En les últimes dècades, i llevat dels exemples comentats, s'han imposat, a causa de la manca de veritables cantants actrius, les Tosca de mitjans lírics bonics i de blanor teatral indissimulable. L'empremta de Montserrat Caballé, Katia Ricciarelli, Mirella Freni o Kiri Te Kanawa quedarà associada, si es vol, a les més boniques versions de «Vissi d'arte» que es vulguin incloure en qualsevol antologia del cant puccinià, però en massa ocasions la creació dramàtica del personatge és la gran absent.

Al començament dels anys vuitanta, a Filadèlfia, Renata Scotto va cantar per primera vegada Tosca en teatre, amb molt bons resultats





«*Tosca i Cavaradossi són, abans de tot, persones que saben respondre davant les circumstàncies d'un cruel sistema de terror. La sort d'un artista, si es vol. El que resulta extraordinari és la prima donna mateixa com a prima donna. Ha estat concebuda d'una manera astuta. Però és, "despertant la consciència", molt més: la primera i alhora peremptòria trobada revolucionària d'una dona –que pensava dedicar la seva vida només a la bellesa– amb l'objectiva lluita política del món, amb el moviment de resistència contra els opressors napoleònics i austríacs d'Itàlia»*

ERNST KRAUSE  
*Puccini*

A dat:  
Natalia Troitskaia (1982).

Pàgina següent:  
Aprille Millo (1997).

Pàgines 76-77:  
Roger Pic:  
Maria Callas a *Tosca*  
(Òpera de París, 1964)

gràcies al fraseig eloqüent i incisiu, excepcional l'estil puccinià, i a una dicció absolutament modèlica. També Eva Marton, en la dècada dels noranta, va aixecar passions als escenaris i va ser qualificada per molts nostàlgics com l'hereva de Renata Tebaldi. Però les incursions amunt i avall del repertori de Wagner i Strauss passen la inevitable factura. Des del punt de vista escènic, la millor interpretació moderna del personatge, discutible per la irregularitat vocal però apassionant pel de-



tallat estudi psicològic, és el de **Catherine Malfitano**, que cantà l'òpera per primera vegada l'estiu de 1992 a Roma, en una producció filmada en escenaris naturals que va ser seguida per televisió per mil milions de persones de 107 països. En l'última generació de dives, cap intèrpret pot ostentar una posició prou privilegiada que

permeti situar-la entre les Tosca més memorables de la història. Fins i tot la sofisticada Kiri Te Kanawa, posseïdora d'una de les veus líriques més belles que s'han escoltat després de Tebaldi i Caballé, ha sabut reconèixer públicament la impossibilitat de fer justícia a la veritat dramàtica del personatge, que va aconseguir portar al disc sota la batuta de Georg Solti i amb l'oportú auxili dels enginyers de so. «Tosca m'encanta, però no està escrita per a la meua veu», reconegué la diva en una entrevista. Així de senzill. Si totes les seves col·legues que canten aquest personatge sense dominar-ne les exigències vocals i escèniques seguissin el seu exemple, Tosca recuperaria el seu veritable rostre.

JAVIER PÉREZ SENZ







## Biografies

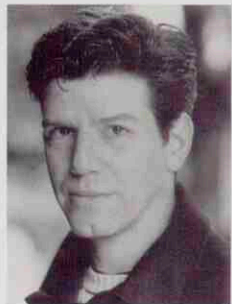


Giuliano Carella

**GIULIANO CARELLA (Director musical)** Obtingué el diploma de direcció d'orquestra al Conservatori Giuseppe Verdi de Milà, el de composició al Conservatori Cesare Pollini de Pàdua i una menció al mèrit a l'Accademia Chigiana de Siena, on es perfeccionà amb Franco Ferrara.

El seu repertori, centrat especialment en els títols italians més importants, s'estén des de Giovanni Paisiello fins a Lorenzo Ferrero. Ha dirigit a la Deutsche Oper de Berlín, Bayerische Staatsoper de Múnic, Staatsoper d'Hamburg, Òpera Còmica de París, Òpera de Marsella, Opéra National du Rhin d'Estrasburg, Teatro Nacional de la Zarzuela de Madrid, Teatro Sao Carlos de Lisboa, Opera North del Regne Unit, Nova Òpera d'Israel de Tel Aviv, Michigan Opera Theatre de Detroit, Teatro Colón de Buenos Aires, Nou Teatre Nacional de Tòquio, Arena di Verona, Teatro Comunale de Bolonya, Teatro Massimo de Palerm, Teatro Carlo Felice de Gènova, Teatro Verdi de Trieste, al Rossini Opera Festival de Pesaro, Festival de Martina Franca i al Festival Puccini de Torre del Lago.

La seva intensa activitat discogràfica s'ha vist recompensada amb els guardons Premio Musica e Dischi per *La sonnambula*, Premio Diapason per *Ernani*, Le Timbre de



Robert Carsen

Platine per *L'ultimo giorno di Pompei* de Giovanni Pacini i per *Elisabetta, regina d'Inghilterra* de Gioachino Rossini, i Nomination Grammy Award 1999 per una sèrie de recitals amb l'English Chamber Orchestra, Sumi Jo i Jennifer Larmore.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1994-95 amb *Rigoletto*.

**ROBERT CARSEN (Director d'escena i il·luminació)** Nascut al Canadà, estudià art dramàtic a la York University de Toronto i a la Bristol Old Vic Theatre School. Com a director d'escena ha desenvolupat una carrera internacional. Per a òpera ha dirigit als escenaris següents: Òpera de París (*Les Boreades*, *Rusalka*, *Les contes d'Hoffmann*, *Alcina*, *Nabucco*, *Lohengrin*, *Manon Lescaut* i *I Capuleti e i Montecchi*), Amsterdam (*Fidelio*, coproducció amb el Maggio Musicale Fiorentino, i *Dialogues des Carmélites*, coproducció amb La Scala de Milà), Metropolitan Opera House de Nova York (*Ievgueni Onieguin* i *Mefistofele*), Viena (*Die Frau ohne Schatten*, *Jerusalem* i *Die Zauberflöte*), Colònia (trilogia Verdi-Shakespeare i *Der Ring*), Ais de Provença (*A Midsummer Night's Dream*, producció també presentada en l'ENO, Festival de Ravenna, Lud-



Oro blanco de 18 quilates.  
Bisel engastado de brillantes.



www.rolex.com

Oyster Perpetual Lady-Datejust Pearlmaster

También disponible  
en oro amarillo de 18 quilates

**J. ROCA** Joyero.

Paseo de Gracia, 18. 08007 BARCELONA  
Diagonal, 580. 08021 BARCELONA

  
**ROLEX**



Sir Winston Churchill,  
cliente de Breguet desde 1901.

**Breguet.**  
La passion laisse des traces.



Reloj Marín "Hora Mundi" en oro amarillo de 18 quilates, con indicación de los 24 husos horarios. Mecanismo automático con calendario y aguja de segundos. Esfera de oro plateado, guilloché a mano, impermeable.



**TOMAS COLOMER**   
Joyeros desde 1870

Cjo. de Ciento, 349-351 (Pso. Gracia) - Barcelona - Tel. 93 215 64 30



Anthony Ward

wigshafen, París, i també en una gira per França; *Orlando*, també a Nova York, París, Lió, Montpeller, Estrasburg i Flandes, i *Semele*, estrenada igualment a l'ENO, Flandes, Colònia i Graz), Welsh National Opera (*Cendrillon*, presentada també a Torí, Tolosa de Llenguadoc, Monte-carlo i Flandes), Bordeus (*Le nozze di Figaro*, producció que viatjà a París, Tel Aviv i Gènova), Munic i Zuric (*Lucia di Lammermoor*), Opera North (*A Village Romeo and Juliet*), Scottish Opera (*Regina*), Santa Fe (*A Night at the Chinese Opera* i *Ariadne auf Naxos*) i Canadian Opera Company (*Kàtia Kabànova* i *Mario and the Magician*).

Com a director de teatre ha dirigit diverses produccions: *Nomade*, espectacle concebut per a Ute Lemper (Théâtre du Chatelet de París), *Sunset Boulevard* (gira britànica), *The Beautiful Game* (Cambridge Theatre), *Buffalo Bill's Wild West* (espectacle creat per a Disneyland Paris), *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (Roundabout Theatre de Nova York), *Lady Windermere's Fan* (Bristol Old Vic) i *Història d'un soldat* (amb Sting, Vanessa Redgrave i Ian McKellen).

Ha estat guardonat amb diversos premis per les seves direccions d'escena d'òpera i teatre. Ha re-

but el Premi Abbiati per l'estrena de *Dialogues des carmelites* a La Scala; el Premi de la Crítica Francesa i nominació als Premis Olivier per *A Midsummer Night's Dream*, una altra nominació als Olivier per *Semele*, Premi de la Crítica Alemanya a la millor nova producció d'òpera per *Otello* i *Falstaff*. També ha estat distingit amb el Grand Prix de la Presse Musicale Internationale i és Chevalier des Arts et des Lettres, distinció de la república francesa. Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1999-2000 amb *Le nozze di Figaro*.

**ANTHONY WARD (Escenografia i vestuari)** Ha creat diversos dissenys d'escenografia i vestuari per a teatre i òpera. Ha participat en les produccions de la Royal Shakespeare Company d'*A Midsummer Night's Dream*, *King Lear*, *The Tempest*, *Artists and Admirers*, *The Winters Tale*, *The Alchemist*, *The Virtuoso*, *Troilus and Cressida*, *Cymbeline*, *Twelfth Night*, *The Lion*, *The Witch and the Wardrobe* i *The Secret Garden*.

També ha treballat per al Royal National Theatre, on participà en el disseny de *Sweet Bird of Youth*, *Napoli Milionaria*, *The Way of the World*, *La grande magia*, *John*



La misma vocación que inspiró a los artesanos de la Belle Époque cuando elaboramos el perfil de esta copa, es la que nos impulsó a nosotros cuando elaboramos el exquisito cava Cuvée D.S.. Creado en honor a una dama excepcional, Dolores Sala, este gran reserva no sólo heredó de ella sus iniciales sino también su carisma: envidiable frescura, fondo de gran intensidad, nariz elegante con aromas de crianza que destacan sobre agradables fondos tostados, y burbuja fina y persistente.



*Freixenet*

Copa de la Belle Époque. Colección Gloria Ferrer.



Peter van Praet

*Gabriel Borkman, Othello, The invention of Love, Oklahoma!, Remember this i My Fair Lady.*

Per a altres escenaris ha creat els dissenys de títols com *The Rehearsal, A Hard Heart, Doña Rosita la soltera, The Novice* (Almeida), *Assassins, Nine, To the Green Fields beyond, Uncle Vanya i Twelfth Night* (Donmar Warehouse); també *Oliver!* i *Chitty Chitty Bang Bang* (London Palladium); *Burning Issues* (Hampstead Theatre), *The Royal Family* (Theatre Royal Haymarket), *Gypsy* (Shubert Theatre de Nova York, dirigit per a Sam Mendes), *Nutcracker* (Sadler's Wells i gira britànica), *Masquerade* i *Les rendez-vous* (Royal Ballet).

Per a òpera dissenyà les produccions de *Macbeth* de l'Òpera de París i d'*Il ritorno d'Ulisse in patria* del Festival d'Ais de Provença, a més dels muntatges per a l'Òpera North: *La Bohème, Yolanda, L'étoile* i *Gloriana* (presentat també al Covent Garden de Londres). Recentment ha treballat en les posades en escena d'*El cas Makropoulos* (Metropolitan Opera House de Nova York), *Tosca* (Vlaamse Opera d'Anvers) i *Manon Lescaut* (La Bastille de París i Vlaamse Opera).

Ha guanyat, entre altres premis, diversos Laurence Olivier per al millor disseny de vestuari (*A Mid-*

*summer Night's Dream, The Way of the World* i *La grande magia*, 1996) i per a la millor escenografia (*Oklahoma!*, 1999). També col·laborà amb Adrian Noble en la pel·lícula *A Midsummer Night's Dream*.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2001-02 amb *Gloriana*.

**PETER VAN PRAET (Il·luminació)** Fins fa molt poc director del departament d'il·luminació de la Vlaamse Opera, ha començat recentment la seva carrera com a il·luminador independent. Amb Robert Carsen ha treballat en diverses reposicions de les produccions del cicle Puccini d'Anvers, posades en escena presentades a Ginebra, Düsseldorf, Hamburg i Mannheim.

També ha treballat amb Robert Carsen com a codisenyador d'il·luminació en les posades en escena de *Jenufa* (Anvers i Festival Saito Kinen), *La petite guineu astuta* (Gant), *Rusalka* (La Bastille de París), *Fidelio* (Amsterdam i Florència) i *Les Boréades* (Opéra Garnier de París, Caen i BAM de Nova York). Recentment ha creat la il·luminació per a *Alcina* (Drottningholm) i *Les Troyens* (Amsterdam), títols dirigits per Pierre Audi.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

¿Cuántos colores se necesitan para una puesta de sol perfecta?



PDP-434HDE

### Televisor de Plasma de Alta Definición

PURE  
vision

El nuevo televisor de Plasma "Pure Vision" de Pioneer con tecnología Super Clear Drive puede reproducir más de mil millones de colores, lo que unido a su sorprendente contraste y brillantez otorga una espectacular profundidad a todas y cada una de las imágenes. Además, su revolucionario convertidor de Alta Definición es capaz de transformar imágenes estándar confiriéndoles la máxima calidad. Disponible en 127 ó 109 cm, su diseño elegante y esbelto resulta

tan estimulante como sus prestaciones, convirtiéndose en el marco perfecto para disfrutar de películas, juegos e Internet. O si lo prefieren, visionar con toda nitidez su colección personal de fotografías digitales mediante la función Home Gallery. Experimente en su propia casa el espectáculo del color como nunca antes lo había vivido. Todo lo que ahora necesita es la puesta de sol perfecta.

<http://www.pioneer.es>



William Spaulding

**WILLIAM SPAULDING (Direcció del cor)** Nascut a Washington, estudià a la seva ciutat piano i composició. El 1990 acabà els estudis com a Kapellmeister a Viena i ocupà immediatament aquest càrrec, juntament amb la direcció del cor, a l'Òpera de Chemnitz. Des de 1997 exercí de director assistent del cor de la Volksoper de Viena, i preparà obres com *Borís Godunov*, *Der Zigeunerbaron*, *Die Zauberflöte*, *Parsifal*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Tannhäuser* i *Norma*. Debutà el 1998 com a director d'orquestra de la Volksoper. A la Volksoper, i en altres teatres, dirigí *Madama Butterfly*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *Un ballo in maschera*, *Il barbiere di Siviglia*, *Don Giovanni* i *Le nozze di Figaro*, a més de nombroses operetes.

És director del Cor del Gran Teatre del Liceu.



Òscar Boada

**ÒSCAR BOADA (Director del Cor Vivaldi-Ipsi-Petits Cantors de Catalunya)** Llicenciat of the Royal Schools of Music en Direcció Coral, és director musical de la IPSI i del Cor Vivaldi-Ipsi-Petits Cantors de Catalunya. Ha estat pianista titular i assistent de direcció de l'Orfeó Català. Ha col·laborat amb diverses orquestres de prestigi i amb els més im-



Paoletta Marrocu

portants directors de l'actualitat. Fou guardonat amb la Menció Especial Premi Ciutat de Barcelona 1999, obtingué el Premi Reus de composició per a veus infantils, el tercer premi en el Concorso Internazionale Marielle Ventre per directors de cor i és membre del jurat del Festival Internacional de Música de Cantonigrós. Ha estat invitat a participar com a director en el V Internationale Jugend-Kammerchorbegegnung auf der Insel Usedom.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

**PAOLETTA MARROCU (Tosca)** Nascuda a Itàlia, estudià al conservatori de música de Cagliari amb Lucia Cappelino. Perfeccionà els seus estudis de cant amb Renata Scotto. Durant aquest període guanyà una gran varietat de premis en concursos internacionals.

Debutà com a cantant professional al principi dels noranta a diversos teatres d'òpera a Itàlia: Lucca, Livorno, Jesi (*La Wally*), Teatro alla Scala de Milà (*L'incoronazione di Poppea*), Ravenna (*Orfeo*), Cagliari, Palerm, Teatro Comunale de Florència (*Cavalleria rusticana*), Jesi (*Teseo riconosciuto*), Teatro Regio de Parma (*Un giorno di regno*). Cantà, així mateix, *Les huguenots*, *Il tabarro*, *Madama Butterfly*, *Oberto*, *Artaserse*, *Il*



Nelly Miricioiu

*turco in Italia, Don Chisciotte, Pierrot au Cinema, Mefistofele i Carmen.*

El 1999 inaugurarà la temporada del Teatro Comunale de Bolonya amb *Tosca* i cantà, també, *La cena delle beffe*. Aquella temporada 1999-2000 interpretà el rol principal de *Tosca* a l'Arena de Verona i debutà a l'Opernhaus de Zuric, participà en el *Requiem* de Verdi a Dresden i en *Nabucco* en el Festival de Bergen.

Entre 2001 i 2002 actuà a l'Opernhaus de Zuric (*L'amore dei tre re*), debutà a la Japan Opera Foundation Tokyo amb *Macbeth* i a l'Staatsoper de Munic amb *Tosca*, actuà al Teatro Carlo Felice de Gènova (*Andrea Chénier*), Tonhalle de Zuric (*Requiem* de Verdi), debutà a l'Staatsoper d'Hamburg amb *Un ballo in maschera* i a l'Staatsoper de Viena amb *Tosca*, col·laborà amb el Theater Basel (*Requiem* de Verdi) i actuà a l'Opernhaus de Zuric (*Macbeth*).

Entre 2001 i 2002 cantà a l'Òpera de Niça (*Il tabarro* i *Suor Angelica*), Teatro alla Scala de Milà (*Macbeth*), New National Theater Tokyo (*Don Carlo*), Òpera Municipal de Toulon (*Don Giovanni*), Théâtre Royal de la Monnaie de Brussel·les (*Cavalleria rusticana*), Teatro Regio de Parma (*Alzira*), Norske Oper Oslo (*Tosca*) i Castello Medioevale de Vigleno (*Tosca*).

Recentment ha cantat a l'Opernhaus de Frankfurt i Opernhaus de Zuric (*Nabucco*), Bayerische Staatsoper de Munic (*Tosca*), Mannheim (en una gala de *Nabucco*), Fòrum Internacional de Davos, Opernhaus de Zuric (*Don Carlo* i *Un ballo in maschera*) i Teatro Carlo Felice de Gènova (*La Bohème*), entre d'altres.

Aquesta temporada ha obert una gira (*Macbeth*) al costat de la companyia teatral de La Scala de Milà a Tòquio.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

#### NELLY MIRICIOIU (*Tosca*)

Nascuda a Adjud (Romania), completà els seus estudis a Itàlia. Féu el seu debut com a Reina de la nit (*Die Zauberflöte*) i poc després es convertí en soprano principal de l'Òpera Brasov tot interpretant els rols de Violetta (*La Traviata*), Mimì (*La Bohème*), Gilda (*Rigoletto*) i Micaela (*Carmen*). Signà el seu primer contracte a Londres amb l'Scottish Opera, on cantà com a Violetta Valery (*La Traviata*) i immediatament després participà amb aquesta mateixa companyia en els muntatges de *Tosca* i *Manon Lescaut*. Ràpidament se succeïren els seus debuts: primer com a Violetta a la San Francisco Opera, Staatsoper d'Hamburg, Frankfurt Òpera, Washington

www.givenchy.com

Very Irresistible Givenchy  
la nueva fragancia

GIVENCHY  
PRESENTA  
LIV TYLER

very élégante, very fun, very you

# TOSCA

EMI  
CLASSICS

la magistral òpera de Puccini por

Maria Callas

Angela Gheorghiu

Roberto Alagna

Giuseppe di Stefano

Tito Gobbi

Renato Cioni...



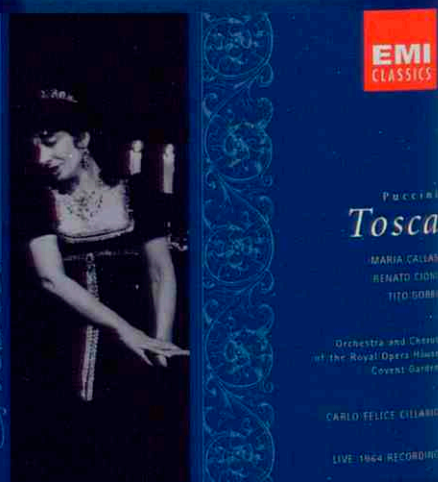
5 57173 2 (2 CDs)



5 66444 2 (2 CDs)



5 56304 2 (2 CDs)



5 62675 2 (2 CDs)

www.emiclassics.com



Daniela Dessì

Opera, Canadian Opera Company, Dallas Opera, Teatro Regio, Torí, Òpera de Montecarlo, Philadelphia Opera, Òpera d'Àustràlia i Arena de Verona entre d'altres, i després al Royal Opera House Covent Garden tot interpretant el rol de Nedda (*Pagliacci*) al costat de Jon Vickers, a l'Òpera de París amb el paper principal de *Les contes d'Hoffmann* i al Teatro alla Scala amb el paper principal de *Lucia di Lammermoor*.

L'any 1986 debutà a l'Staatsoper de Viena, Metropolitan Opera i a Madrid amb *Manon Lescaut* en els dos primers teatres i com a Mimi (*La Bohème*) en el tercer. L'any 1992 participà en el Festival de Salzburg com a Amenaide (*Tancredi* de Rossini) i interpretà per primera vegada els rols d'Amelia Grimaldi (*Simon Boccanegra*) al costat de Renato Bruson i de Desdemona (*Otello*).

Recentment ha ampliat el seu repertori amb dos títols: *Fedora* al Teatro Colón de Buenos Aires i *Semiramide* al Gran Teatre de Ginebra. Ha participat en una versió per a concert de *Norma* produït per Radio Vara, ha tornat a l'Òpera de Roma, al Covent Garden i a Atenes. Ha cantat el rol d'Elisabeth de *Don Carlos* a La Monnaie amb direcció d'Antonio Pappano i ha interpretat per primera vegada el rol principal de *Luisa Miller* en el

seu debut amb la Netherlandse Opera, com també el de Cio Cio San (*Madama Butterfly*) a Hamburg. La temporada passada cantà com a Fiordiligi (*Così fan tutte*) a Lisboa, Helene (*Jerusalem* de Verdi) a Frankfurt i interpretà per primera vegada *Adriana Lecouvreur* a La Scala de Milà i a l'Òpera de Roma.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

**DANIELA DESSÌ (Tosca)** Nascuda a Gènova, completà els seus estudis de cant i piano al Conservatori de Parma i posteriorment a l'Accademia Chigiana de Siena. Després d'haver rebut el primer premi del Concurs Internacional de la RAI el 1980, debutà en el camp del concert amb obres com *Stabat Mater* i *Petite Messe Solennelle* de Rossini, *Die Schöpfung* de Haydn i *Messa di Requiem* de Verdi, que interpretà a Moscou, Sant Petersburg i Tòquio. La seva carrera artística ha estat reconeguda amb diversos premis: Zenatello de l'Arena de Verona, Giordano de Baveno, Puccini de Torre del Lago, Gilea de Calàbria, Gigli d'Oro de Recanati, Liguria de Gènova i Ester Mazzoleni de Palerm. Fèu el seu debut operístic a l'Opera Giocosa de Savona amb *La serva padrona* i des d'aleshores ha ampliat el seu repertori amb més de

a la Plaça Reial...



taxidermista...café restaurant

Plaça Reial 8 08002 Barcelona tel. 93 412 45 36



Inés Salazar

seixanta títols, des de Monteverdi a Prokófiev, tot centrant-se especialment en les heroïnes mozartianes i verdianes.

Ha cantat al Teatro alla Scala de Milà, Maggio Musicale Fiorentino, Festival de Salzburg, Arena de Verona, Staatsoper de Viena, Òpera de Roma, Òpera de Zuric, Rossini Opera Festival, Florència, Metropolitan Opera House de Nova York, Bayerische Staatsoper de Munic, Tòquio, Chicago, Bolonya, Catània, Niça, Gènova, Deutsche Oper de Berlín, Teatro Real de Madrid, Teatro Massimo de Palerm, Moscou i al Teatro delle Muse d'Ancona.

Debutà als Estats Units el 1992 amb *Pagliacci* a Filadèlfia i direcció de Riccardo Muti. Ha estat dirigida, igualment, per Bruno Bartoletti, Nikolaus Harnoncourt, Claudio Abbado, Zubin Mehta, Giuseppe Sinopoli i Georges Prêtre, entre d'altres.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1984-85 amb el rol de Desdemonia d'*Otello*. Hi tornà la temporada 1991-92 amb el paper principal de *Maria Stuarda*. La temporada 2002-03 hi cantà *Aida*.

**INÉS SALAZAR (Tosca)** Nasqué a Caracas (Veneçuela), es traslladà a Itàlia, on estudià al Con-

servatori Castelfranco Veneto. Ha guanyat diversos premis als concursos de Voce Verdiane de Busseto, Toti dal Monte de Treviso, Giacomantonio de Cosenza, Mario del Monaco de Castellblanco i al Concurs Maria Callas.

Ha debutat a la majoria dels teatres italians (Trieste, Gènova, Roma i Palerm) i es presentà al Teatro alla Scala de Milà amb *La forza del destino*. També ha cantat a la Deutsche Oper de Berlín, Staatsoper de Viena, Teatro Real de Madrid i a les òperes de Ginebra, Brussel·les i Atenes, amb títols com *Aida*, *Un ballo in maschera*, *Il Trovatore*, *Ernani*, *Norma* i *Tosca*, entre d'altres.

Recentment ha participat en les produccions d'*Un ballo in maschera* a Roma, Washington i Staatsoper de Viena, *Macbeth* a Marsella, *Aida* a Gènova, *Tosca* a Tòquio, Deutsche Oper de Berlín i Staatsoper de Viena, *La Bohème* (Mimi) a Palma de Mallorca, *Requiem* de Verdi a Spoleto i *Il Trovatore* en una nova producció de l'Staatsoper d'Hamburg. Aquesta temporada torna a actuar a Hamburg i Marsella amb *Il Trovatore* i es presenta amb *Aida* a la Deutsche Oper de Berlín i amb *Tosca* al Metropolitan Opera House de Nova York, Washington i Detroit.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.



1<sup>er</sup> premio nacional de diseño  
TAHITIAN PEARLS TROPHY

PUIG  
DORIA  
Joiers



Franco Farina

#### FRANCO FARINA (Cavaradossi)

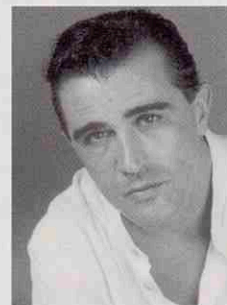
Nascut a Connecticut, es graduà a l'Oberlin Conservatory of Music. Féu el seu debut professional el 1982 en l'Spoleto Festival de Charleston i ben aviat cantà arreu amb les principals companyies nord-americanes d'òpera, com la Dallas Opera, Lyric Opera de Chicago, Houston Opera, Opera Company de Filadèlfia i Seattle Opera, entre d'altres. El 1990 debutà al Metropolitan Opera de Nova York com a Rodolfo (*La Bohème*) al costat de Mirella Freni i, des d'aleshores, hi ha interpretat *La Traviata*, *Madama Butterfly*, *Ievgueni Onieguin*, *Norma*, *Carmen* i *Un ballo in maschera*.

Ha cantat als més prestigiosos teatres d'òpera: Metropolitan, Opéra National de París, Staatsoper de Viena, Deutsche Oper de Berlín, Staatsoper d'Hamburg, Bayerische Staatsoper de Munic, La Fenice de Venècia, Teatro Comunale de Florència, Òpera de Roma, Royal Opera House Covent Garden de Londres, Théâtre Royal de la Monnaie, Òpera de Frankfurt, Òpera d'Austràlia, Teatro Sao Carlos de Lisboa, com també a Tolosa de Llenguadoc, Lió, Gènova, Niça, Trieste, Montreal, Dallas i Houston, entre d'altres. A Europa també ha col·laborat amb el Grand Théâtre de Ginebra, la Nederlandse Opera i amb el Gly-

debourne Festival, entre molts altres. És especialment significativa la seva relació amb l'Opéra National de París, on debutà el 1995 inaugurant la temporada de La Bastille. Ha cantat a París títols com *Simon Boccanegra*, *Ievgueni Onieguin*, *Norma*, *Macbeth*, *Attila*, *La Bohème*, *Madama Butterfly* i *Turandot*.

Debutà a La Monnaie amb el Riccardo d'*Un ballo in maschera*. Cantà a l'Staatsoper de Viena una nova producció de *Mefistofele*, *Un ballo in maschera*, *La Bohème*, *Tosca* i *La Traviata*. Debutà a la Bayerische Staatsoper de Munic amb *La Bohème* i hi tornà amb *Tosca* i *La Traviata*. Realitzà el seu debut a Itàlia amb *La Bohème* al Festival Puccini de Torre del Lago. També ha actuat a Roma (*Aida* i *Tosca*), Bolonya (*Aida*), Arena de Verona (*Carmen*) i al Festival de Macerata (*Norma* i *Aida*). Ha interpretat gairebé tots els papers verdians per a tenor, com Ernani (*Ernani*), Corrado (*Il Corsaro*) o Manrico (*Il Trovatore*).

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2002-03 amb *Aida*.



Nicola Rossi Giordano

#### NICOLA ROSSI GIORDANO

(Cavaradossi) Nascut a Gènova, després d'haver guanyat diversos concursos internacionals a Itàlia i Espanya, el febrer de 2001 féu el





Fabio Armiliato

seu debut operístic amb el rol de Radamès (*Aida*) al Caire. Posteriorment cantà en una nova producció d'*Aida* de Franco Zeffirelli per a la Fundació Arturo Toscanini al Giorgio Strehler Theatre, Milà, Busseto, Novara, Treviso i Bari.

L'octubre de 2001 cantà per primera vegada el rol de Pollione (*Norma*) al Teatro Verdi de Salerno i a continuació, el gener de 2003, al Teatro Regio de Torí en una producció dirigida per Bruno Campanella. Ha cantat, a més, els rols de Pinkerton (*Madama Butterfly*) a Trieste, Cavaradossi (*Tosca*) a Porto amb Elisabette Matos, Gabriele Adorno (*Simon Boccanegra*) al Teatro Real de Madrid, Osaka (*Iris*) per Radio Vara al Concertgebouw d'Amsterdam i Radamès (*Aida*) amb la Nova Òpera d'Israel.

Últimament ha participat en el Festival Verdi de Parma, on cantà el rol d'Ismael (*Nabucco*) amb direcció de Bruno Bartoletti.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

**FABIO ARMILIATO (Cavaradossi)** Nascut a Gènova, obtingué el diploma de cant al Conservatori Niccolò Paganini de la seva ciutat natal. Guanyador del II Concurs Nacional T. Schipa de Lecce i del Concurs Internacional

Pavia Lirica, debutà el 1986 amb el rol de Licinio (*La Vestale*) al Teatro Pergolesi de Jesi. L'any 1999, com a reconeixement a la seva carrera internacional, li fou atorgat el Premi Galliano Masini de Livorno i el Gigli d'Oro al mèrit artístic.

Ha cantat al Teatro dell'Opera de Roma (*Ernani* i *Tosca*), Teatro Massimo de Palerm (*Cavalleria rusticana*), Teatro Carlo Felice de Gènova (*Norma*), Opernhaus de Zuric (*Un ballo in maschera*), Òpera de Frankfurt (*La Bohème*), i a l'Òpera de Montpeller (*Don Carlo*, *Simon Boccanegra*), entre d'altres.

El 1993 debutà al Metropolitan Opera de Nova York amb el rol de Manrico (*Il Trovatore*). Des de llavors ha participat molt activament en la vida artística d'aquest teatre: *Aida* (Radamès), *Cavalleria rusticana* (Turiddu), *Simon Boccanegra* (Gabriele Adorno), *Fedora* (Loris) i *Tosca* (Cavaradossi), entre d'altres.

Debutà amb el rol de Faust (*Mefistofele*) a La Scala de Milà. Posteriorment ha cantat *Adriana Lecouvreur* (Maurizio) i *Tosca* (Cavaradossi) al Teatro Colón de Buenos Aires, *Aida* (Radamès) i *Il Trovatore* (Manrico) a l'Òpera de San Francisco, *La Bohème* (Rodolfo) al Teatro Regio de Parma.



PATEK PHILIPPE  
GENEVE

Inicie su propia leyenda.



Calatrava Travel Time  
de Patek Philippe

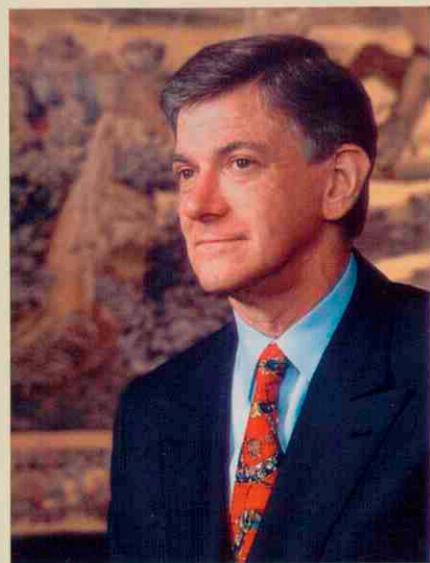
Nunca un  
Patek Philippe es del todo suyo.  
Suyo es el placer  
de custodiarlo hasta la siguiente generación.



BARCELONA

Diagonal, 482 Tel. 93 416 11 11 Barcelona · Rbla. Catalunya, 17 Tel. 93 318 20 38

www.unionsuiza.com



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 VILAB



Robert Hale

*Un ballo in maschera* (Riccardo) i *Carmen* (Don José) a l'Staatsoper de Viena.

Debutà com a concertista al Royal Opera House Covent Garden de Londres i al Carnegie Hall de Nova York amb el rol de Poliuto (*Poliuto*). Més tard tornà a Buenos Aires amb *Mefistofele* i al Metropolitan amb *Cavalleria rusticana* i *Aida*. La temporada 1999-2000 debutà a Niça i Montpeller amb el rol de Dick Johnson (*La fanciulla del West*). Poc després cantà *Ernani* a Gènova i Viena i tancà la temporada amb *Andrea Chénier* a Niça.

Últimament ha cantat a l'Arena de Verona (*Aida* i *Tosca*), Washington (*Il Trovatore* i *Carmen*), Lyric Opera de Chicago (*Tosca*), Bayerischer Rundfunk de Munic (*Un ballo in maschera*), Berlín i Bolonya (*Aida*), Staatsoper de Viena (*Don Carlo*, *Tosca* i *Aida*), Niça (*Il Tabarro*), Sevilla (*Andrea Chénier* i *Manon Lescaut*), Hamburg, Òpera de París, Metropolitan (*Madama Butterfly*), La Scala de Milà (*Madama Butterfly*), Moscou (*Tosca*) en una gira amb l'Òpera de Roma; Palerm i Ancona (*Madama Butterfly*), Venècia i Torí (*Andrea Chénier*) i Nàpols (*Adriana Lecouvreur*).

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2002-03 amb *Aida*.

**ROBERT HALE (Scarpia)** Nascut als Estats Units, completà els seus estudis musicals a la Boston University i al New England Conservatory of Music. Després d'haver estat nomenat Cantant de l'Any pel concurs de la National Association of Teachers of Singing, inicià la seva carrera com a cantant de recitals i oferí concerts a diverses sales del país. Féu el seu debut operístic amb la New York City Opera.

Canta habitualment a Europa, en teatres com l'Staatsoper de Viena, Covent Garden de Londres, La Scala de Milà, a París, a l'Staatsoper de Munic, Deutsche Oper de Berlín i a l'Staatsoper d'Hamburg. Ha interpretat el rol de Wotan/Wanderer (*Der Ring des Nibelungen*) en tots aquests escenaris i, a més, a Colònia, Tòquio, Sydney, San Francisco, Washington D.C. i amb el Metropolitan Opera House a Nova York.

L'any 1990 debutà al Metropolitan Opera House interpretant el rol principal de *Der fliegende Holländer* amb direcció de James Levine. Hi tornà el 1993 com a Wotan i l'any 1994 com a Pizzaro (*Fidelio*) i Orest (*Elektra*). El 1996 hi aparegué novament com a Wotan (*Die Walküre*).

El mateix 1990 participà al Festival de Salzburg amb el rol de Pizzaro



Valeri Alexeev

i cantant en la *Novena Simfonia* de Beethoven amb direcció de Georg Solti. Pels festivals de Pasqua i Estiu de Salzburg de 1992 cantà el rol de Barak de *Die Frau ohne Schatten*, dirigit per Georg Solti. Durant el Festival de Salzburg de 1995, a més, s'ocupà del rol principal del *Castell de Barbablava* de Béla Bartók.

Ha cantat amb les orquestres americanes de Boston, Filadèlfia, Cleveland, Chicago, San Francisco, Nova York, Houston, Dallas, Los Angeles, Washington D.C., Toronto i Montreal, i també amb europees, com la Filharmònica de Berlín, Musikverein de Viena, Royal Albert Hall i Barbican Centre de Londres, i amb la del Concertgebouw d'Amsterdam. Ha participat, igualment, en els festivals de Ravínia, Tanglewood, Cincinnati i Wolftrap als Estats Units, i als de Salzburg, Munic, Bregenz, Bergen, Lausana, Orange, Bordeus, Ravenna i Atenes a Europa.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1997-98 en *Die Walküre* amb el rol de Wotan i cantà *Salome* la temporada 1998-99. La temporada 2001-02 hi interpretà *Die Schöpfung* de Haydn. La temporada 2002-03, oferí un recital al costat d'Inga Nielsen.

#### VALERI ALEXEEV (Scarpia)

Nascut a Novosibirsk (Rússia), estudià al conservatori de la seva ciutat natal. Debutà el 1984 al Teatre Kirov de San Petersburg, on ha cantat *Mazeppa*, *Jolanta*, *Príncep Igor*, *Borís Godunov*, *Khovantxina*, *L'àngel de foc*, *Pikovaia Dama*, *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *Otello*, *Aida*, *Don Carlo*, *La forza del destino*, *Carmen*, *Don Giovanni*, *Il barbiere di Siviglia*, *Faust* i *Lohengrin*. Amb el Kirov ha realitzat diverses gires per Espanya, Anglaterra, Àustria, Alemanya, França, Itàlia, Holanda, Israel i els Estats Units.

La seva carrera internacional l'ha portat a actuar als teatres més importants del món, com el Teatre alla Scala de Milà (*L'àngel de foc*), Teatro Comunale de Florència (*Lady Macbeth de Msensk*), Teatro Regio de Torí (*Iergueni Onieguin* i *Tosca*), Òpera de Roma (*El gall d'or*), Teatro Lirico de Cagliari (*Dalibor* i *Macbeth*), Teatro Massimo de Palerm (*Carmen*), Arena de Verona (*Carmen*), Deutsche Staatsoper de Berlín (*Rigoletto*), Bayerische Staatsoper de Munic (*Nabucco* i *Aida*), Staatsoper d'Hamburg (*Il Trovatore*), Staatsoper de Dresden (*Un ballo in maschera*), Royal Opera House Covent Garden de Londres



Stanislav Shvets

(*L'àngel de foc*), Staatsoper de Viena (*Pikovaia Dama* i *Il Trovatore*), Festival de Bregenz (*Nabucco*), Opernhaus de Zuric (*Otello* i *Iergueni Onieguin*), Grand Théâtre de Ginebra (*Nabucco*), New Israeli Opera (*Tosca*), Teatro Real de Madrid (*Aida*), Teatro de la Maestranza de Sevilla (*El Cid*) i Las Palmas de Gran Canària (*Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Lohengrin*, *Il Trovatore* i *La Traviata*), entre d'altres.

Recentment ha cantat a la Deutsche Staatsoper de Berlín (*Otello*), Opernhaus de Zuric (*Il Trovatore*), Teatro Real de Madrid (*Il Trovatore*, *La forza del destino* i *Otello*), Metropolitan Opera House de Nova York (*Il Trovatore*), Staatsoper de Dresden (*Tosca*), Teatro Lirico de Cagliari (*Tosca*), Teatro Regio de Parma (*Macbeth*), Opera Nacional de París (*Khovantxina* i *Borís Godunov*), Deutsche Oper de Berlín (*Nabucco*).

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2002-03 amb *Pikovaia Dama*.

**STANISLAV SHVETS (Angelotí)** Nasqué l'any 1974 a Ekaterinburg (Rússia) i emprengué els seus estudis al Conservatori Musorgski amb el professor Txmyr.

Poc després es traslladà al Conservatori de Moscou, on estudià amb els professors Gluboki i Txatxava. Posteriorment participà en el Festival Ludwigsburg, on cantà el *Te Deum* de Händel amb direcció del professor Gönnewein.

Ha guanyat nombrosos premis i mencions, entre els quals s'inclouen una beca del programa rus Noves Veus, el primer premi i premi especial del Concurs Belvedere de 1994 i un premi especial en el Concurs Internacional de Cant Francès Viñas del mateix any. L'any 1997 debutà a Dublín per a l'Òpera d'Irlanda (DGOS) com a Banquo (*Macbeth*). La temporada 1997-98 interpretà el rol de Daland (*Der fliegende Holländer*) a l'Òpera de Metz i a l'Òpera de Kirov, on cantà amb direcció de Valeri Gergiev. La temporada següent debutà a l'Òpera de Frankfurt com a Basilio (*Il barbiere di Siviglia*) i hi tornà amb el rol de Leporello (*Don Giovanni*). Debutà, així mateix, en el Festival de Salzburg com a Monk (*Don Carlo*) i a l'Òpera Nacional de Varsòvia com a Leporello. Continuà, igualment, la seva col·laboració amb el Kirov, on acomplí una nova producció de *La sonnambula*. Al final de la temporada treballà amb la Rotterdam



Alfredo Mariotti

Philharmonic en el concert *Benvenuto Cellini* de Berlioz, on cantà com a papa dirigit per Valeri Gergiev.

Ha cantat, entre d'altres, *Guerra i pau* al Théâtre de la Bastille, *Xostakóvitx 14* amb l'Irish Chamber Orchestra i els rols de sacerdot (*Die Zauberflöte*) al Festival de Salzburg, Basilio (*Il barbiere di Siviglia*) a la Deutsche Staatsoper de Berlín, Masetto (*Don Giovanni*) a l'Òpera de San Francisco, Angelotti (*Tosca*) al Festival Choregies d'Orange, Basilio (*Il barbiere di Siviglia*) a l'Òpera de Frankfurt, Banquo (*Macbeth*) al National Concert Hall de Dublín i ha col·laborat amb l'Opera Ireland en el muntatge de *Der fliegende Holländer*.

Recentment ha participat en concerts com *Xostakóvitx 14* amb la Vlaamse Opera d'Anvers i ha interpretat els rols de Pistola (*Falstaff*), Monterone (*Rigoletto*), Angelotti (*Tosca*) a l'Òpera de San Francisco, Basilio (*Il barbiere di Siviglia*) amb la Icelandic Opera i la *Novena Simfonia* de Beethoven amb l'Orquestra Santiago de Xile.

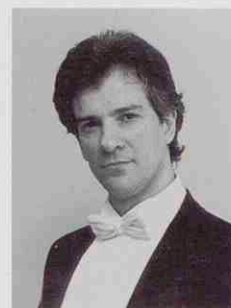
Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2000-01 amb el rol de Paolo Orsini (*Rienzi*). Hi tornà la temporada següent amb *Lady Macbeth de Msensk*.

**ALFREDO MARIOTTI (Sagrà)** Nascut a Romana di Varro, estudià al Conservatori G. Verdi de Torí.

Ha actuat als principals teatres europeus, entre d'altres: La Scala de Milà, La Fenice de Venècia, Massimo de Palerm, San Carlo de Nàpols, Comunale de Florència, Staatsoper de Viena, Òpera de París, La Zarzuela de Madrid, Bolshoi de Moscou, Deutsche Oper de Berlín, Òpera d'Stuttgart i Òpera de Munic, i als principals auditoris nord-americans i canadencs.

El seu repertori comprèn, entre d'altres, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *L'italiana in Algeri*, *Il turco in Italia*, *Lucia di Lammermoor*, *L'elisir d'amore*, *La fille du régiment*, *Rigoletto*, *La forza del destino*, *La Bohème* i *Manon Lescaut*.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1959-60 amb *Manon Lescaut* i hi repetí amb *Tosca*, *La Bohème* i *Cyrano de Bergerac*. Hi tornà les temporades 1974-75 amb *Il matrimonio segreto*, 1977-78 amb *Linda di Chamounix*, 1979-80 amb *La Cenerentola*, 1988-89 amb *Il matrimonio segreto*, 1989-90 amb *Manon Lescaut* i la temporada 1991-92 amb *L'elisir d'amore*.



Francisco Vas

**FRANCISCO VAS (Spolella)**

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'impresario 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 Teatre 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 Zau-*

*berflöte*, *L'isola disabitata*, *La Canterina* i *La belle Hélène*. Darrerament ha participat en l'estre-na 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 Madrid. El 2001 debutà a Lisboa amb *Falstaff* i la temporada passada cantà *Babel 46* i *L'enfant et les sortilèges* al Teatro Real de Madrid i *Le nozze di Figaro* al Palacio Euskalduna de Bilbao i *Turandot* a La Bastille (París). Recentment ha cantat *Rita* de Donizetti al Teatro Real de Madrid, *Die sieben Todessünden* de Weill a l'Auditori de Santiago de Compostel·la i *Idomeneo* a Oviedo.

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 participà en *Lady Macbeth de Msensk*, *Tristan und Isolde* i *Die Zauberflöte*. La temporada 2002-03



David Alegret

participà en *Ariadne auf Naxos*, *Pikovaia Dama*, *Das Rheingold* i *Oedipe*.

#### DAVID ALEGRET (Spolella)

Nascut a Barcelona, inicià els seus estudis musicals al Conservatori Superior de Música de la ciutat natal i posteriorment al Conservatori de Badalona. Paral·lelament estudià Medicina a la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualment resideix a Basilea, on ha finalitzat els seus estudis de cant a la Musikakademie d'aquesta ciutat.

Com a solista, cal destacar la seva participació en la *Passió segons sant Joan* de Bach, *Requiem* de Mozart, *Magnificat* de Bach, *Petite Messe Solennelle* de Rossini, *Missa de Gloria* de Puccini, *La Creació* de Haydn, *El Messies* de Händel, *Le roi David* de Honneger, entre altres obres.

Forma part de La Capella Reial de Catalunya, dirigida per Jordi Savall, amb qual ha cantat, entre d'altres, *L'Orfeo* i *Les Vespres* de Monteverdi i la *Missa en Si menor* de Bach. També és membre de la Capella Obliqua, dirigida per Facundo Agudín, amb la qual ha cantat últimament l'*Stabat Mater* d'Scarlati i la *Misa criolla* de Ramírez en una gira per l'Argentina. Ha cantat a Basilea, Viena (Kon-



Vicent Esteve Corbacho

zerthaus), Palau de la Música de València i Palau de la Música Catalana i a l'Auditori de Barcelona. Ha cantat al VI Festival d'Òpera de Butxaca de Barcelona amb *Il Maestro di Capella* de Paër. També participà a les temporades del Teatre Principal (*Eutführung aus dem Serail*, *El barber de Sevilla* de Paisiello), al Festival Tojours Mozart que se celebra a Salzburg, Praga i Viena (*Requiem*, *Così fan tutte* i *Idomeneo*).

Recentment ha guanyat un dels primers premis del concurs organitzat per «la Caixa» amb el Gran Teatre del Liceu, un contracte de col·laboració amb l'Òpera de Montpeller per a la temporada 2002-03.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2001-02 amb la sessió al Foyer «En ocasió de *La Favorite*». Al Foyer també ha cantat la temporada 2002-03 a les sessions «En ocasió de *Don Giovanni*» i «En ocasió de *Norma*». La mateixa temporada participà en *Il viaggio a Reims*.

#### VICENT ESTEVE CORBACHO

(Sciarrone) Va néixer a Barcelona i hi estudià amb els mestres Jaume Francisco Puig i Pura Gómez de Ribó, i al Conservatori Superior Municipal. Debutà al Gran Teatre del Liceu l'any



Celestino Varela

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 en el 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*. La temporada 2002-03 participà en *Ariadne auf Naxos*.

#### CELESTINO VARELA (Carceller)

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 amplia 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 a Oviedo, la Corunya, Bilbao, Jerez de la Frontera, Barcelona, Castell de Peralada, Sabadell, Lisboa i, recentment, Teatro Real de Madrid amb *Bastian und Bastianne*.

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*. La temporada 2002-03 participà en *Ariadne auf Naxos* i *Los Pirineus*. Aquesta temporada ha participat en *Hamlet*.



Javier Roldán

**JAVIER ROLDÁN (Carceller)**

Nascut a Madrid, estudià a l'Escola Superior de Cant i al Conservatori Superior de la seva ciutat, on obtingué el títol de Professor Superior de Música en l'especialitat de Cant. Perfeccionà els seus coneixements a Cremona amb el mestre Aldo Protti i l'any 1988 debutà amb *Le Cid* de Massenet al costat de Plácido Domingo.

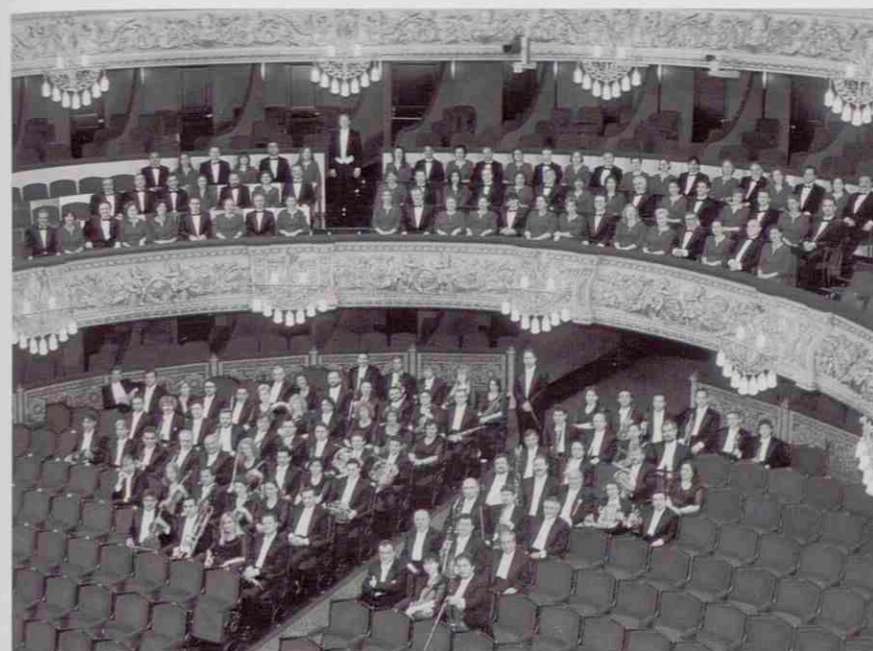
Ha participat en les òperes *Don Giovanni* de Mozart; *Il barbiere di Siviglia* de Rossini; *Don Pasquale* de Donizetti; *La forza del destino*, *Macbeth*, *La Traviata*, *Il Trovatore* i *Atilla* de Verdi; *La Bohème* de Puccini i *Marina* d'Arrieta i en les sarsueles *La tabernera del puerto* de Sorozábal, *La tempestad* de Chapí i *La Dolorosa* de José Serrano. Ha estat dirigit, així mateix, per Rafael Frühbeck de Burgos, Miguel Ángel Gómez Martínez, José Collado, Peter Schneider, Miguel Roa, Manuel Moreno Buendía, Odón Alonso, Michelangelo Veltri i Pier Morandi.

Últimament ha participat en *Norma* amb Ana María Sánchez a Gijón, *Il barbiere di Siviglia* al Teatro Principal de Caracas, *Marina* al Teatro de la Maestranza de Sevilla i *Nabucco* a Xerès.

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, Aleksandr 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, Jesús López Cobos, Peter Maag, Riccardo Muti, Woldemar Nelsson, Vaclav Neumann, Josep Pons, David Robertson, Antoni Ros Marbà, Julius Rudel, Pinchas Steinberg, Peter Schneider, Silvio Varviso i Sebastian Weigle. Els di-



Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu

**COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU**

El Cor del Gran Teatre del Liceu es consolidà als anys seixanta sota la direcció de Riccardo Bottino. En començar la temporada 1982-83, Romano Gandolfi se'n féu càrrec de la direcció juntament amb Vittorio Sicuri. Posteriorment en fou director Andrés Máspero. Actualment el director del Cor és William Spaulding.

Entre les seves actuacions cal assenyalar la *Segona Simfonia* i *Schicksalslied* de Mahler (Teatro Real de Madrid) i la primera versió escenificada a Espanya de l'òpera *Moses und Aaron* de Schönberg (Gran Teatre del Liceu), a més del *Requiem* de Mozart, la *Missa Solemnis* de Beethoven i la *Missa de la Coronació* de Mozart. El Cor del Gran Teatre del Liceu ha actuat a les Arenes de Nîmes, amb motiu de l'estrena a França de l'òpera de Verdi *Il Corsaro*. També ha interpretat *Lucia di Lammermoor* a Ludwigshafen, *Lucrezia Borgia* a París i *Goyescas* i *Noches en los jardines de España* a La Fenice de Venècia. Ha cantat sota la direcció dels mestres Albrecht, Decker, Gatto, Hollreiser, Kulka, Mund, Nelson, Perick, Rennert, Rudel, Steinberg, Weikert, Varviso, Maag i Neumann, entre d'altres.

rectors 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 Élysées de París, el Palau de la Música Catalana i el Teatro Grec de Barcelona, el Festival d'Orange, l'Odeon Herodion Atticus d'Atenes, la Seu Vella de Lleida, Festival de Peralada, gira per Galícia (Santiago de Compostel·la i Vigo), Palau de la Música de València i La Fenice de Venècia, entre altres indrets.

**ORQUESTRA  
SIMFÒNICA DEL GRAN  
TEATRE DEL LICEU**

Concertino  
**Kai GLEUSTEEN**

Concertino associat  
**Kostadin BOGDANOSKI**

Violins primers  
**Olga ALESHINSKY**  
**Margaret BONHAM**  
**Birgit EULER**  
**Piotr JECZMYK**  
**Emilie LANGLAIS**  
**Edith MARETZKI**  
**Eva PYREK**  
**Kornelia RACZ**  
**Renata TALLONARI**  
**Anton ZUPANCIC**  
**Eduard GARCIA**

Violins segons  
**Liviu MORNA \***  
**Monica HARDA**  
**Dorothea BIEHLER**  
**Mercè BROTONS**  
**Elena CEACESCU**  
**Andrea CERUTI**  
**Charles COURANT**  
**Kalina MACUTA**  
**Mijai MORNA**  
**Alexandre POLONSKY**  
**Oksana SOLOVIEVA**  
**Vessela TOMOV**

Violes  
**Marie VANIER \***  
**Fulgencio SANDOVAL**  
**Florian MUNTEANU**  
**Bettina BRANDKAMP**  
**Claire BOBIJ**  
**Vicent FILLATREAU**  
**Mihail FLORESCU**  
**Nicolae GIURGEA**  
**Victor PETRE**  
**Geneviève RIGOT**  
**Frank TOLLINI**

Violoncels  
**Cristoforo PESTALOZZI \***  
**Adam GLUBINSKI**  
**Esther BRAUN**  
**Carme COMECHE**  
**Rafael SALA**  
**Eulàlia VALERO**

Contrabaixos  
**Tomás ALMIRALL \***  
**Josep QUER**  
**Jaume ALBORS**  
**Francesc LOZANO**  
**Juan MAULEON**  
**Lluís RUSIÑOL**

Flautes  
**Albert MORA \***  
**Agustí BRUGADA**  
**Sandra BATISTA \***  
**Joan RENART \***

Oboès  
**Emili PASCUAL \***  
**Sebastian GIMENO**  
**Enric PELLICER**  
**Richard VAUGHAN \***

Clarinets  
**Juanjo MERCADAL \***  
**Dolors PAYA**  
**J. Antonio GOMEZ \***

Fagots  
**J. Pedro FUENTES**  
**Arnau COMA**  
**Francesc BENITEZ \***

Trompes  
**Frantisek SUPIN \***  
**Carles CHORDÀ**  
**Vicenç AGUILAR**  
**Ignacio ZAMORA**

Trompetes  
**Francesc COLOMINA \***  
**J. Anton CASADO**  
**Francisco VILLAESCUSA**

Trombons  
**Antoni OLTRA \***  
**Luis BELLVER**  
**David MORALES**

Tuba  
**José M. BERNABEU \***

Arpes  
**Lina SERRACARABASSA \***  
**Margarita ARNAL \***

Percussió  
**Artur SALA \***  
**Jordi MESTRES \***  
**Pilar SUBIRA**  
**Ramon TORRAMILANS**  
**M. Angel MARTÍNEZ**  
**Toni MELER**

Celesta  
**Osías WILENSKI**

Orgue  
**Eloi JOVÉ**

\* Solistes

**COR DEL GRAN  
TEATRE  
DEL LICEU**

Sopranos  
**Margarida BUENDIA**  
**Núria CORS**  
**M. Isabel FUENTEALBA**  
**Núria LAMAS**  
**M. Dolors LLONCH**  
**Glòria LÓPEZ PÉREZ**  
**Glòria LÓPEZ ROSELLÓ**  
**M. Rosa LÓPEZ**  
**Mirta María LORA**  
**Raquel LUCENA**  
**Monica LUEZAS**  
**Encarnació MARTÍNEZ**  
**Raquel MOMBLANT**  
**Anna OLIVA**  
**Eun Kyung PARK**  
**Àngels PADRÓ**  
**Eun Kyung PARK**  
**Angelica PRATS**  
**Marta RIBAS**  
**M. Teresa RIBERA**  
**Maria SUCH**  
**Elisabet VILAPLANA**  
**Rita WING**

Mezzosopranos  
**M. Isabel ARQUÉ**  
**Montserrat BENET**  
**Teresa CASADELLÀ**  
**Joana COLL**  
**Rosa CRISTO**  
**Josepa MARTÍNEZ**  
**Isabel MAS**  
**M. Isabel RODRÍGUEZ**  
**M. Rosa SOLER**

**COR VIVALDI-IPSI  
Petits Cantors de  
Catalunya**

Sopranos I  
**Laura CORTÉS i QUESADA**  
**Núria DEULOFEU i GUÀRDIA**  
**Eva FÀBREGAS i COLELL**  
**Anna FERNÁNDEZ i MARTÍNEZ**  
**Georgina GUIXÉ i LLOBET**  
**Alba HARO i NEGRE**  
**Anna JOSA i MARRÓN**  
**Esther RASAL i SOTERAS**  
**Núria RODÉS i SERRET**  
**Carlota PIÉ i GUINÓ**  
**Gemma VELAYOS i ROVIRA**

Sopranos II  
**Anna BARQUÉ i FALGUERA**  
**Marina DEULOFEU i GUÀRDIA**  
**Agnès GUASCH i MERCADÉ**  
**Mariona LLORET i RODÀ**  
**M<sup>a</sup> del Mar MAÑES i BORDES**  
**Gisela OLLER i MICHAVILA**  
**Violeta PUNSOLA i LÓPEZ**  
**Anna RODÉS i SERRET**  
**Anna TAJADURA i FERNÁNDEZ**

Contralts  
**Sandra CODINA**  
**M. Josep ESCORSA**  
**Hortènsia LARRABEITI**  
**Marta PLANELLA**  
**Miglene SAVOVA**  
**Anna M. VELANDO**  
**Ingrid VENTER**

Tenors  
**Daniel M. ALFONSO**  
**Julio A. BERDASAGAR**  
**Antoni BERNAL**  
**Hans W. BYSTRON**  
**Josep M. BOSCH**  
**José Luis CASANOVA**  
**Jordi FIGUERAS**  
**Josep M. FONTANALS**  
**Ubald GARCÍA**  
**Prudenci GUTIÉRREZ**  
**Omar A. JARA**  
**Sixte LERÍN**  
**Jordi MAS**  
**José Antonio MEDINA**  
**Eduard MORÉ**  
**José Luis MORENO**  
**Xavier PLANÀS**  
**Carles PRAT**

Barítons  
**Ferran ALTIMIS**  
**Pere COLL**  
**Francesc COMORERA**  
**Gabriel DIAP**  
**Ramon GRAU**  
**Àngel MOLERO**  
**Joan Josep RAMOS**  
**Miquel ROSALES**

Baixos  
**Miguel Àngel CURRÁS**  
**Dimitar DARLEV**  
**Josep Felip EGURROLA**  
**Ignasi GOMAR**  
**Ivo MISCHEV**  
**Juan Bautista ROCHER**  
**Mariano VIÑUALES**

Sopranos III  
**Laia DONOSO i DORADO**  
**Gemma CUNÍ i VIDAL**  
**Gemma LÓPEZ i SAIZ**  
**Ariadna PIÉ i GUINÓ**  
**Elena PUNSOLA i LÓPEZ**  
**Carlota SERRAHIMA i BALIUS**

Contralts  
**Judith ALMÚNIA i RUANO**  
**Carla ENRIQUE i SITGES**  
**Alba MREISH i LARA**  
**Aina NOGUÉ i OLLER**  
**Annie von EYKEN i BOANFONTE**  
**Cristina YÚFERA i MOLINA**

## ACTORS

Maria ALIBÉS  
 Laura BOFILL  
 Maria José DURÀ  
 Gemma GARCIA  
 Roser GARRIGA  
 Gisela MARIMON  
 Montse OROZCO  
 Carla RICART  
 Susana SEMPERE  
 Arantxa SISNIEGA  
 Silvia VICH  
 Gimena VIVANCOS

Gustavo Adolfo AGUDO  
 Sergi BITAN  
 Samuel CANO  
 Joan Anton CAÑAS  
 Melcior CASALS  
 Pau CASTELLS  
 Rafel DELGADO  
 Sergio DIAZ  
 Borja ESPINOSA  
 Salvador ESPLUGAS  
 Oscar FORONDA  
 Jordi FORTIA  
 Christoffer HARBORG  
 Mario PERAN  
 Joan Carles LATRE  
 Ant. Carlos LLABRES  
 Javier LOPEZ  
 Abel OJEDA  
 Carlos PAZO  
 Juan Antonio RODRIGUEZ  
 Carlos ROÓ  
 Borja SAGASTI  
 Francesc SERRA  
 Isidre TOLOSA

## NENS

Dani BURRUECO  
 Ferran ILARI  
 Guillem PEREZ  
 Jordi TORRES  
 Jan VALLS

## Enregistraments

S'inclou una selecció de les versions íntegres. Els personatges principals són esmentats en l'ordre següent: Tosca (T), Cavaradossi (C), Scarpia (S). 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

Carmen Melis (T), Piero Paulini (C), Apollo Granforte (S). Orquestra i Cor del Teatro alla Scala de Milà. Dir.: Carlo Sabajno. VAI, 1929 (CD)

Bianca Scacciati (T), Alessandro Granda (C), Enrico Molinari (S). Orquestra Simfònica de Milà i Cor de La Scala. Dir.: Lorenzo Molajoli. CBS Columbia, 1930

Claudia Muzio (T), Dino Borgioli (C), Alfredo Gandolfi (S). Orquestra i Cor de la San Francisco Opera. Dir.: Gaetano Merola. Eklipse, 1932 (CD)

Maria Caniglia (T), Beniamino Gigli (C), Armando Borgioli (S). Orquestra i Cor del Teatro Reale dell'Opere de Roma. Dir.: Oliviero de Fabritiis. Naxos, 1938 (CD)

Hildegard Ranczak (T), Helge Rosvaenge (C), Wilhelm Strienz (S). Berlin RSO. Dir.: Leopold Ludwig. Preiser, 1944 (CD)

Grace Moore (T), Jan Peerce (C), Lawrence Tibbett (S). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House de Nova York. Dir.: Cesare Sodero. Myto, 1946 (CD)

Maria Callas (T), Gianni Poggi (C), Paolo Silveri (S). Orquestra i cor del Teatro Municipal de Rio de Janeiro. Dir.: Antonio Votto. Voce, 1951 (CD)

Adriana Guerrini (T), Gianni Poggi (C), Paolo Silveri (S). Orquestra i Cor de la RAI de Torí. Dir.: Francesco Molinari-Pradelli. Cetra, 1951

Renata Tebaldi (T), Giuseppe Campora (C), Enzo Mascherini (S). Orquestra i Cor de l'Accademia di Santa Cecilia de Roma. Dir.: Alberto Erede. London, 1952 (CD) / Decca, 1993 (CD)

Dorothy Kirsten (T), Ferruccio Tagliavini (C), Paul Schöffler (S). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House de Nova York. Dir.: Fausto Angelo Cleva. Melodram, 1952



Maria Callas (T), Giuseppe di Stefano (C), Piero Campolonghi (S). Orquestra i Cor del Palacio de Bellas Artes de Mèxic. Dir.: Guido Picco. GOP, 1952 (CD)

Leonie Rysanek (T), Hans Hopf (C), Josef Metternich (S). Orquestra i Cor del Bayerischer Rundfunk. Dir.: Richard Kraus. Melodram, 1953

Maria Callas (T), Giuseppe di Stefano (C), Melchiorre Luise (S). Orquestra i cor del Teatro alla Scala de Milà. Dir.: Victor de Sabata. EMI, 1953 (MC)

Leontyne Price (T), David Poleri (C), Josh Wheeler (S). Orquestra i Cor de NBC Opera Theatre. Dir.: Peter Hermann Adler. Legato, 1955 (CD)

Renata Tebaldi (T), Ferruccio Tagliavini (C), Tito Gobbi (S). Orquestra i Cor del Royal Opera House Covent Garden de Londres. Dir.: Francesco Molinari-Pradelli. Legato, 1955 (CD)

Leyla Gencer (T), Vittorio De Santi (C), Giuseppe Taddei (S). Orquestra i Cor del Teatro San Carlo de Nàpols. Dir.: Vincenzo Belleza. GOP, 1955 (CD)

Renata Tebaldi (T), Franco Tagliavini (C), Tito Gobbi (S). Orquestra i Cor del Royal Opera House Covent Garden de Londres. Dir.: Francesco Molinari-Pradelli. Legato, 1955 (CD)

Renata Tebaldi (T), Richard Tucker (C), Leonard Warren (S). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House de Nova York. Dir.: Dimitri Mitropoulos. Fonit Cetra, 1956 (CD)

Zinka Milanova (T), Franco Corelli (C), Gian Giacomo Guelfi (S). Orquestra i Cor del Royal Opera House Covent Garden de Londres. Dir.: Alexander Gibson. Legato, 1957 (CD)

Zinka Milanova (T), Jussi Björling (C), Leonard Warren (S). Orquestra i Cor de l'Òpera de Roma. Dir.: Erich Leinsdorf. RCA, 1957 (CD)

Magda Olivero (T), Eugenio Fernandi (C), Scipio Colombo (S). Orquestra i Cor de la RAI de Torí. Dir.: Emidio Trieri. Discocorp, 1957

Jane Rhodes (T), Albert Lance (C), Gabriel Bacquier (S). Orquestra i Cor de l'Òpera de París. Dir.: Manuel Rosenthal. Adès, 1958

Renata Tebaldi (T), Giuseppe di Stefano (C), Ettore Bastianini (S). Orquestra i Cor del Teatro alla Scala de Milà. Dir.: Gianandrea Gavazzeni. Giuseppe di Stefano, 1958 (CD)

Jane Rhodes (T), Albert Lance (C), Gabriel Bacquier (S). Orquestra i Cor de l'Òpera de París. Dir.: Manuel Rosenthal. Adès, 1958

Renata Tebaldi (T), Franco Corelli (C), Anselmo Colzani (S). Orquestra i Cor del Teatro la Gran Guardia, Livorno. Dir.: Mario Parenti. Legato, 1959 (CD)

Eleanor Steber (T), Carlo Bergonzi (C), George London (S). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House de Nova York. Dir.: Kurt Herbert Adler. Myto, 1959 (CD)

Renata Tebaldi (T), Mario del Monaco (C), George London (S). Orquestra i Cor de l'Accademia di Santa Cecilia de Roma. Dir.: Francesco Molinari-Pradelli. Decca, 1959 / Decca, 1991 (CD)

Renata Tebaldi (T), Giuseppe di Stefano (C), Tito Gobbi (S). Orquestra i Cor del Teatro alla Scala de Milà. Dir.: Gianandrea Gavazzeni. CLS, 1959 / Giuseppe di Stefano, 1959 (CD)

Maria Callas (T), Mario Filippeschi (C), Robert Weede (S). Orquestra i Cor del Palacio de Bellas Artes de Ciutat de Mèxic. Dir.: Umberto Mugnai. Melodram, 1960 (CD)

Stefania Woytowicz (T), Sandor Konya (C), Kim Borg (S), Hellmuth Kaphahn (A). Orquestra i Cor de l'Staatskapelle de Berlín. Dir.: Horst Stein. Berlin, 1961 (CD)

Renata Tebaldi (T), Gianni Poggi (C), Gian Giacomo Guelfi (S). NHK Symphony Orchestra. Dir.: Arturo Basile. Rodolphe, 1961 (CD)

Leontyne Price (T), Giuseppe di Stefano (C), Giuseppe Taddei (S). Orquestra i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir.: Herbert von Karajan. Decca, 1962 (MC) / Decca, 2000 (CD)

Floriana Cavalli (T), Dimiter Usunow (C), Aldo Protti (S). Orquestra i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir.: Herbert von Karajan. Arkadia, 1962 (CD)

Leontyne Price (T), Franco Corelli (C), Cornell MacNeil (S). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House de Nova York. Dir.: Kurt Herbert Adler. Myto, 1962 (CD)

Birgit Nilsson (T), Ferruccio Tagliavini (C), Ramon Vinay (S). Orquestra i Cor de la Philadelphia Grand Opera. Dir.: Carlo Moresco. Melodram, 1963 (CD)

Maria Callas (T), Renato Cioni (C), Tito Gobbi (S). Orquestra i Cor del Royal Opera House Covent Garden de Londres. Dir.: Carlo Cillario. Opera Italiana, 1964 (CD)

Maria Callas (T), Carlo Bergonzi (C), Tito Gobbi (S). Orchestra de la Societe des Concerts du Conservatoire. Dir.: Georges Prêtre. EMI, 1964 (CD)

Maria Callas (T), Franco Corelli (C), Tito Gobbi (S). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House de Nova York. Dir.: Fausto Angelo Cleva. Melodram, 1965.

Maria Callas (T), Bruno Cioni (C), Tito Gobbi (S). Orquestra i Cor de l'Òpera de París. Dir.: Nicola Rescigno. Melodram, 1965 (CD)

Maria Callas (T), Renato Cioni (C), Tito Gobbi (S). Orquestra i Cor del Royal Opera House Covent Garden de Londres. Dir.: Georges Prêtre. VOCE, 1965

Maria Callas (T), Renato Cioni (C), Tito Gobbi (S). Orquestra i Cor del Théâtre National de París. Dir.: Georges Prêtre. Melodram, 1965 (CD)

Maria Callas (T), Richard Tucker (C), Tito Gobbi (S). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House de Nova York. Dir.: Fausto Angelo Cleva. Melodram, 1965 (CD)

Renata Tebaldi (T), Sandor Konya (C), Cornell MacNeil (S). Orquestra i Cor de la Lyric Opera de Chicago. Dir.: Francesco Molinari-Pradelli. On Stage, 1966 (CD)

Birgit Nilsson (T), Franco Corelli (C), Alfredo Mariotti (S). Orquestra i Cor de l'Accademia di Santa Cecilia de Roma. Dir.: Lorin Maazel. Decca, 1967 (CD)

Virginia Gordón (T), Franco Corelli (C), Atilio d'Orazi (S). Orquestra i Cor del Teatro Regio de Parma. Dir.: Giuseppe Morelli. Bongiovanni, 1967 (CD)

Jeannine Crader (T), Plácido Domingo (C), Richard Fredericks (S). Orquestra i Cor de la New York Opera. Dir.: Emerson Buckley. Foyer, 1967 (CD)

Régine Crespin (T), Gianni Raimondi (C), Gabriel Bacquier (S). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House de Nova York. Dir.: Zubin Mehta. Rodolphe, 1968

Gré Brouwenstijn (T), Ermanno Mauro (C), Jan Derksen (S). Orquestra i Cor de la Nederlandse Opera. Dir.: Roberto Benzi. Globe, 1969 (CD)

Birgit Nilsson (T), Plácido Domingo (C), William Dooley (S). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House de Nova York. Dir.: Geroge Schick. Nuova Era, 1969 (CD)

Leonie Rysanek (T), Richard Tucker (C), Cornell MacNeil (S). Orquestra i Cor de l'Òpera de San Francisco. Dir.: Francesco Molinari-Pradelli. Melodram, 1969 (CD)

Magda Olivero (T), Giuseppe Giacomini (C), Aldo Protti (S). Orquestra i Cor del Teatro Comunale de Bolonya. Dir.: Ino Savini. Bongiovanni, 1972 (CD)

Leontyne Price (T), Plácido Domingo (C), Sherrill Milnes (S). New Philharmonia Orchestra de Londres. Dir.: Zubin Mehta. RCA, 1973

Raina Kabaivanska (T), Plácido Domingo (C), Mario Zanasi (S). Orquestra i Cor del Teatro alla Scala

de Milà. Dir.: Francesco Molinari-Pradelli. Arkadia, 1974 (CD)

Birgit Nilsson (T), Josep Carreras (C), Richard Fredricks (S). Los Angeles Philharmonic Orchestra. Dir.: Julius Rudel. Legato, 1974 (CD)

Galina Vishnevskaja (T), Franco Bonisoli (C), Matteo Manuguerra (S). Orquestra Nacional de França i Orquestra i Cor de Ràdio França. Dir.: Mstislav Rostropóvitx. Deutsche Grammophon, 1975.

Montserrat Caballé (T), Josep Carreras (C), Ingvar Wixell (S). Orquestra i Cor del Royal Opera House Covent Garden de Londres. Dir.: Colin Davis. Philips, 1976 / Philips, 1993 (CD) / Philips, 2000 (CD)

Raina Kabaivanska (T), Josep Carreras (C), Renato Bruson (S). Orquestra i Cor del Teatro Regio de Torí. Dir.: Angelo Campori. Myto, 1976 (CD)

Virginia Zeani (T), Corneliu Fana-teanu (C), Nicolai Herlea (S). Orquestra i Cor de l'Òpera Nacional de Bucarest. Dir.: Cornel Trailescu. World of the Op, 1977 (CD)

Mirella Freni (T), Luciano Pavarotti (C), Sherrill Milnes (S). National Philharmonic Orchestra. London Opera Chorus. Wandsworth Boys' Choir. Dir.: Nicola Rescigno. Decca, 1978 (CD)

Renata Scotto (T), Plácido Domingo (C), Renato Bruson (S). Philharmonia Orchestra London. Dir.: James Levine. EMI, 1980

Kiri Te Kanawa (T), Ernesto Veronelli (C), Ingvar Wixell (S). Orquestra i Cor de l'Òpera de París. Dir.: Seiji Ozawa. Topaz, 1982 (CD)

Katia Ricciarelli (T), Josep Carreras (C), Ruggero Raimondi (S). Orquestra i Cor de la Deutsche Oper de Berlín. Dir.: Herbert von Karajan. DGG, 1984 (CD)

Raina Kabaivanska (T), Nazzareno Antinori (C), Nelson Portella (S). Sofia Philharmonic Orchestra. Dir.: Gabriele Bellini. Frequenz, 1984 (CD)

Kiri Te Kanawa (T), Jaume Aragall (C), Leo Nucci (S). Orquestra i Cor de la Welsh National Opera. Dir.: Georg Solti. Decca, 1986

Eva Marton (T), Josep Carreras (C), Italo Tajo (S). Orquestra i Cor de l'Òpera Nacional d'Hongria. Dir.: Tilson Michael. Sony, 1988 (CD)

Mirella Freni (T), Luciano Pavarotti (C), Sherrill Milnes (S). National Philharmonic Orchestra. Dir.: Nicola Rescigno. DECCA, 1988 (CD)

Mirella Freni (T), Plácido Domingo (C), Samuel Ramey (S). Orquestra i Cor del Royal Opera House Covent Garden de Londres. Dir.: Giuseppe Sinopoli. DS, 1990 (CD)

Raina Kabaivanska (T), Luciano Pavarotti (C), Ingvar Wixell (S). Orquestra i Cor de l'Òpera de Roma. Dir.: Daniel Oren. RCA, 1990 (CD)

Nelly Miricioiu (T), Giorgio Lamberti (C), Silvano Carroli (S). Czechoslovak Radio Symphony Orchestra Bratislava. Dir.: Alexander Rahbari. Naxos, 1990 (CD)

Eva Marton (T), Lamberto Furlan (C), John Shaw (S). The Elizabethan Sydney Orchestra. Australian Opera Chorus. Dir.: Alberto Erede. Castle, 1990 (CD)

Carol Vaness (T), Giuseppe Giacomini (C), Giorgio Zancanaro (S). Philadelphia Orchestra. Dir.: Riccardo Muti. Philips, 1992 (CD)

Catherine Malfitano (T), Plácido Domingo (C), Ruggero Raimondi (S). Orquestra i Cor de la RAI de Roma. Dir.: Zubin Mehta. Teldec, 1992 (CD)

Miriam Gauci (T), Jaume Aragall (C), Vicenç Sardinero (S). Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Coral Càrmina. Cor de Puig-reig. Dir.: Alexander Rahbari. Kosch Discover International, 1995 (CD).

Jane Eaglen (T), Dennis O'Neill (C), Gregory Yurisich (S). Philharmonia Orchestra. Dir.: David Parry. Chandos, 1995 (CD)

Anja Silja (T), James King (C), Dietrich Fischer-Dieskau (S). Orquestra i Cor de l'Accademia di Santa Cecilia de Roma. Dir.: Lorin Maazel. Decca, 1998 (CD)

Maria Guleghina (T), Salvatore Licitra (C), Leo Nucci (S). Orquestra i Cor del Teatro alla Scala de Milà. Dir.: Riccardo Muti. Sony, 2000 (CD)

Pilar Lorengar (T), Franco Tagliavini (C), Ingvar Wixell (S). Orquestra i Cor de la Deutsche Oper de Berlín. Dir.: Lorin Maazel. Bella Voce, 2001 (CD)

#### Versions en vídeo

Renata Heredia Capnist (T), Franco Corelli (C), Carlo Tagliabue (S). Orquestra i Cor de la RAI de Milà. Dir. musical: Antonio Votto. Dir. d'escena: Silverio Blasi. Bel Canto, 1955 (VI)

Maria Caniglia (T), Franco Corelli (C), Gian Giacomo Guelfi (S). Orquestra i Cor de l'Òpera de Roma. Dir. musical: Oliviero de Fabritiis. Dir. d'escena: Carmine Gallone. Bel Canto, 1956 (VI)

Magda Olivero (T), Alvinio Misciano (C), Giulio Fioravanti (S). Orquestra i Cor de la RAI de Torí. Dir. musical: Fulvio Vernizzi. Legato, 1960 (VI)

Renata Tebaldi (T), Eugene Tobin (C), George London (S). Orquestra i Cor de l'Staatsoper d'Stuttgart. Dir. musical: Franco Patanè. VAI, 1961 (VI)

Renata Tebaldi (T), Gianni Poggi (C), Gian Giacomo Guelfi (S). NHK Symphony Orchestra. Dir. musical: Arturo Basile. VAI, 1961 (VI)

Raina Kabaivanska (T), Plácido Domingo (C), Sherrill Milnes (S). New Philharmonia Orchestra. Dir. musical: Bruno Bartoletti. Dir. d'escena: Gianfranco de Bosio. Decca, 1976 (DVD/LD)

Eva Marton (T), Jaume Aragall (C), Ingvar Wixell (S). Orquestra i Cor de l'Arena de Verona. Dir. musical: Daniel Oren. Dir. d'escena: Sylvano Bussotti. Castle, 1984 (VI)

Hildegard Behrens (T), Plácido Domingo (C), Cornell MacNeil (S). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House de Nova York. Dir. musical: Giuseppe Sinopoli. Dir. d'escena: Franco Zeffirelli. DGG, 1985 (LD)

Eva Marton (T), Lamberto Furlan (C), John Shaw (S). The Elizabethan Sydney Orchestra. Australian Opera Chorus. Dir. musical: Alberto Erede. Dir. d'escena: John Copley. Kultur Films Inc., 1986 (DVD)

Stefka Evstatieva (T), Wyatcheslaw Polozov (C), Cornelius Ophthof (S). Canadian Opera Company. Dir. musical: Richard Bradshaw. Dir. escena: Frank Corsaro. Pickwick, 1989 (VI)

### Comentari discogràfic

L'any 1953 Victor de Sabata dirigí una versió de *Tosca* que encara avui constitueix una referència ineludible en l'extensa discografia de la partitura pucciniana. Continuament reeditada en el decurs de mig segle –l'any 2002 Emi en llançà una edició especial, amb so remasteritzat, en la seva col·lecció «Grans Enregistraments del Segle», la lectura de Sabata continua sorprenent per la tensió, el pols teatral i la inspiració de la batuta, i pel seu insuperable repartiment. Maria Callas defineix la psicologia de Flòria Tosca, una de les seves màximes creacions, amb una riquesa de matisos i un domini de les situacions dramàtiques absolutament genial. Giuseppe Di Stefano, amb un cant d'extraordinària bellesa, i Tito Gobbi, amb un carisma teatral fora de sèrie, completen el trio d'asos d'un dels millors enregistraments operístics de la història. La filmació del segon acte, el 1964 al Covent Garden de Londres, amb posada en escena de Franco Zeffirelli i direcció musical de Carlo Felice Cillario, permet redescobrir en directe l'art de Callas i Gobbi, amb Renato Cioni com a Cavaradossi. La seva edició en DVD –existeix una altra versió del segon acte filmada el 1958 a l'Òpera de París, també amb Gobbi– permet gaudir el carisma tea-

tral de dos artistes del cant que exploren cada matis, cada paraula, cada gest dels seus personatges amb aclaparadora intuïció teatral. Veure Callas en acció, el seu moviment en escena, el poder de la seva mirada, la intensitat del seu cant, és una experiència fascinant.

Entre les versions anteriors, mereix atenció especial la parella formada per Maria Caniglia i Beniamino Gigli, a pesar d'una direcció rutinària i d'un Scarpia fluix. Renata Tebaldi, soprano lírica amb amplada i potència suficients per escometre papers més pesants, és una Tosca d'arravatadora bellesa vocal, amb menor estatura teatral, però d'esplendorós fraseig. Dues versions en estudi, una en directe al el Covent Garden (1955) amb Ferruccio Tagliavini i Gobbi, i un muntatge de l'Òpera d'Stuttgart dirigit el 1961 per Franco Patanè, editat en DVD, amb Eugene Tobin i George London, són exemples eloqüents de l'art de Tebaldi en un personatge que passejà amb èxit pels millors teatres.

Tres formidables veus més –Zinka Milanov, Jussi Bjorling i Leonard Warren– enregistraren el 1957 una estupenda versió a les ordres d'Erich Leinsdorf. Quatre anys després, Herbert von Karajan enregistrà la seva primera versió d'estudi, orquestralment sumptuosa, amb la veu opulenta de Leontyne Price, un Di Stefano ja fatigat vo-

calment, i Giuseppe Taddei, més eficaç per sentit dramàtic que no pas per presència vocal. Karajan comptà amb Josep Carreras com a millor basa per a la seva segona lectura discogràfica, d'un protagonisme orquestral impactant. Carreras signà un Cavaradossi vocalment més fresc al costat de Montserrat Caballé, amb la direcció de Colin Davis.

Dues versions de sofisticació orquestral enorme i repartiment irregular, dirigides respectivament per Georg Solti i Giuseppe Sinopoli, completen aquesta selecció: en la primera, amb una Kiri Te Kanawa desbordada per la dimensió dramàtica del personatge, destaca el Cavaradossi de Jaume Aragall, malgrat que el tenor català brilla més en el muntatge de l'Arena de Verona al costat de la temperamental Eva Marton (vídeo); tot i que Tosca no sigui una de les seves creacions memorables, Mirella Freni obté els millors resultats en la refinada versió de Sinopoli, al costat de Domingo i Ramey.

Raina Kabaivanska ha estat una de les grans Tosca de les tres últimes dècades per la seva línia de cant, refinada dicció i instint teatral. El seu millor testimoni –durant els noranta enregistrà l'obra a l'Òpera de Roma amb un altre intèrpret de Cavaradossi incombustible, Luciano Pavarotti– és la versió filmada el 1975 per Gianfranco de Bosio, edi-

tada en DVD. Plácido Domingo, en un moment vocal esplèndid, i Sherrill Milnes, truculent Scarpia, destaquen en una versió acuradament ambientada a Roma per De Bosio i dirigida musicalment sense gran inspiració per Bruno Bartoletti.

El capítol de versions filmades inclou l'espectacular realització televisiva ambientada a Roma i musicalment dirigida por Zubin Mehta, amb Catherine Malfitano, Plácido Domingo i Ruggiero Raimondi (vídeo i làser disc); una ja vella producció del Metropolitan dirigida per James Levine, amb una Hildegard Behrens fora d'estil, un fatigadíssim Cornell MacNeil i l'omnipresent Domingo; la producció esgotadora de Luca Ronconi a La Scala de Milà dirigida amb contundència per Riccardo Muti –amb Maria Guleghina, de poderosa aleanada dramàtica però escassos recursos puccinians, Salvatore Licitra, massa verd i insegur com a intèrpret, i Leo Nucci en un no massa impactant Scarpia–; i la recent pel·lícula protagonitzada per Angela Gheorghiu (Tosca de mitjans vocals molt bells), Roberto Alagna i Ruggero Raimondi amb direcció d'Antonio Pappano, només recomanable als fans de la publicitada parella de moda.

JAVIER PÉREZ SENZ

## Cronologia liceista

S'inclou una llista de les representacions de *Tosca* en la història del Gran del Teatre del Liceu. Els personatges principals són esmentats en l'ordre següent: Tosca (T), Cavaradossi (C), Scarpia (S). A continuació el director musical, el director d'escena, si s'escau, i el nombre de representacions (entre parèntesis).

Nombre total de representacions: 144

*Estrena a Barcelona: Gran Teatre del Liceu, 30 de març de 1902.*

### Temporada de primavera de 1902

Carme Bonaplata-Bau (T), Giuseppe Agostini (C), Ramon Blanchart (S). Dir.: Joan Goula (6)

### Temporada 1904-05

Emma Carelli / Hariclea Darclée (T), Amedeo Bassi (C), Mario Sammarco / Arturo Pessina (S). Dir.: Filippo Brunetto / Joan Goula Fité / Giuseppe Barone (8)

### Temporada 1905-06

Emma Carelli (T), Pietro Zeni (C), Mario Sammarco (S). Dir.: Edoardo Mascheroni (4)

### Temporada de primavera de 1906

Hariclea Darclée (T), Amedeo Bassi / Francesco Fazzini (C), Ramon Blanchart (S). Dir.: Vittorio Mingardi (4)

### Temporada 1907-08

Lina Pasini-Vitale / Hariclea Darclée (T), Giuseppe Anselmi / Francesco Fazzini (C), Giuseppe Kaschmann / N.N. / Eugenio Giraldoni (S). Dir.: Vittorio Podesti (7)

### Temporada de primavera 1908

Lina Pasini-Vitale (T), Francesco Fazzini (C), Titta Ruffo / Giuseppe Kaschmann (S). Dir.: Edoardo Vitale (3)

### Temporada 1909-10

Amedea Santarelli (T), Angelo Pintucci (C), Ramon Blanchart (S). Dir.: Francesco Spetrino (6)

### Temporada 1911-12

Lina Pasini-Vitale (T), Giuseppe Krismer (C), Riccardo Stracciari (S). Dir.: Edoardo Mascheroni (3)

**Temporada 1913-14**

Margot Kaftal (T), Edoardo Garbin / Pietro Cubellini (C), Adolfo Pacini? / Mario Sammarco (S). Dir.: Giulio Falconi (4)

**Temporada de primavera 1915**

Elsa Raccanelli (T), Jaume Illa (C), Domenico Viglione-Borghese (S). Dir.: Josep Sabater / Edoardo Mascheroni (3)

**Temporada 1916-17**

Alice Zeppilli (T), Tito Schipa (C), Mattia Battistini (S). Dir.: Alfredo Padovani (2)

**Temporada de primavera 1918**

Ester Mazzoleni (T), Giuseppe Anselmi (C), Luigi Rossi-Morelli (S). Dir.: Josep Sabater (3)

**Temporada 1921-22**

Maria Llàcer (T), Hipòlit Lázaro (C), Benvenuto Franci (S). Dir.: Pasquale La Rotella (1)

**Temporada 1922-23**

Tina Poli-Randaccio / Giuseppina Baldassare-Tedeschi (T), Hipòlit Lázaro / Charles Hackett (C), Segismund Zaleski (S). Dir.: Alfredo Padovani (5)

**Temporada 1925-26**

Olga Carrara (T), Miguel Fleta (C), Titta Ruffo / Víctor Damiani (S). Dir.: Franco Paolantonio. Dir. d'escena: Filippo Dadò (3)

**Temporada 1926-27**

Hina Spani / Gilda Dalla Rizza (T), Miguel Fleta / Roberto D'Alessio (C), Apollo Granforte / Riccardo Stracciari (S). Dir.: Franco Paolantonio. Dir. d'escena: Filippo Dadò (3)

**Temporada 1927-28**

Gilda Dalla Rizza (T), Miguel Fleta (C), Apollo Granforte (S). Dir.: Arturo Lucon. Dir. d'escena: Filippo Dadò (1)

**Temporada 1928-29**

Isabel Escribano (T), Aurelio Anglada (C), Giuseppe Noto (S). Dir.: Alfredo Padovani. Dir. d'escena: Filippo Dadò (3)

**Temporada 1930-31**

Maria Németh (T), José Riavez (C), Carlo Morelli / Maties Morro (S). Dir.: Antonino Votto. Dir. d'escena: Vincenzo Dell'Agostino (3)

**Temporada 1931-32**

Carme Bau-Bonaplata / Margarita Cueto (T), Jaume Bardera (C), Ricard Fusté (S). Dir.: Josep Sabater. Dir. d'escena: J. Villaviciosa (4)

**Temporada 1934-35**

Clara Jacobo (T), Giuseppe Luccioni (C), Giovanni Inghilleri / Ramon Cortinas (S). Dir.: Alfredo Padovani. Dir. d'escena: J. Villaviciosa (2)

**Temporada 1935-36**

Fidela Campiña (T), Antoni Cortis (C), Mario Basiola (S). Dir.: Giuseppe Podestà. Dir. d'escena: J. Villaviciosa (1)

**Temporada 1941-42**

Iva Pacetti (T), Giacomo Lauri-Volpi (C), Carlo Tagliabue (S). Dir.: Mario Cordone. Dir. d'escena: J. Villaviciosa (2)

**Temporada 1944-45**

Fidela Campiña (T), Hipòlit Lázaro (C), Raimon Torres (S). Dir.: Napoleone Annovazzi. Dir. d'escena: Joan Sangenís (2)

**Temporada 1945-46**

Fidela Campiña (T), Antonio Vela (C), Carlos Guichandut (S). Dir.: Josep Sabater. Dir. d'escena: Augusto Gonzalo (2)

**Temporada 1948-49**

Maria Caniglia (T), Gianni Poggi (C), Luigi Borgonovo (S). Dir.: Josep Sabater. Dir. d'escena: Augusto Cardi (4)

**Temporada 1953-54**

Renata Tebaldi (T), Gianni Poggi / Mario Filippeschi (C), Giuseppe Taddei (S). Dir.: Angelo Questa.

Dir. d'escena: Acli Carlo Azzolini  
(4)

#### Temporada 1956-57

Renata Tebaldi (T), Flaviano Labò  
(C), Mario Zanasi (S). Dir.: Angelo  
Questa. Dir. d'escena: Augusto  
Cardi (3)

#### Temporada 1959-60

Renata Tebaldi (T), Giuseppe Gis-  
mondo (C), Giangiacomo Guelfi  
(S). Dir.: Angelo Questa. Dir. d'es-  
cena: Carlo Piccinato (3)

#### Temporada 1961-62

Luisa Maragliano (T), Franco Corelli  
(C), Piero Cappuccilli (S). Dir.:  
Manno Wolf-Ferrari. Dir. d'escena:  
Domenico Messina (2)

#### Temporada 1965-66

Régine Crespin (T), Carlo Cossutta  
(C), Kostas Paskalis (S). Dir.: Carlo  
Felice Cillario. Dir. d'escena: Renzo  
Frusca (3)

#### Temporada 1967-68

Montserrat Caballé (T), Bernabé  
Martí (C), Cesare Bardelli (S). Dir.:  
Michelangelo Veltri. Dir. d'escena:  
Dídac Monjo (2)

#### Temporada 1972-73

Orianna Santunione (T), Juan Onci-  
na / Giuseppe Giacomini (C), Justi-  
no Díaz (S). Dir.: Ino Savini. Dir.  
d'escena: Walter Cataldi-Tassoni  
(3)

#### Temporada 1974-75

Gilda Cruz-Romo (T), Jaume Aragall  
/ Gaetano Scano (C), David Oha-  
nessian (S). Dir.: Adolfo Camozzo.  
Dir. d'escena: Dídac Monjo (3)

#### Temporada de primavera 1975

Virginia Zeani (T), Plácido Domingo  
(C), Piero Francia (S). Dir.: Giusep-  
pe Morelli. Dir. d'escena: Maria So-  
fia Marasca (2)

#### Temporada 1976-77

Montserrat Caballé (T), Josep Carre-  
ras (C), Ingvar Wixell (S). Dir.: Ar-

mando Gatto. Dir. d'escena: Dídac  
Monjo (3)

#### Temporada 1980-81

Natalia Troitskaia (T), Josep Carre-  
ras / José Antonio Urdiain / Jaume  
Aragall (C), Joan Pons / Enric Serra  
(S). Dir.: Daniel Lipton. Dir. d'es-  
cena: Dídac Monjo (3)

#### Temporada 1981-82

Natalia Troitskaia (T), Veriano Lu-  
chetti / Nunzio Todisco (C), Joan  
Pons (S). Dir.: Daniel Lipton. Dir.  
d'escena: Antonello Madau-Diaz  
(3)

#### Temporada de primavera 1983

Carol Neblett (T), Plácido Domingo  
(C), Silvano Carroli (S). Dir.: Ro-  
mano Gandolfi. Dir. d'escena: Pie-  
ro Faggioni (3)

#### Temporada 1984-85

Éva Marton (T), Jaume Aragall /  
Lando Bartolini (C), Joan Pons (S).  
Dir.: Romano Gandolfi. Dir. d'esce-  
na: Piero Faggioni (4)

#### Temporada 1990-91

Éva Marton / Galina Kalinina / Mara  
Zampieri / Natalia Troitskaia (T),  
Jaume Aragall / Mario Malagnini  
(C), Alain Fondary / Sherrill Milnes  
(S). Dir.: Theo Alcántara. Dir. d'es-  
cena: Giancarlo Cobelli (8)

#### Temporada 1996-97

Aprile Millo / Galina Kalinina (T),  
Jaume Aragall (C), Joan Pons (S).  
Dir.: Marco Armiliato. Dir. d'esce-  
na: Christoph Meyer (6).  
(Al Teatre Victòria)

JAUME TRIBÓ

#### Comentari històric

La cronologia de *Tosca* al Liceu és glo-  
riosa. Centrada sobre els personatges  
de Flòria, Mario i Scarpia, ha tingut  
aquí els més gran intèrprets, amb sopra-  
nos com Carme Bonaplata-Bau, que en  
va fer l'estrena liceista, Emma Carel-  
li, Hariclea Darclee (aquesta n'havia  
fet l'estrena absoluta a Roma el 1900),  
Ester Mazzoleni, Maria Llàcer, Tina  
Poli-Randaccio, Gilda Dalla Rizza,  
Maria Németh, Carme Bau-Bonaplata  
(filla de la Bonaplata-Bau), Iva Pacet-  
ti, Maria Caniglia, Renata Tebaldi,

DIARIO DE BARCELONA DE AVISOS Y NOTICIAS.

En esta ciudad, el mes, 3 pias.—Pasa, trimestre, 9.—Trimestre, 16.—En su estado, 18 cts.

ANUNCIOS DEL DIA.

San Hugo, Obispo, y Santa Teodora, Virgen y Mártir. CUARENTA HORAS.—Continúan en la Iglesia parroquial de San Jaime, a cargo de la Cofradía de la Guardia y Oratorio de descausa a las seis de la mañana y se continúa a las siete y media de la noche.

Observatorio Meteorológico de la Universidad.—Director: Dr. E. Alcobas.—El día de marzo. Table with columns: HORA, BAROMETRO, TEMPERATURA, VIENTO, etc.

APUNTES ASTRONOMICOS: Sol 1.—Norte del día 4 18 horas 0' 47". Merid. del 40' 4" 1 hora 12' 10".

Espectáculos. TEATRO PRINCIPAL.— Hoy, martes.—Compañía clásica de los señores Balaguer y Lera... TEATRO DEL LICEO.— Hoy, martes.—El príncipe de Gales... TEATRO DE LA ESCALA.— Hoy, martes.—El príncipe de Gales...

Primera plana del «Diario de Barcelona» de l'1 d'abril de 1902.

Régine Crespin, Montserrat Caballé, Virginia Zeani i Éva Marton. Entre els tenors, la llista és igualment impressionant: Giuseppe Anselmi, Edoardo Garbin (que el 1913 va haver de cantar tres cops «E lucevan le stelle»), Tito Schipa, Hipòlit Lázaro, Miguel Fleta, Antoni Cortis, Giacomo Lauri-Volpi, Gianni Poggi, Mario Filippeschi, Franco Corelli (en la seva única actuació al Liceu), Jaume Aragall, Plácido Domingo i Josep Carreras. Els barítons, igualment il·lustres: Ramon Blanchart, Mario Sammarco, Giuseppe Kaschmann, Eugenio Giraldoni (Scarpia en l'estrena absoluta a Roma el 1900), Titta Ruffo, Riccardo Stracciari, Domenico Viglione-Borghese, Mattia Battistini, Benvenuto Franci, Apollo Granforte, Mario Basiola, Carlo Tagliabue, Raimon Torres, Giuseppe Taddei, Giangiacomo Guelfi, Piero Cappuccilli, Joan Pons i Sherill Milnes.

El públic del Liceu sempre ha tingut una estimació especial envers Puccini, per bé que la crítica no sempre compartís aquesta estimació. Resulta més que curiós llegir la crítica que Francisco Suárez Bravo feia al «Diario de Barcelona», 1 d'abril de 1902, amb motiu de l'estrena al Liceu. D'entrada, el drama de Sardou ja repugnava: «... ESCENAS COMO LA DEL TORMENTO EN EL SEGUNDO ACTO, COMO LA DEL FUSILAMIENTO EN EL TERCERO, NO SÓLO RESULTAN INCAPACES DE DESPERTAR LA FANTASÍA DE

NINGÚN ARTISTA, SINO QUE SON ANTI-MUSICALES EN GRADO SUPERLATIVO». Amb tot, les censure més fortes les dedica al final de l'acte primer: «EL COMPOSITOR HA PERDIDO UNA OCASIÓN DE CREAR AQUÍ UN TROZO DE DECLAMACIÓN DRAMÁTICA VIGOROSA Y SINIESTRA QUE SE IMPUSIERA COMO FINAL POR LA FUERZA DE SU ACENTO: EN VEZ DE ELLO, DISTRAE LA ATENCIÓN UNA PROCESIÓN DE MEZQUINO EFECTO, ACOMPAÑADO TODO ELLO DE UN FRAGMENTO DE COMPOSICIÓN RELIGIOSA PARA LA CUAL ABUNDAN MODEROS INMORTALES, PERO QUE EL MAESTRO PUCCINI NO HA TENIDO EN CUENTA». De l'acte segon, el crític salva la «romancita» (sic) «Vissi d'arte». «EL TERCER ACTO TIENE COMO MOMENTO SALIENTE EL FUSILAMIENTO DEL AMANTE DE TOSCA, EL CUAL SE REALIZA SOBRE LAS TABLAS, Á LOS OJOS DEL MISMO ESPECTADOR. NO ACERTAMOS Á ESPLICARNOS COMO HAY COMPOSICIÓN SEMEJANTE PUEDE DAR LUGAR Á UN COMENTARIO MUSICAL CUALQUIERA. PUCCINI LA PREPARA LARGAMENTE, DEMASIADO LARGAMENTE... LA TOSCA Y SU AMANTE ENTONAN UN NUEVO DÚO, QUE TIENE SU MOMENTO DE MAYOR PASIÓN EN LA ESTROFA "TRIONFAL, DI NUOVA SPEME L'ANIMA FREME", PERO QUE EL PÚBLICO OYE CANSADO YA».

Rebentada per la crítica —«... EN CONJUNTO FALTA LA AMPLITUD MELÓDICA

Y LA GRADACIÓN DE INTERÉS NECESARIA PARA QUE ÉSTE NO DECAIGA», però aplaudida pel públic, Tosca ha tingut al Liceu tres o quatre èpoques esclatants, començant pels primers anys del segle XX, quan en edicions immediates se succeïen en Scarpia barítons com Blanchart, Sammarco, Giraldoni, Titta Ruffo, Kaschmann, Stracciari (va ser l'òpera que exigí per al seu debut liceista), Viglione-Borghese i Battistini, l'un rere l'altre. Després dels Cavaradossi «amorosos» d'Anselmi i Schipa i el molt més impulsiu de Lázaro, s'arriba als deliris provocats per Miguel Fleta (amb la «filatura» històrica i insuperada a «disciogliea dai veli»), que va cantar Tosca tres temporades seguides, els anys 1925, 26 i 27. Immediatament després de la gran Maria Caniglia, Renata Tebaldi esdevé la Tosca del Liceu durant la dècada dels anys cinquanta i la canta en tres temporades; el seu «Vissi d'arte» (sempre amb el bis obligat) ha estat sens dubte la millor mostra que ens ha deixat del seu art. Després del pas fugaç de Franco Corelli (dues úniques representacions), apareixen les grans figures de Montserrat Caballé, Virginia Zeani, Plácido Domingo i Josep Carreras. La dècada dels vuitanta ha tingut en Floria, Mario i Scarpia tres intèrprets que s'han afermat en aquests rols: Éva Marton, Jaume Aragall (5 edicions) i Joan Pons (4 edicions).

JAUME TRIBÓ



## Pròximes funcions

**Maria Stuarda**  
de Gaetano Donizetti

(en versió concert)

**Edita Gruberova, Sonia Ganassi, Ana Nebot,  
Juan Diego Flórez / Reinaldo Macias,  
Àngel Òdena i Simón Orfila.**

Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu

Direcció musical: **Friedrich Haider**

Diumenge, 9 de novembre, 17.00 h, torn T

Dijous, 13 de novembre, 20.30 h, torn B

Dilluns, 17 de novembre, 20.30 h, torn H

Dijous, 20 de novembre, 20.30 h

Dilluns, 24 de novembre, 20.30 h, torn A

## Recital Montserrat Caballé

**Alessandro Stradella:** «Per pietà» d'*Il Floridoro*

**Leonardo Leo:** «Rendimi il figlio» de *Ciro riconosciuto*

**Alessandro Scarlatti:** «Cara tomba» d'*Mitridate Eupatore*

**Saverio Mercadante:** «Perchè tremo» de *Il conte d'Essex*  
*La palomma*  
*L'abbandonata (romanza)*

**Gaetano Donizetti:** *Malvina (scena drammatica)*  
*L'amante spagnolo*  
«Ecco, ai tuoi piedi io cado» d'*Adelia*

**Francesco Cilea:** «Non voglio, no, pensar» de *Tilda*  
«Ciociara bella» de *Tilda*  
«E la campagna, è bella» de *Gina*  
«Vergine d'astri, e di viole» de *Gloria*

**Jules Massenet:** *Oh! si les fleurs, avaient des yeux*  
*Nuit d'Espagne*  
*Élégie*  
*Enchantement*  
«Ils mentaient! C'était si beau» d'*Ariane*  
«Ô nuit! ... douce nuit» d'*Eve*

Solista: **Montserrat Caballé, soprano**

Piano: **Manuel Burgueras**

Dilluns, 10 de novembre, 20.30 h.

COORDINACIÓ: JUAN CARLOS OLIVARES.  
 DIRECCIÓ D'ART I DISSENY GRÀFIC: JOSEP BAGÀ ASSOCIATS.  
 PREIMPRESSIÓ: SUSANA RODRÍGUEZ, QUINTANA, S.L.  
 IMPRESSIÓ: GRÀFIQUES IBERIA. D.L. B-45.118-03  
 PUBLICITAT: MEGMAR 2001, S.L.  
 COL-LABORADORS I AGRÀIMENTS: JOAN MATABOSCH,  
 JORDI VILARCUNTE, ALBERT SANJURJO.  
 IMATGE DE COBERTA: MARIA CALLAS AL LICEU (1959)  
 (ANTONI RAS RIGAU).  
 IMATGES HISTÒRIQUES: ARXIU GENERAL DEL GRAN TEATRE  
 DEL LICEU-FONS FOTOGRÀFIC.  
 IMATGES-POSTALS HISTÒRIQUES: HARICLEA DARCLÉE, RENATA TEBALDI,  
 MARIA CALLAS, MONTSERRAT CABALLÉ, SARAH BERNHARDT,  
 GERALDINE FARRAR, GILDA DELLA RIZZA.  
 FOTOGRAFIES PRODUCCIÓ: ANNEMIE AUGUSTINS.  
 TRADUCCIÓ: LOURDES BIGORRA (L'AVENÇ), TCS,  
 DISCONBOLE, JACQUELINE HALL.



## English / Français

## ENGLISH VERSION

*Tosca* is a three-act opera by Giacomo Puccini with a libretto by Luigi Illica and Giuseppe Giacosa. Based on Victorien Sardou's play of the same title (Paris, 1887), it was first performed in Rome in 1900. The actions of the passionate leading characters are set against a background of political tension arising from historical events that occurred in Rome in 1800 which influence the plot and lead to the fatal dénouement. The Napoleonic invasions had been greeted by revolutionaries and liberals in Italy as heralding freedom, whereas the established governments—the Austrian empire, the kingdom of Naples and the Pontifical states—struggled to uphold their absolutist principles. The French troops that occupied Rome in 1798 abolished the temporal power of the popes and proclaimed a Roman Republic which lasted less than a year. The Neapolitan army of the Bourbon king Ferdinand IV drove the French garrison from the city, overthrew the republic, put its representatives on trial and restored Pius VII to power. In the opera, the hunt for the ex-consul Angelotti unleashed by Scarpia, the new Roman chief of police, leads to the downfall of the protagonists, the painter Mario Cavaradossi and his mistress the singer Floria Tosca. The outstandingly effective portrayal of the situations and characters, both theatrically and

musically, has made *Tosca* one of Puccini's best loved works.

## ACT I

The former consul of the Roman Republic, Cesare Angelotti, has escaped from the prison of Castel Sant'Angelo and taken refuge in the church of Sant'Andrea della Valle. His friend Mario Cavaradossi, a painter with republican convictions, promises to help him, but the arrival of the latter's mistress, the famous singer Floria Tosca, upsets his plans. When Tosca finally leaves, Cavaradossi takes Angelotti to a safe hiding place. The prisoner's escape has been discovered and Scarpia, the Roman chief of police, follows his tracks as far as Sant'Andrea. Scarpia is obsessed with Tosca and longs to possess her. When she returns he decides to arouse her jealousy in order to locate the painter.

## ACT II

At the Palazzo Farnese, Scarpia is interrogating Cavaradossi about Angelotti's hiding place. When the painter repeatedly refuses to talk, he decides to torture him. Tosca's arrival enables him to discover the secret: the singer, unable to stand the horror of the torture being perpetrated in the next room, reveals all. Scarpia pursues his relentless strategy: if Tosca submits to his desires, he will save Cavaradossi's life by staging a mock

execution and issue a safe conduct so that the lovers can flee. But at the crucial moment Tosca, in a frenzy of hate, murders Scarpia by stabbing him in the chest.

## ACT III

As Cavaradossi awaits the hour of his execution at the Castel Sant'Angelo, he sings a lyrical and passionate farewell to life. Tosca arrives and tells him of Scarpia's death and the stratagem they agreed upon. But the police chief has deceived Tosca and the firing squad really does shoot Cavaradossi. At the sight of her lover's lifeless body, Tosca realizes the dreadful truth, but when the police enter to arrest her, she eludes them and throws herself from the tower parapet.

TERESA LLORET

## THE HISTORICAL BACKGROUND

*Tosca* contains a whole series of historical elements. Hence the fact that Victorien Sardou was able to set the action of the drama at a precise date: the middle of June 1800. The story takes place in Rome. The background to the opera is unquestionably historical.

It deals with the conflicts that broke out virtually everywhere in Europe in the wake of the French Revolution. Though the revolution ended in the bloody Terror, the ideals of freedom, equality and fraternity acquired

symbolic value for many peoples. From the growing chaos that prevailed in France, one man emerged who surpassed, as a personage, the imagination of any poet or playwright: Napoleon Bonaparte. His intention, in the short term, was to conquer Austria, the dominant power on the European continent, so as to establish French supremacy over Europe. This plan involved launching a direct attack on the Austrian empire but also weakening the empire's southern border, for much of Italy was under Viennese domination. Napoleon's troops crossed the Alps and conquered Savoy and Lombardy. They pushed southwards to lands under the political and spiritual power of the Pontifical State. The French were victorious, Pope Pius IV was exiled to Valencia and on 15 February 1798 the *Roman Republic* was proclaimed.

Austria mobilized its forces and those of its allies. Naples was officially governed by King Ferdinand IV though the reins of power were in fact in the hands of his wife Maria Carolina of the house of Hapsburg, the daughter of the empress Maria Theresa and sister of the unfortunate Marie-Antoinette who had finished up on the scaffold during the French Revolution. It was Maria Carolina who urged her husband to declare war on France. In December 1798 Napoleon dispatched

General Chamionnet, who lost no time in occupying Naples and forcing the royal couple into exile in Palermo. On 25 January 1799 a 25-man council was appointed to govern in Napoleon's name; the foremost member of this council was Angelotti. We will refer to him in greater depth later on. A few months later the allies launched an offensive. Maria Carolina and her husband returned to their residence in Naples and a wave of reprisals was promptly unleashed: thousands of *revolutionaries and suspects* were imprisoned and executed. Maria Carolina also appears in *La Tosca*; in Sardou's drama she plays a direct role, whereas Puccini's opera contains only references to her.

The allied armies of Naples and Austria moved northwards and quashed the *Roman Republic*. One of the consuls, Cesare Angelotti, fell into enemy hands (it is likely that, following the defeat of the republican regime in Naples, he fled to Rome where he was appointed consul because he was considered an outstanding republican). For the victors his capture was naturally a valuable prize and thus Sardou (and Puccini and his librettists) were not exaggerating when they made him a key figure in the action, despite the brevity of his role. On 27 September 1799 Angelotti was imprisoned in the Roman gaol of Castel Sant'

Angelo. There is every indication that Maria Carolina was not in Rome at the time, contrary to what is claimed in Sardou's drama and Puccini's opera. She did however appoint the Roman chief of police, the much-feared Baron Vitello Scarpia, an appallingly cruel and astute man who was in charge of persecuting every trace of republicanism. The treatment Scarpia meted out to his prisoners in the Castel Sant'Angelo left them with little hope of surviving to stand trial. And in any case they would not have survived much longer! The intention was to wipe out all rebels and the police chief had full powers, including imprisonment, torture, and execution. The starting point for Sardou's drama and the opera that arose from it lies precisely in this situation in which liberal circles in Rome are suffering the repression of the fleeting Roman Republic by the victorious Austrian and Neapolitan regime. The casts of both works include the painter Mario Cavaradossi, the descendent of an aristocratic Roman family who is inwardly favourable to the republicans but takes no active part in politics. A certain Cavaradossi seems really to have existed. He had apparently inherited his father's liberal ideas and his mother had sent him to study in Paris. There he worked in the studio of the famous Louis David, a member of the re-

publican Convention who later became painter to the court of Napoleon. All this information is contained in papers found in the Sardou inheritance.

Sardou's papers also contain data on the singer Floria Tosca, which makes it all the more likely that she really existed. However, if it is true that she was born around 1788, this would rule out any connection with the play or the opera since both are set in June 1800 when the *famous singer* would be only twelve years of age. She is said to have been born near Verona. Being an orphan, she was brought up by Benedictine nuns. Later she trained to be a singer and made her debut in the leading role in Paisiello's *Nina pazza per amore*. This work was first performed in 1789, a date which is at odds with Tosca's presumed date of birth, but which exactly fits the period indicated in the opera.

Sardou's papers say nothing of the police chief, Baron Scarpia, except that he was born in Sicily and was a terribly cruel man. Possibly Queen Maria Carolina discovered his unswerving loyalty to the king and his inexhaustible energy during her exile in Palermo and saw him as the right man to deal the final blow to the recently vanquished *Roman Republic*. The general opinion is that he really existed, but it is still not known whether he

was also involved in the affair during the period depicted in the plot. The figure of Queen Maria Carolina is clearly historical. Sardou puts her on stage and has her take part in a feast at the *Palazzo Farense* in Rome to celebrate the victory at which the singer Floria Tosca sings a cantata by Paisiello. In the course of the festivities, news arrives that the Austrian and Neapolitan armies have been defeated by Napoleon's troops at Marengo.

The feast is not shown in the opera; the music is merely heard through an open window. The news of the battle of Marengo is presented still more dramatically: Cavaradossi, who has just been brought out of the torture chamber, hears it from a spy who announces it to Scarpia, his boss; the painter dedicates it to his great enemy by triumphantly shouting *Vittoria! Vittoria!*

Queen Maria Carolina was not in Rome at the time. Sardou had the idea of bringing her there so as to increase the dramatic effect. In conclusion, the queen and Angelotti are historical characters, while the three leading characters in the play (and the opera) - «Tosca, Cavaradossi and Scarpia» - may also have been.

KURT PAHLEN

#### PUCCINI'S TRIBUTE TO THE INSPIRATION OF A GREAT ACTRESS

##### The Tosca created by Sarah Bernhardt lives on in the opera

«If she had not acted in such a decadent and artificial way, in such a calculated and exaggerated manner, we would undoubtedly have ended up weeping»: these words were dedicated by the twenty-one-year-old medical student and budding poet Anton Chekhov to Sarah Bernhardt when she visited Moscow's Bolshoi Theatre as a guest artist to play *La Dame aux Camélias*. Following her retirement from the Comédie-Française, the French actress caused a sensation with some of her theatrical adventures and travelled the world with second-rate plays and third-rate companions. Yet her influence on drama and dramatic production was greater than any other theatrical artist, either before or since.

Whereas her famous predecessor Adrienne Lecouvreur defined herself, at least in Francesco Cilea's operatic libretto, as «l'umile ancella del Genio creator» (the humble maid-servant of creative Genius), the historical singularity of Bernhardt lies in the fact that, as an actress, she was her own source of inspiration. Marcel Proust, who endowed her with literary immortality in the character of

Berma, reached the conclusion, according to a description of her interpretation of Racine's *Phèdre*, that her execution had surrounded «the masterpiece with a second work, itself vividly inspired by genius». Bernhardt's stage roles were always veritable creations.

Inspired notably by her rendering of *La Dame aux Camélias* (Alexandre Dumas fils) and *Adrienne Lecouvreur* (Eugène Scribe and Ernest Legouvé), several other French authors, headed by the well-versed playwright Victorien Sardou, vied with one another «to write her the role of a lifetime» in plays that can nowadays be defined as «tragic boulevard theatre».

Sardou revealed himself as the leading exponent of this type of theatrical creation: plays such as *Fédora*, *Théodora*, *La Tosca* and, finally, *Gismonda* were the ideal «food» for Bernhardt and her eager public. In *Fédora*'s death scene, the star established a new parameter for dramatic art: from now on «faire sa Sarah» («do a Sarah») became synonymous with a masterful interpretation of an on-stage death. It came therefore as no surprise that *Gismonda* was a flop because the character in the title role got married at the end instead of dying, as was to be expected.

The role of the singer Tosca was tailor-made for Bernhardt because, in the unanimous opinion of her

contemporaries, it called for the style of interpretation and musical execution of an operatic prima donna, and Sarah's diction was closely akin to song. Victor Hugo spoke of her «voice of gold», Proust compared her voice with the «instrument of a great violinist» and Jules Massenet tried to write down the melody of her speech in the form of notes of music. «I myself have quite unconsciously created a totally personal technique so that the tinkling music of verse and the melody of words can be heard as the music and melody of thoughts», as the artist herself stated in her publication *L'art du théâtre*.

The feuilleton writer Ludwig Speidel also noticed this on the occasion of her guest performance in Vienna (1881) and his account reads like a musical review: «A fine, high tessitura reminiscent of that of a soprano. Her voice is sweet and suggestive, with highly competent modulations and a richness of tone in the expression of feelings (...) It could almost be said that this voice has received musical training, because the tessitura of tone is maintained so surely and firmly, and the modulations move in such clearly defined intervals, that the key and the rises and falls of her diction could be expressed in notes (...) The artist lacks only one thing: she should work on the high tessitura of her voice to

achieve a more intense and complete harmony».

The great actress, obviously, did not express herself solely through her song-like diction, but through her appearance. A colleague of Speidel's, the satirist Daniel Spitzer, detected an entirely new dramaturgical quality in Bernhardt's acting: «Like the three unities of time, place and action, the fourth unity, the unity of the dressing table, was also broken some time ago; but the constant changes in the French artist's sumptuous costumes was frankly Shakespearean. There she was, the leading figure, with the upper part of the poetry wrapped in blue velvet and the lower part of the poetry in lilac silk, tapering off into a train. Nothing betrayed the forces at work within her soul as much as the expressive, silent acting of her handkerchief, which required the utmost discretion since it was adorned with genuine old lace that would not stand up to violent passion. When she first appeared the actress looked calm, but after a few scenes, she appeared again. My God, what a change had taken place in her! She was swathed from head to foot in a heavy, old moiré, with frills from top to bottom. And after that one splendid costume followed another, until a wide elegiac robe of embroidered white tulle announced that her tragic guilt could be only expiated with life».

It seems almost inevitable

that Bernhardt's operatic style of performance, by its very nature, should at some point have spread to musical theatre. Despite the deep fascination she exerted on her contemporaries, Bernhardt would today be nothing but a yellowed legend if the composers of the so-called «giovane scuola» had not raised a monument to her dramatic art in the form of musical dramas that have endured through time: Pietro Mascagni with *Zanetto* (after François Coppée's *Le passant*), Umberto Giordano with *Fedora*, Giacomo Puccini with *Tosca* and Francesco Cilea with *Adriana Lecouvreur*.

The young Puccini witnessed Bernhardt's *Tosca* in 1889 when she performed as a guest artist in Milan and, though his command of French was slight, he believed he had understood it all thanks to the expression of her voice, her face and her gestures, and was convinced he had found suitable material for an opera. He wrote spontaneously on 7 May to his publisher Giulio Ricordi: «In this *Tosca* I saw my opera: balanced proportions, no theatrical decorative excess, without the usual musical superiority». But it would seem that both the publisher and the successful author laughed at the obstinacy of the young and still relatively unknown musician because Ricordi did nothing to acquire the rights to the work and the project of *Tosca* was not discussed again until

seven years later, during the writing of *La Bohème*.

By then the rights to the work had been acquired by another composer, Baron Alberto Franchetti, who already had a complete libretto by Luigi Illica in his possession. In the spring of 1894, composer and librettist went to meet Sardou to obtain his approval for the operatic version. According to the testimony of Arnaldo Fraccaroli, Puccini's biographer, the aged Verdi was also present at the meeting and expressed enthusiasm for the work (especially Cavaradossi's farewell aria). It is likely that Verdi's opinion further stimulated Puccini's ambition to set the work to music, and Illica and Ricordi persuaded Franchetti, who in any case was not overly convinced by the material, to give up his project. As had already happened with *Andrea Chénier* and *Iris*, the baron surrendered an operatic libretto that had been written for him to a colleague.

By August 1895 Puccini was sure that he was going to compose *Tosca*. Not only did he accept the libretto that Illica had written for Franchetti: he invited Giuseppe Giacosa, a playwright who was highly appreciated in international circles at the time, to be the co-author (Giacosa's *Tristi amori* had received from Arthur Schnitzler the lapidary label of «masterpiece»). At the outset Giacosa was not entirely convinced that Sardou's

play was suitable for an opera. His obstinate objections and corrections, which had a crucial impact on the opera's success, are proof of this. Sardou's five acts were reduced to three in the operatic version, and of the twenty-three characters, only nine remain.

Many historical and biographical details were undoubtedly lost in the opera. The fact, for instance, that Cavaradossi was an intellectual from a rich aristocratic family whose father struck up a friendship with Voltaire; or that *Tosca*, in contrast, was a poor shepherdess who entered a Benedictine convent where she was educated and that only an order from the Pope had permitted her to leave the convent to embark on a singer's worldly career. The operatic libretto omits all this information. But in Sardou's play was it in fact anything more than an excuse to conceal the rough, low quality dramaturgy?

In any event, Puccini, in his adaptation of the work, displayed once more his exquisite theatrical instinct. Without sacrificing Sardou's sensational touches, he strove to endow the characters with emotional depth and thereby to attain musical credibility. This was how the aria Cavaradossi sings during the torture scene in Illica's libretto came to be cut out and converted into a quartet by adding the voices of *Tosca*, Spoletta and the judge. But Puccini also decided to compose a new

farewell aria for Cavaradossi to replace the one that had charmed the already mature Verdi. So instead of the original hymn to life, art and the fatherland, we find an aria entitled «E lucevan le stelle» which is totally intimate in character. Sardou, incidentally, was entirely satisfied with Puccini's new version, which he submitted to him in Paris in January 1898.

The sympathy was mutual. Puccini expressed himself in the following terms about Sardou –according to the testimony of his friend Fraccaroli: «This man was a prodigy. Despite being over 70 (Author's note: in fact he was 67), he vibrated with the energy and agility of a young man. Moreover, he was an unwearying and very interesting conversationalist. He would often talk for hours at a stretch, without ever tiring or boring his companions. When he began to tell a story, it was like a waterfall, a spring bubbling up: the anecdotes flowed ingeniously and inexhaustibly. Many of the meetings we held consisted entirely of simple monologues by Sardou. However, he immediately displayed indulgence and readily declared himself in favour of the need to eliminate an act».

It is no exaggeration to say that Puccini would rather have set Sarah Bernhardt's *Tosca* than Sardou's *Tosca* to music for her interpretation had caused an indelible impression on his mind. Her creations were directly incor-

porated into the opera. In the preparations for the murder of Scarpia, for instance, Sarah Bernhardt herself provided the following details: «The look must precede the gesture, which itself must arise before the word, which is nothing more than the formulation of the thought. Consumed by pain and trembling with fever, *Tosca* stretches out her hand to seize a glass and moisten her burning lips. On the table lies a knife. A thought flashes through her mind: that of killing the torturer. At that moment she turns her gaze towards him and then looks back at the knife. And her thought, released by these looks and gestures, allows her cries to escape: «Die! Die! You wretch!». If the actress were to seize the knife immediately and kill the wretch while uttering the same cry of rage, without allowing the look and the gesture to precede the cry, the result would be less sublime».

This interpretation was adopted in Puccini's libretto with the same precision as the long series of delightful gestures that follow the murder, another of the actress's own creations which is documented in Nadar's photographs: «Si avvia per uscire, ma si pente, va a prendere le due candele che sono sulla mensola a sinistra e le accende al candelabro sulla tavola spegnendo poi questo. Colloca una candela accesa a destra della testa di Scarpia, mette a l'altra a sinistra. Cerca di nuovo intorno

e vedendo un crocifisso va a staccarlo dalla parete e portandolo religiosamente si inginocchia per posarlo sul petto di Scarpia. Si alza e con grande precauzione esce, richiudendo dentro di sé la porta». (*She starts to leave but changes her mind and goes to fetch the two candles on the console table to the left; she lights them from the candelabrum on the table which she then extinguishes. She places one lighted candle to the right of Scarpia's head and the other to the left. She looks round her again, sees a crucifix, and goes to take it down from the wall; she carries it over religiously and kneels down to lay it on Scarpia's chest. She gets up and very carefully makes her exit, closing the door behind her.*)

For twenty-six years, from 1887 to 1913, Sarah Bernhardt included the role of *Tosca* in her repertory. After her death Sardou's play disappeared from theatre programmes. In spite of this, Puccini's opera, though received by the press with some reservations at the Rome premiere (1900), soon began its triumphal march across the world's stages and remains today one of the most widely performed works in musical history. Besides its many other qualities, it has the merit of having «rescued» the art of one of the most extraordinary and productive of actresses for the third millennium.

## VERSION FRANÇAIS

*Tosca*, opéra en trois actes de Giacomo Puccini, sur un livret de Luigi Illica et Giuseppe Giacosa d'après le drame homonyme de Victorien Sardou (Paris, 1887), fut créé à Rome en 1900. Personnages passionnés, ses héros évoluent dans une atmosphère politique tendue qui conditionne l'action et le dénouement fatal, et qui correspond à des événements et des moments historiques survenus à Rome en 1800. Les invasions napoléoniennes avaient été accueillies par les révolutionnaires et les libéraux italiens comme un signe de liberté. En face, les gouvernements établis, autoritaires – l'Empire autrichien, le Royaume de Naples, les États pontificaux – défendaient farouchement les principes de l'absolutisme. En 1798, les troupes françaises avaient occupé Rome, aboli le pouvoir temporel des papes et proclamé une République de Rome qui dura un peu plus d'un an. Vint l'armée napolitaine de Ferdinand IV de Bourbon qui expulsa de la ville la garnison française, renversa la République et poursuivit ses représentants; elle rendit alors le pouvoir à Pie VII. Dans l'opéra, Scarpia, le chef de la nouvelle police romaine, s'acharne contre l'ex-consul Angelotti, entraînant le malheur des protagonistes, le peintre Mario Cavaradossi et sa maîtresse, la cantatrice Floria Tosca. Situations et personnages sont présentés avec une efficacité dramatique et musicale telle que *Tosca* fait

partie des œuvres les plus prisées du répertoire de Puccini.

## ACTE I

Cesare Angelotti, ex-consul de la République de Rome, s'est évadé de la prison du château Sant'Angelo et s'est réfugié dans l'église Sant'Andrea della Valle. Son ami, Mario Cavaradossi, un peintre aux idées républicaines, se montre prêt à lui apporter son aide. Mais l'arrivée de la célèbre cantatrice Floria Tosca, maîtresse du peintre, perturbe ses projets. Tosca enfin partie, Cavaradossi conduit Angelotti dans un endroit sûr. L'évasion du prisonnier est découverte et Scarpia, le chef de la police romaine qui est à ses trousses, arrive à Sant'Andrea. Tosca revient. Scarpia est obsédé par la jeune femme et veut qu'elle se donne à lui. Il décide d'éveiller sa jalousie pour retrouver le peintre.

## ACTE II

Au palais Farnèse. Scarpia interroge Cavaradossi sur l'endroit où se cache Angelotti. Devant les refus réitérés du peintre, il le soumet à la torture. L'arrivée de Tosca va lui donner la réponse qu'il attend: la cantatrice, incapable de résister aux cris de son amant torturé dans la pièce voisine, révèle l'endroit. La stratégie de Scarpia se poursuit, implacable: si Tosca se donne à lui, il sauvera la vie de Cavaradossi en feignant l'exé-

cution et il établira un sauf-conduit pour que les deux amants puissent s'enfuir. Tosca accepte, mais, le moment venu, aveuglée par la haine, elle assassine Scarpia d'un coup de couteau dans la poitrine.

## ACTE III

Au château Sant'Angelo. Cavaradossi attend l'heure de son exécution et chante un adieu à la vie, lyrique et passionné. Tosca se présente. Elle informe son amant de la mort de Scarpia et du stratagème prévu. Mais le chef de la police a trompé Tosca, le peloton d'exécution fait feu et Cavaradossi tombe mort. Voyant le corps sans vie de son amant, Tosca comprend. Les sbires viennent l'arrêter, mais elle s'avance et se jette dans le vide depuis le parapet de la tour.

TERESA LLORET

## FOND HISTORIQUE

***Tosca* renferme un certain nombre d'éléments historiques.**

C'est pour cette raison que Victorien Sardou put situer l'action de son drame à une époque précise: la mi-juin 1800. L'histoire a lieu à Rome, bien sûr. Et, bien évidemment, le cadre de l'opéra est historique.

Après la Révolution française, des guerres éclatèrent dans une grande partie de l'Europe. La Révolution s'était achevée dans le sang

et la terreur, mais, malgré tout, les idéaux de liberté, d'égalité et de fraternité devinrent un symbole pour de nombreux peuples. Du chaos qui allait croissant émerge en France un homme dont la personnalité allait défier l'imagination des poètes et des dramaturges: Napoléon Bonaparte. Dans un premier temps, son intention était de battre l'Autriche, le pays le plus puissant du continent européen, pour ainsi établir la suprématie de la France en Europe. Ce plan prévoyait une attaque directe contre l'empire autrichien, mais aussi l'affaiblissement de son flanc sud, car Vienne dominait en grande partie l'Italie. Les troupes de Napoléon traversèrent les Alpes puis s'emparèrent de la Savoie et de la Lombardie. Continuant vers le sud, où le pouvoir politique et spirituel était aux mains de l'État ecclésiastique, les Français exilèrent le pape Pie VI à Valence et, le 15 février 1798, ils proclamèrent la *République de Rome*.

L'Autriche mobilisa ses forces et celles de ses alliés. Officiellement, Naples était gouvernée par le roi Ferdinand IV, mais le pouvoir véritable était détenu par sa femme, Marie-Caroline de Habsbourg, fille de l'impératrice Marie-Thérèse et sœur de l'infortunée Marie-Antoinette, exécutée sur l'échafaud pendant la Révolution. La reine poussa son mari à déclarer la guerre à la France. En décembre 1798, Napoléon envoya le général

Championnet, qui, sans perdre de temps, occupa Naples et força le couple royal à s'exiler à Palerme. Le 25 janvier 1799, un conseil de 25 consuls fut désigné, qui devait gouverner au nom de Napoléon. De ce conseil se détache un personnage, Angelotti. Nous reparlerons de ce personnage plus bas. Quelques mois plus tard, les alliés lancent une offensive. Marie-Caroline et son mari reviennent à Naples et les représailles ne se font pas attendre: des milliers de *révolutionnaires et de suspects* sont emprisonnés et exécutés. Le personnage de Marie-Caroline apparaît dans *La Tosca*: dans le drame de Sardou elle intervient personnellement, dans l'opéra de Puccini, il est simplement fait référence à elle.

L'assaut des troupes alliées de Naples et d'Autriche vers le nord marque la fin de la République de Rome. L'un des consuls, Cesare Angelotti, est pris par les alliés (après la défaite du régime républicain à Naples, il s'était probablement enfui à Rome où il fut nommé consul, car il était considéré comme un républicain émérite). Pour les vainqueurs, il est un précieux butin, de sorte que ni Sardou, ni Puccini; ni les librettistes n'ont exagéré en faisant de lui un personnage clé de l'action, et ce, malgré son petit rôle. Le 27 septembre 1799, Angelotti est incarcéré dans la prison du château Sant'Angelo, à Rome. Tout semble indiquer que Marie-

Caroline ne se trouve pas dans la ville à ce moment-là, contrairement à ce que laissent entendre le drame de Sardou et l'opéra de Puccini. Mais elle a nommé chef de la police de Rome le redoutable baron Vitello Scarpia, un homme rusé, terriblement cruel, qui est, de ce fait, devenu le persécuteur de tout ce qui pouvait être républicain. Dans le château Sant'Angelo, Scarpia traitait ses prisonniers de telle sorte qu'ils ne leur restait plus beaucoup d'espoir de pouvoir assister à leur procès. En aucun cas, ils n'auraient pu vivre plus longtemps... Le but était d'éliminer tous les rebelles et le chef de la police disposait pour cela des pleins pouvoirs: incarcération, torture, exécutions... C'est là que commence le drame de Sardou et l'opéra qui en a été tiré. Les cercles libéraux de Rome subissent la répression infligée à l'éphémère République de Rome par le régime des vainqueurs autrichiens et napolitains. Les deux œuvres nous présentent le peintre Mario Cavaradossi, descendant d'une famille patricienne romaine, qui, quoique penchant pour les idées républicaines, ne prenait aucune part active à la vie politique. Il semble que Cavaradossi a réellement existé. Il aurait hérité ses idées libérales de son père, et sa mère l'aurait envoyé faire ses études à Paris, où il aurait travaillé dans l'atelier de Jacques-Louis David, membre de la Convention et, plus tard, peintre à la

cour de Napoléon. Tous ces renseignements se trouvent dans les documents que l'on a retrouvés dans l'héritage de Sardou.

Les documents qu'avait détenus Sardou contiennent aussi des renseignements concernant la cantatrice Floria Tosca, ce qui rend plus probable son existence réelle. Mais elle serait née autour de 1788, et ne pourrait donc avoir aucun lien avec la pièce de théâtre ni avec l'opéra. L'action de ces deux œuvres se déroule en juin 1800, alors que la célèbre cantatrice n'aurait eu que douze ans. Elle serait née dans les environs de Vérone; orpheline, elle aurait été élevée dans un couvent de Bénédictines; après une formation de cantatrice, elle aurait fait ses débuts dans le rôle principal de *Nina pazzo per amore*, de Paisiello.

Or, la première représentation de cette œuvre eut lieu en 1789, une date incompatible avec celle de la naissance présumée de Tosca, mais qui cadre parfaitement avec la chronologie établie dans l'opéra *Tosca*.

À propos du baron Scarpia, les documents de Sardou ne donnent que peu d'information: il était né en Sicile et était terriblement cruel. Peut-être, durant son exil à Palerme, la reine Marie-Caroline apprécia-t-elle la loyauté du baron envers la monarchie et son inépuisable énergie, voyant en lui l'homme de la situation pour finir d'ancêtre la République de Rome, récemment vaincue. L'opinion gé-

nérale des spécialistes est que Scarpia a réellement existé. Mais on ne saurait dire si, à l'époque où se déroule l'action de la pièce, il était impliqué dans ces événements. Il est clair que le personnage de Marie-Caroline est historique. Sardou la met en scène et on la voit au cours d'une fête au palais Farnèse, à Rome. Elle y célèbre une victoire et la cantatrice Floria Tosca y chante une cantate de Paisiello. Au cours des réjouissances, on vient annoncer que les armées d'Autriche et de Naples ont été vaincues par les troupes de Napoléon.

Dans l'opéra, on ne voit pas la fête, on entend seulement la musique à travers une fenêtre ouverte. La nouvelle de la bataille de Marengo y est présentée de façon plus dramatique encore: Cavaradossi, que l'on vient de faire sortir de la salle de torture, apprend la nouvelle par un espion qui est en train d'informer Scarpia, et il dédie à son ennemi juré le cri de triomphe *Vittoria! Vittoria!*

La reine Marie-Caroline ne se trouvait pas à Rome à ce moment-là. C'est Sardou qui a eu l'idée de la mettre en scène pour rendre l'effet dramatique plus intense. Pour conclure: la reine et Angelotti sont des personnages historiques; les trois héros de la pièce de théâtre (et de l'opéra), Tosca, Cavaradossi, Scarpia, l'ont peut-être été.

KURT PAHLEN

## L'HOMMAGE DE PUCINI À LA DIVINE INSPIRATRICE

### La création de Tosca par Sarah Bernhardt survit dans l'opéra.

«Si son interprétation n'avait pas été aussi décadente et artificielle, aussi calculée et exagérée, il est certain que nous nous serions mis à pleurer.» Telle fut la réaction d'Anton Tchekhov, à l'époque étudiant en médecine et jeune poète de vingt et un ans, après avoir vu Sarah Bernhardt, artiste invitée par le Théâtre Bolchoï de Moscou pour jouer dans *La Dame aux camélias*. Après son départ de la Comédie-Française, l'actrice fit sensation dans quelques aventures théâtrales et courut le monde avec des pièces de second ordre et des partenaires de troisième rang. Mais, avant ou après Sarah Bernhardt, son influence sur le théâtre et sur la production dramatique n'a jamais été égalée par aucune autre comédienne.

Sa célèbre devancière, Adrienne Lecouvreur, se définissait, du moins dans le livret de l'opéra homonyme de Francesco Cilea, comme «l'humble servante du Génie créateur»; en revanche, la singularité historique de Sarah Bernhardt réside dans le fait qu'elle ne puisa qu'en elle-même son inspiration. Lorsqu'elle eut joué dans le *Phèdre* de Racine, Marcel Proust, qui l'a immortalisée dans le personnage de la Berma, affirma que son in-

terprétation avait entouré le chef-d'œuvre d'un deuxième chef-d'œuvre, tout aussi vivement inspiré par le génie. Les rôles sur scène de Sarah Bernhardt furent toujours de véritables créations.

Stimulés par sa prestation dans *La Dame aux camélias* (d'Alexandre Dumas fils) et par son interprétation d'*Adrienne Lecouvreur* (d'Eugène Scribe et Ernest Legouvé), un certain nombre d'auteurs français, à la tête desquels figurait le fécond créateur dramatique Victorien Sardou, rivalisèrent pour lui écrire «le rôle de sa vie», dans des pièces que l'on pourrait aujourd'hui définir comme du «théâtre tragique de boulevard».

Victorien Sardou, notamment, se révèle un maître dans ce type de création théâtrale: des pièces telles que *Fédora*, *Théodora*, *La Tosca* et, enfin, *Gismonda* furent précisément «l'aliment» idéal pour Sarah Bernhardt et son fervent public. Dans la scène de la mort de Fédora, la Divine établit un nouveau paramètre de l'art dramatique: désormais, «faire sa Sarah» voudrait dire interpréter la mort sur scène de façon magistrale. Ainsi, on n'est pas surpris de l'échec de Gismonda, car, à la fin, le personnage éponyme se marie, au lieu de mourir comme on aurait pu s'y attendre.

Le rôle de la cantatrice Tosca était fait sur mesure pour Sarah Bernhardt; selon l'avis unanime de ses contemporains, le style d'in-

terprétation et d'exécution musicale de la protagoniste devait correspondre à celle d'une prima donna d'opéra, et la diction de Sarah Bernhardt ressemblait beaucoup au chant. Victor Hugo parlait d'elle comme d'une «voix d'or», Marcel Proust comparait sa voix à «l'instrument d'un grand violoniste» et Jules Massenet tenta de transcrire en notes de musique sa mélodie parlée. Dans *L'Art du théâtre*, l'actrice écrit qu'elle a créé, sans même en avoir conscience, une technique tout à fait personnelle pour que le tintement de la musique du vers et la mélodie des mots puissent se faire entendre comme la musique et la mélodie des pensées.

C'était aussi l'avis du chroniqueur Ludwig Speidel, qui écrivit, lorsque Sarah Bernhardt fut invitée à jouer au théâtre de Vienne en 1881, une critique que l'on pourrait qualifier de musicale: «Une belle et haute tessiture qui rappelle celle d'une soprano. Sa voix est douce et insinuante, experte dans la modulation et riche en tons dans l'expression des sentiments (...). On pourrait presque dire que cette voix a été formée musicalement car elle maintient son registre si sûrement et si fermement, ses modulations occupent des intervalles si nets, que la tonalité, les aigus et les graves de sa diction pourraient s'exprimer au moyen de notes (...). Il ne manque à cette artiste qu'une seule chose: travailler dans la tessiture aiguë de la voix avec

une harmonie plus intense et plus complète»

Évidemment, la Divine ne s'exprimait pas seulement par le chant de sa diction, elle s'exprimait aussi par son image. Daniel Spitzer, écrivain satirique ami de Speidel, reconnaissait, dans le théâtre de Sarah Bernhardt, une qualité dramatique tout à fait nouvelle: «De même que pour les trois unités de temps, de lieu et d'action, il y a longtemps que nous avons rompu avec la quatrième unité, l'unité du costume; mais les changements réitérés des somptueuses toilettes de l'actrice française furent tout simplement shakespeariens. Elle se tenait là, protagoniste, le haut de la poésie cintré de velours bleu, le bas de la poésie drapé de soie lilas mourant en forme de traîne. Rien ne trahissait autant la fougue qui habitait son âme que le mouvement, expressif et silencieux, de son mouchoir, lequel mouchoir exigeait la plus grande retenue car il était orné d'anciennes broderies originales qui n'auraient pas résisté à une passion violente. L'actrice est sortie, apparemment calme, et elle est revenue après quelques scènes. Dieu, quel changement s'était opéré chez elle! De la tête aux pieds, c'était une lourde moire ancienne, du haut en bas chargée de volants. Puis une splendide toilette succéda à une autre, tout aussi splendide, jusqu'au moment où un large vêtement élégant, de tulle blanc brodé, vint annoncer que sa faute

tragique ne pouvait être exécutée qu'au moyen de la vie.»

Il était inévitable, semble-t-il, que, par sa nature même, le style de représentation de Sarah Bernhardt, proche de la représentation d'opéra, dût à tout moment s'étendre au théâtre musical. Malgré la fascination exercée par l'actrice sur ses contemporains, elle ne serait aujourd'hui qu'une légende jaunissante si les compositeurs de la «giovane scuola» n'avaient érigé un monument à son art dramatique avec des drames musicaux qui ont survécu au cours du temps: ce fut le cas de Pietro Mascagni avec *Zanetto* (d'après *Le Passant*, de François Coppée), d'Umberto Giordano avec *Fedora*, de Giacomo Puccini avec *Tosca* et de Francesco Cilea avec *Adriana Lecouvreur*.

Le jeune Puccini assista à la représentation de *La Tosca* par Sarah Bernhardt en 1889, alors qu'elle était invitée à Milan. Il connaissait peu le français, mais, grâce à l'expression de la voix de l'actrice, à son visage et à ses gestes, il crut tout comprendre et décida qu'il venait de trouver le matériau adéquat pour un opéra. Spontanément, le 7 mai, il écrivit à Giulio Ricordi, son éditeur: «Dans cette *Tosca* j'ai vu mon opéra: proportions équilibrées, aucun excès théâtral décoratif, absence de l'habituelle supériorité musicale.» Mais, apparemment, non seulement l'éditeur mais aussi l'auteur du succès se moquèrent de l'initiative de ce

jeune musicien encore relativement inconnu, car Ricordi ne fit rien pour acheter les droits de la pièce. Ce n'est que sept ans plus tard, durant la composition de *La Bohème*, que le projet de *Tosca* fut à nouveau envisagé.

Pour lors, un autre compositeur, le baron Alberto Franchetti, avait déjà acheté les droits de la pièce et il avait entre ses mains un livret achevé de Luigi Illica. Au printemps 1894, le compositeur et le librettiste allèrent trouver Victorien Sardou pour obtenir son accord sur la version de sa pièce en opéra. Selon Arnaldo Fraccaroli, le biographe de Puccini, le vieux Verdi était présent lors de l'entretien et il manifesta son enthousiasme pour cette version (en particulier pour l'aria d'adieu de Cavaradossi). L'aval de Verdi dut stimuler encore davantage le désir de Puccini de mettre la pièce en musique. Sur les instances d'Illica et de Ricordi, Franchetti, qui ne croyait pas outre mesure au succès de l'œuvre, renonça à ses droits. Le baron, comme il l'avait déjà fait pour *Andrea Chénier* et pour *Iris*, céda à un ami le livret d'opéra qui lui était destiné.

En août 1895, Puccini eut l'assurance qu'il allait composer *Tosca*. Il accepta le livret écrit par Illica à l'intention de Franchetti, mais il fit également appel à un co-auteur, Giuseppe Giacosa, un dramaturge alors reconnu à l'échelle internationale (son *Tristi amori* d'Arthur

Schnitzler fut qualifié un peu trop vite de «chef-d'œuvre»). Giacosa était sceptique sur la possibilité de transformer en opéra le drame de Sardou; en témoignent ses insistantes objections et ses nombreuses corrections, qui eurent une influence déterminante sur le succès de l'opéra. Les cinq actes écrits par Sardou se réduisent à trois dans l'opéra et des vingt-trois personnages il n'en reste plus que neuf.

Certes, beaucoup de détails historiques ou biographiques se perdent: le fait, par exemple, que Cavaradossi soit un intellectuel appartenant à une riche famille patricienne, dont le père était ami de Voltaire, à la différence de *Tosca*, pauvre bergère entrée dans un couvent bénédictin où elle est instruite et dont elle ne peut sortir que sur l'ordre du pape pour se lancer dans la carrière mondaine de cantatrice. Le livret de l'opéra omet de telles informations. Mais sont-elles autre chose, dans le drame de Sardou, qu'un prétexte pour faire passer une dramaturgie médiocre et lourde?

Quoi qu'il en soit, dans l'adaptation de l'œuvre, Puccini a fait preuve, une fois de plus, d'un rare instinct théâtral. Sans renoncer aux effets dramatiques de Sardou, il a essayé de doter ses personnages d'une profondeur d'émotion et de parvenir ainsi à la crédibilité musicale. Du livret d'Illica, il a supprimé une aria de Cavaradossi au moment de

la torture et en a fait un quatuor, en rajoutant les voix de *Tosca*, de *Spoletta* et du juge. Mais il a tenu aussi à recomposer l'aria d'adieu de Cavaradossi, qui avait tant enchanté, dans le texte original, un Verdi dans l'âge mûr. L'hymne à la vie, à l'art et à la patrie qui figurait dans l'original a été remplacé par l'aria «E lucevan le stelle», à la tonalité particulièrement intimiste. Sardou, quant à lui, fut très satisfait de la nouvelle version de Puccini, que le compositeur lui présenta à Paris au mois de janvier 1898.

La sympathie entre les deux hommes était réciproque. Selon Fraccaroli, un ami de Puccini, le compositeur ne cachait pas son admiration pour Sardou: «Cet homme était prodigieux. Il avait plus de soixante-dix ans (Note de l'auteur: il en avait exactement soixante-sept), mais on sentait vibrer en lui les énergies et la vivacité d'un jeune homme. De plus, c'était un conteur infatigable et très intéressant. Il parlait souvent pendant des heures entières, sans se fatiguer ni jamais ennuyer ses auditeurs. Quand il commençait à raconter une histoire, c'était comme une cascade, une source qui jaillissait à flots: les anecdotes se suivaient infatigablement sans jamais s'épuiser. D'ailleurs, beaucoup de nos réunions n'étaient comblées que par les monologues de Sardou. Cependant, il savait vite se montrer indulgent et reconnaissait facilement la néces-

sité de supprimer tel ou tel acte.»

On peut dire, sans exagérer, que Puccini a mis en musique la *Tosca* de Sarah Bernhardt plutôt que *La Tosca* de Sardou, tant restait présente à son esprit l'impression que lui avait causée l'interprétation de l'actrice. Les créations qu'elle avait apportées ont été directement reprises dans l'opéra. C'est notamment le cas dans la préparation de l'assassinat de *Scarpia*. Sarah Bernhardt elle-même décrit ce moment: le regard doit précéder le geste, lequel, d'autre part, surgit avant la parole, qui n'est autre que la formulation de la pensée. Ravagée de chagrin et tremblante de fièvre, *Tosca* étend la main pour prendre le verre qui est là et mouiller ses lèvres brûlantes. Sur la table il y a un couteau. Dans sa tête passe une idée: tuer le bourreau. À ce moment-là, elle dirige son regard vers lui, puis le regard revient au couteau. Sa pensée libérée par les regards et les gestes, elle laisse échapper le cri: «Meurs! Meurs! Misérable!» Si l'actrice s'emparait du couteau immédiatement et tuait le misérable en poussant le même cri de rage, sans attendre que le cri soit précédé du regard et du geste, le résultat serait moins sublime.

C'est cette interprétation qui sera adoptée dans le livret de Puccini, avec la même précision que la longue succession de gestes, minutieusement créés par l'actrice, qui suivent l'assas-

sinat. Les photos de Nadar témoignent de la scène, ainsi décrite: «Elle s'apprête à sortir, mais elle change d'avis, elle va prendre les deux bougies à gauche, sur l'étagère, et les allume au candélabre qui se trouve sur la table; puis elle éteint le candélabre. Elle place une bougie allumée à droite, à la hauteur de la tête de *Scarpia*, l'autre à gauche. Elle regarde à nouveau autour d'elle et, voyant un crucifix, elle va le détacher du mur; elle le porte religieusement et s'agenouille pour le déposer sur la poitrine de *Scarpia*. Elle se relève, sort très doucement et referme la porte derrière elle.»

Vingt-six ans durant, de 1887 à 1913, Sarah Bernhardt mit le rôle de *Tosca* à son répertoire. Après sa mort, la pièce de théâtre de Sardou disparut de l'affiche. Mais l'opéra de Puccini, qui, lors de sa création à Rome, en 1900, fut tièdement accueilli par la presse, entama sa marche triomphale sur toutes les scènes du monde. Il figure aujourd'hui au rang des œuvres les plus souvent interprétées de toute l'histoire de la musique. Outre ses nombreuses autres qualités, cet opéra a aussi le mérite d'avoir fait survivre au troisième millénaire l'art de l'une des actrices les plus extraordinaires et les plus créatives qui aient jamais existé.