

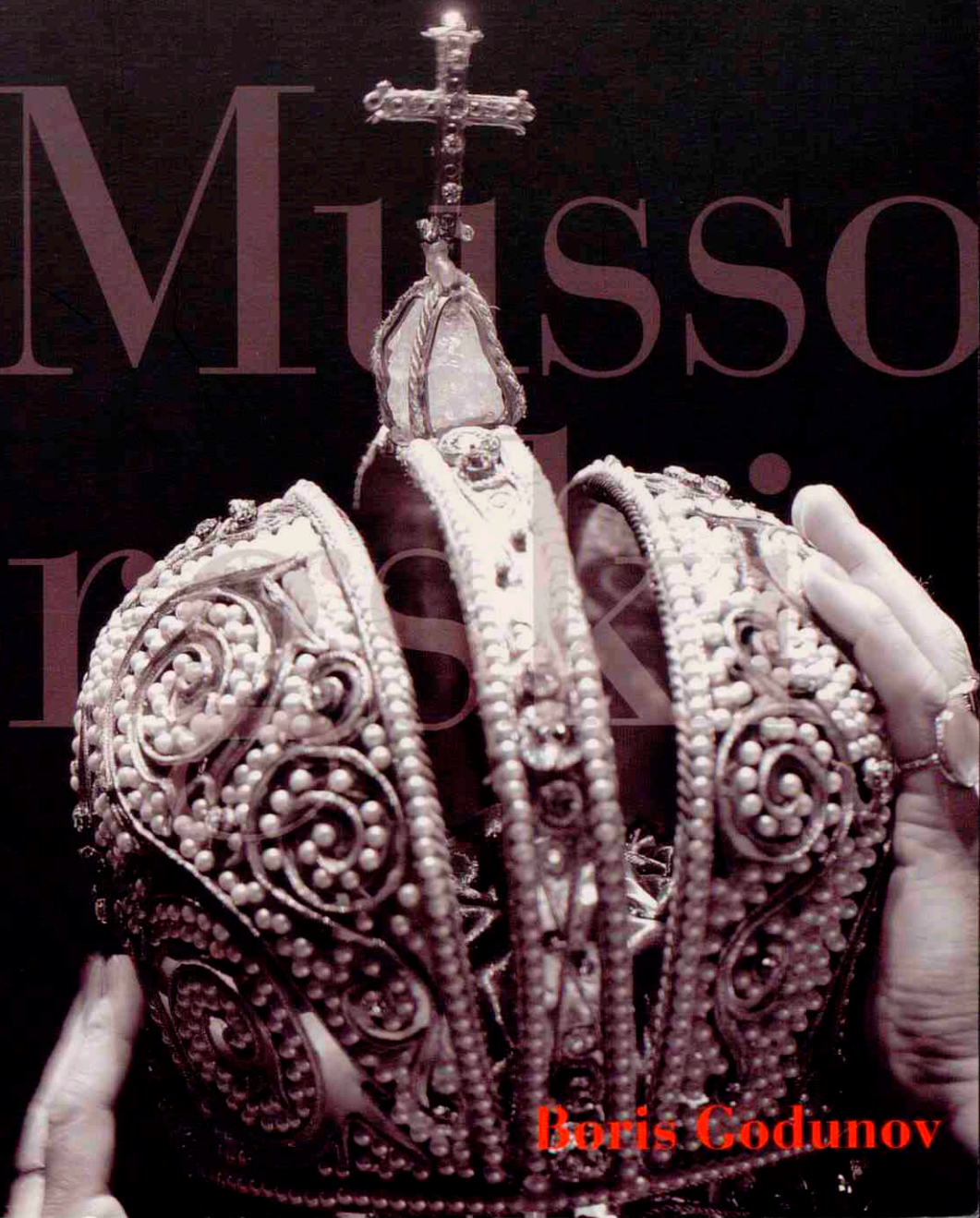


Gran Teatre del Liceu

MUSSO

DRSK

Boris Godunov






HUBLOT

A Philosophy of Life

DIARSA Buen Suceso, 13. 28008 MADRID. Tel. 91 540 10 48 - www.hublot.com

Temporada 2004-2005

 **Fundació Gran Teatre del Liceu**

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

Is Fundació Gran Teatre del Liceu

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

són part del Liceu



Telefonica

Fundació BancSabadell



CAIXA CATALUNYA

Santander Central Hispano

Freixenet

MRW

LA VANGUARDIA

CREDIT SUISSE | FUNDACIÓ winterthur

abertis

gasNatural



el Periódico

Algües de Barcelona

fecsa endesa

IBERIA IB

G&O

BANCAIXA
Caixa d'Estalvis de València, Castelló i Alacant

Círculo del Liceu

GRUPO Vinsa



TV 3
CATALUNYA RÀDIO

SIEMENS

rtve
GRUPO

Grupo Planet: CANAL+

MPG
MEDIA PLANNING GROUP

DRAGADOS



ASTRALPOOL

GISA

BAKER & MCKENZIE

SEAT

FORUM

Renfe

unica
LIMPIEZAS

TOYOTA

Carbury

EL PAIS

GRUPOMANPOWER

SEUR

CÍRCULO de LECTORES

ACCENTURE - AGFA - GEVAERT - AGROLIMEN - ALMIRALL PRODESFARMA - ASEPEYO - ATOS ORIGIN - AUTOPISTAS - AUCAT - IBERPISTAS - SABA ASSOCIATS - DAMM - DANONE - DOM PÉRIGNON - DRAGADOS - EL PUNT - EPSON IBÉRICA - ERCROS - ESPAIS D'OCI - EUROMADI - FACTOR FRANCESC RUBIRALTA - FRIGO - UNILEVER - FUNDACIÓ PUIG - GFT IBERIA SOLUTIONS - GRAFOS - GRAN CASINO DE BARCELONA, GRUP PERALADA MARKET - MICROSOFT IBÉRICA MIELE - MUSINI - PANRICO - PHILIPS IBÉRICA - PORT DE BARCELONA - PRICEWATERHOUSECOOPERS - RECOLETOS PROFESSIONAL - TRANSPORTS PADROSA

BAGUÉS MASRIERA JOIERS - BASF ESPAÑOLA - BTB, BARCELONA TELEVISIÓ - COBEGA - FUNDACIÓ COCA-COLA ESPAÑA - COPCISA - CULLELL INTERNACIONAL, RECURSOS HUMANOS - FCC, CONSTRUCCIÓ - FERRERO IBÉRICA - FERROVIAL INMOBILIARIA - FIAT, ASSEGURANCES - FINAF92 GRUPO VEMSA - GRUPO VITA - HAYGROUP - HYMSA, GRUPO EDITORIAL EDIPRESSE - INDRA - LABORATORIOS INIBSA - LIGO CORPORACIÓ - MEDIA GRUPO DE COMUNICACIÓ - SAGA MOTORS - SANOFI - AVENTIS - SARA LEE - SERVIRED - SOLVAY IBÉRICA - THE COLOMER GROUP - REVLON

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

Boris Godunov

Òpera en set escenes

Llibret del compositor basat en el drama homònim d'Aleksandr Puixkin
i la *Història de l'Estat rus* de Nikolai Karamzín

Música de Modest Mussorgski

Dimecres, 29 de setembre de 2004, 20.30 h, torn H
Divendres, 1 d'octubre de 2004, 20.30 h, torn E
Dissabte, 2 d'octubre de 2004, 20.30 h, torn PB
Diumenge, 3 d'octubre de 2004, 17.00 h, torn T
Dimarts, 5 d'octubre de 2004, 20.30 h, torn PA
Dimecres, 6 d'octubre de 2004, 20.30 h, torn B
Dijous, 7 d'octubre de 2004, 20.30 h, torn PC
Divendres, 8 d'octubre de 2004, 20.30 h, torn C
Dilluns, 11 d'octubre de 2004, 20.30 h, torn A
Dijous, 14 d'octubre de 2004, 20.30 h, torn D
Divendres, 15 d'octubre de 2004, 20.30 h, torn PD
Diumenge, 17 d'octubre de 2004, 18.00 h, torn F

Índex

8

Repartiment

12

Resum argumental

36

L'ÒPERA *Boris Godunov*: vicissituds d'una òpera

48

L'ÒPERA El fonament ètic de Boris Godunov

56

LA DRAMATÚRGIA El poder de la icona

72

LA DRAMATÚRGIA *Boris Godunov* o el preu del poder

84

Biografies

104

Enregistraments

107

Enregistraments a l'Espai Liceu

109

Cronologia liceista

115

English / Français

Boris Godunov

Boris Godunov	Matti Salminen Gleb Nikolsky (2, 5 i 7 d'octubre)
Feodor, el seu fill	Brian Asawa Jordi Domènech (2, 5 i 7 d'octubre)
Ksènia, la seva filla La dida de Ksènia	Marie Arnet Stefania Toczyska Raquel Pierotti (2, 5 i 7 d'octubre)
Príncep Vassili Xuiski	Philip Langridge Arnold Bezuyen (2, 5 i 7 d'octubre)
Andrei Xelkàlov, secretari de la Duma	Albert Schagidullin Markus Eiche (2, 5 i 7 d'octubre)
Pimen, monjo cronista	Eric Halfvarson Arutjun Kotchinian (2, 5 i 7 d'octubre)
Grigori, el fals Dimitri	Pär Lindskog Jeffrey Dowd (2, 5 i 7 d'octubre)
Varlaam, monjo vagabund	Anatoli Kotxerga Vladimir Matorin (2, 5 i 7 d'octubre)
Missail, monjo vagabund L'hostalera L'Innocent	José Manuel Zapata Itxaro Mentxaka Francisco Vas Alex Grigorev (7 d'octubre)
Nikítix, oficial de policia Mitiukh, pagès Oficial Boiar	David Pittman-Jennings Josep Ferrer Javier Roldán Jordi Casanova

Direcció musical	Sebastian Weigle
Direcció d'escena	Willy Decker
Director repositor	Martin Gregor
Escenografia i vestuari	John Macfarlane
Il·luminació	David Finn
Assistent de la direcció d'escena	Joan Anton Rechi
Assistent d'escenografia	Bettina Neuhaus
Assistent de vestuari	Barbara Carbonell
Assistent d'il·luminació	Andreas Grüter
Sabateria	Pompei, s.r.l. (Roma)
Producció	De Nederlandse Opera (Amsterdam)

ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Direcció del Cor	William Spaulding
Assistent de la direcció musical	Guerassim Voronkov
Assistents musicals	Andrés Juncos, Mark Hastings, Véronique Werklé, Eloi Jové, Conxita Garcia, Jaume Tribó, Vladimir Junyent, Luba Orfenova
Concertino	Kai Gleusteen
Sobretitulat	Glòria Nogué
Coordinació, adaptació	Irma Huici
Manipulació i traducció al castellà	Elena Rosales
Manipulació	

COR DE CAMBRA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Direcció del Cor	Jordi Casas i Bayer
Assistent de la direcció del Cor	Esteve Nabona

COR VIVALDI-IPSI-PETITS CANTORS DE CATALUNYA

Direcció del Cor	Òscar Boada
------------------	--------------------

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

Boris Godunov

Boris Godunov (1869), l'òpera cabdal de Mussorgski i de l'escola russa, ens presenta el destí d'un home que ha arribat al cim màxim del poder –és el tsar de la Rússia hereva de l'imperi d'Ivan el Terrible–, però al qual l'angoixa i el remordiment pel crim infame que ha comès per accedir al tron el porten finalment a la follia i a la mort. La personalitat de Borís –basada en un drama de Puixkin– té la complexitat de les grans figures de la literatura universal: és un home amb capacitat de govern, amb sentit de la justícia, que estima els seus i el seu poble, però el fantasma del fill petit d'Ivan, el tsarevitx Dimitri, que va fer degollar quan tenia nou anys, el persegueix implacablement fins a destruir-lo.

L'acció es desencadena a partir de la intriga tramada per un monjo novici ambiciós, que coneix les circumstàncies en què morí l'hereu de la corona, gràcies a un vell i savi cronista, el monjo Pimen. Aquesta informació, que inclou el fet que ell i el tsarevitx tindrien la mateixa edat, el decideix a fer-se passar per l'infant mort i reclamar el tron de Rússia. Amb l'ajuda de Polònia, enemiga polí-

tica i ideològica de Rússia, envaeix els dominis del tsar i provoca el final tràgic de Boris.

Té un paper decisiu en aquesta història la visió pessimista que tant Puixkin com Mussorgski tenen de la història del poble rus –representat en l'òpera per un gran cor–, que ha patit un poder arbitrari i cruel i que ha estat sistemàticament manipulat, enganyat i reprimat. La figura de l'Innocent, un pobre d'esperit amb dons profètics, que planta cara al tsar culpable i entona un plany terriblement dolorós i premonitori sobre el futur d'aquest poble, presenta un dels moments més impressionants de l'obra. Al costat del drama personal de Boris trobem, doncs, el drama col·lectiu de tot un país.

La partitura de Mussorgski, el més eslavòfil del famós Grup dels Cinc, que intentà alliberar la música russa de la influència occidental i recuperar la seva magnífica tradició popular, té una força i una audàcia extraordinàries, que s'anticipa al seu temps, amb una orquestració poderosa i ombrívola que es correspon plenament amb el sentit de la tragèdia.

Resum argumental

Boris Godunov, l'òpera de Modest Mussorgski, amb llibret del mateix compositor, es basa en la tragèdia històrica homònima d'Aleksandr Puixkin (1825) i en la Història de l'Estat rus de Nikolai Karamzín. La primera versió en set escenes, que ofereix en estrena a Espanya el Liceu, fou composta entre 1868 i 1869 pel jove compositor (tenia trenta anys), però no es va representar mai en vida seva. Efectivament, a partir del rebuig dels Teatres Imperials per raons formals explícites –absència d'intriga sentimental i de personatge femení central, manca de ballet– i altres d'implícites –el contingut polític del llibret–, Mussorgski en féu una segona versió (1872) en quatre actes i un pròleg, que va poder ser estrenada finalment al Teatre Mariïnski de Sant Petersburg, l'any 1874, la més coneguda mundialment, sobretot en l'orquestració posterior de Rimski-Kórsakov, que s'estrenà al Liceu el 1915 i esdevingué òpera de culte.

Boris Godunov
amb direcció d'escena
de Willy Decker.
Fotografies:
Clärchen Baus-Mattar.



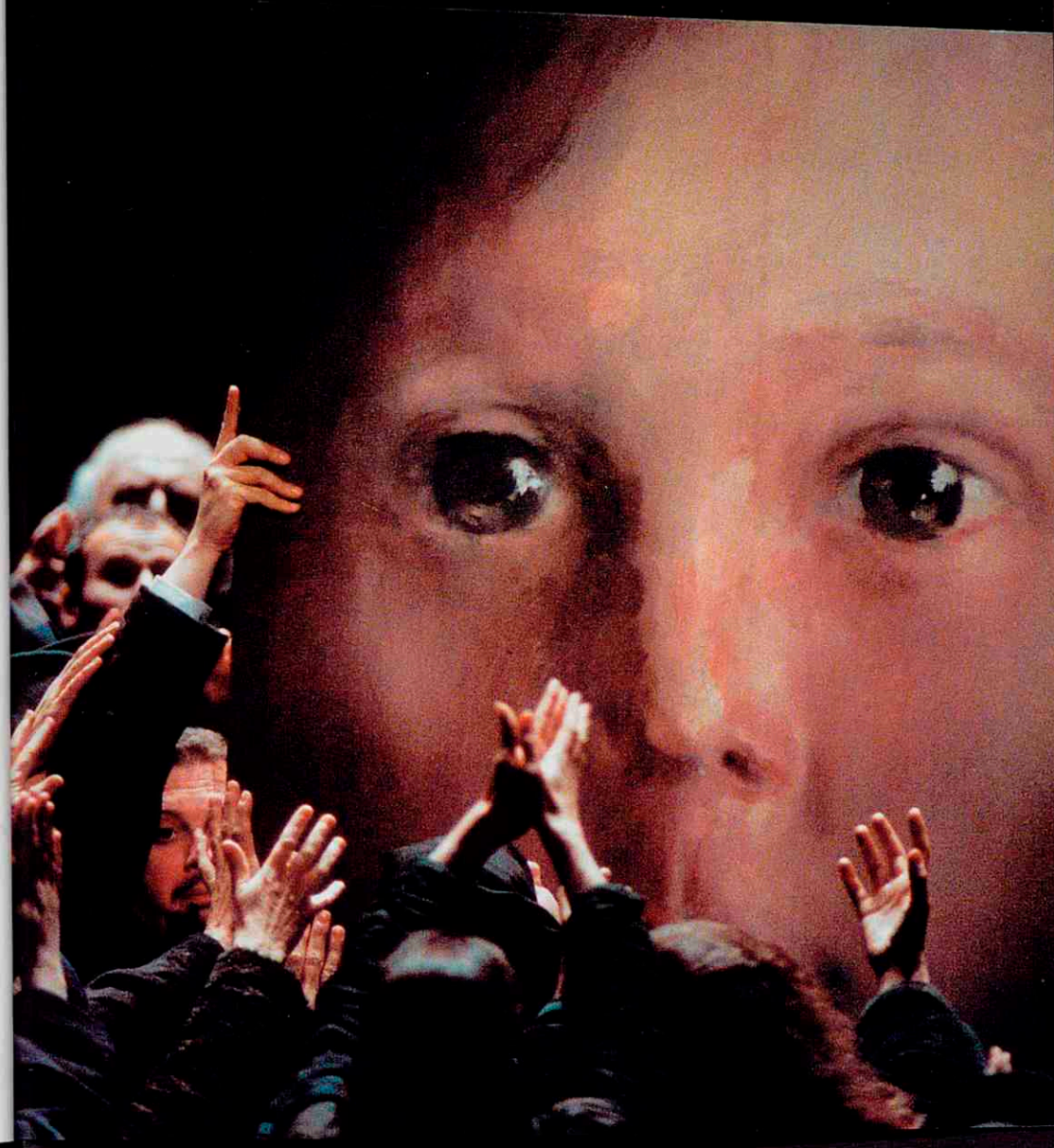
El context històric se situa en una etapa difícil i obscura de l'Estat moscovita (1598-1605). A la mort d'Ivan el Terrible (1584), fou coronat Feodor, fill del seu primer matrimoni, mentalment feble però de caràcter pacífic i estimat pel poble, protegit per la regència de Boris Godunov, home de confiança d'Ivan. Feodor s'havia casat amb Irene, germana de Boris, que li donà una filla. Un fill petit del darrer matrimoni d'Ivan, que havia fugit de les intrigues de la cort amb la seva mare a la llunyana ciutat d'Úglitx, a la riba del Volga, fou degollat quan tenia nou anys (1591), i el crim restà impune. En morir Feodor (1598), l'accés de Boris al tron portà noves revoltes populars i conjures dels boiars. Aleshores apareix el «fals Dimitri», possiblement un novici que havia fugit del seu convent, que pretenia ser l'infant que Boris havia volgut assassinar. Amb el suport de l'ambiciosa Marina Mníxek, filla del voivoda polonès de Sandomir, reuní un exèrcit que s'apoderà de Rússia a la mort de Boris (1605), després de l'assassinat del seu primogènit, anomenat també Feodor. El fals Dimitri, al seu torn, fou esquartelat al cap d'un any, quan el poble rus es revoltà contra polonesos i catòlics. Després dels breus regnats del boiar Vassili Xuiski, personatge important en l'òpera, i del rei de Polònia Sigismund, Miquel Romanov fundà la dinastia que regnà a Rússia fins al segle XX.

ESCENA PRIMERA

A la mort del tsar Feodor (1598), fill d'Ivan el Terrible, la Duma o assemblea de boiars ofereix la corona al regent Boris Godunov, que la refusa. El poble rus ha estat convocat al pati del convent de Novodiévitxi per fer pressió sobre Boris. Malgrat l'estrict control policíac i polític, la gent es manifesta escèptica i queixosa. Un cor de pelegrins que es dirigeix al convent anima el poble a convèncer Boris i el posa

«A Rússia tots són
desgraciats, botxins i
víctimes»

VLADIMIR SOROKIN
Un mes a Dachau (1992)



en guàrdia contra la discòrdia i anarquia. La gent és convocada al Kremlin per a l'endemà.

Al pati del convent de Novodiévitxi, l'any 1598, prop del Kremlin (a Moscou), el poble rus, dirigit i controlat per un oficial de la policia, ha estat convocat per demanar al boiar Boris –que és a l'interior del convent, no visible– que accepti la corona de tsar. AL TEMA DE L'OFICIAL SEGUEIX EL CANT DEL COR, DE TO PLANYÍVOL, I UN DIÀLEG ENTRE ESCÈPTIC I BURLETA ENTRE LES DONES I ALGUNS ELEMENTS DEL COR, entre els quals destaca Mitjoetxa, que deixen veure la desconfiança i escepticisme del poble vers el poder establert i les ordres concises i agressives de l'oficial. El secretari de la Duma, Xelkàlov, pren la paraula i anuncia que Boris refusa de manera decidida el tron i que només una il·luminació divina pot convèncer-lo.

SE SENT DES DE FORA EL CANT DELS PELEGRINS, QUE INTRODUUEIX AMB LLUMINOSOS HARMÒNIES PRÒPIES DELS CANTS ARCAICS ORTODOXOS EL MÓN MÍSTIC DE L'ÀNIMA RUSSA, que la política del moment sabrà utilitzar. Entren els pelegrins en escena i animen el poble a portar davant el futur tsar banderes i icones de la Verge, del Don i de Vladimir i el posen en guàrdia contra les forces satàniques que amenacen Rússia –el dragó de la discòrdia i l'anarquia– abans d'entrar al convent. El poble es mostra submís al missatge dels pelegrins, que no entén del tot, i al mandat de l'oficial de policia, que els commina a anar l'endemà al matí al Kremlin a rebre noves ordres. LA GENT ES DISPERSA MENTRE L'ORQUESTRA REPRÈN LA MELODIA INICIAL I LA NIT CAU SOBRE MOSCOU.

«A qui ens abandones, pare nostre? / A mans de qui ens deixes, benefactor? / Aquí ens tens, orfes indefensos! / Ah! T'ho implorem amb prec i llàgrimes amargues! / Tingues pietat! / Pietat! Pietat! Boiar i protector! Pare nostre! Tu, benefactor! / Boiar, tingues pietat!»

(POBLE)
Boris Godunov
(pròleg, quadre I)

«La censura sempre es va mostrar més restrictiva amb el teatre que amb la lletra impresa. Segons un decret de 1837, cap membre de la dinastia regnant dels Romanov no podia aparèixer en un escenari. El retrat dels tsars que precediren els Romanov només es permetia en tragèdies “serioses” i drames històrics parlats, però cap tsar no podia aparèixer en una òpera. L'any 1860, aquesta prohibició contra els “tsars cantants” s'ha via suavitzat. Malgrat tot, el veto dels Romanov (i de tots els sants canonitzats) restava intacte. Com a conseqüència d'això, els últims tsars de la dinastia anterior i de l'interregne (d'Ivan el Terrible a Boris Godunov, de 1560 a 1612) es van convertir en protagonistes dramàtics molt populars»

CARYL EMERSON
La vida de Mussorgski

ESCENA SEGONA

El coronament de Boris –que finalment ha acceptat el tron– com a tsar de Rússia, té lloc a la plaça del Kremlin. Després del toc solemne de les campanes i les aclamacions del poble allí reunit, la processó de les autoritats –d'una catedral a l'altra– ens presenta un Boris angoixat, que en un gran monòleg ens fa partícips dels seus negres presagis i implora la benedicció divina.

Pocs mesos després el relat ens situa a la plaça del Kremlin de Moscou, amb motiu del coronament de Boris –que ha acceptat el tron– com a tsar. LES CAMPANES DE LA CORONACIÓ, UN DELS MOMENTS MÉS CONEGUTS DE L'ÒPERA, SONEN DE MANERA SOLEMNE I CONSTANT, AMB EL SO PROCEDENT DELS TIMBRES ORQUESTRALS, AMB NOTES DE LA TUBA, ACORDS DEL METALL, TUTTI DE FUSTES I CORDES DOBLADES AL PIANO, I TAMBÉ EL DE CAMPANES REALS (AL TEATRE BOLSHOI DE MOSCOU HI HA UNA INSTAL·LACIÓ PERMANENT DE CAMPANES).

Obeint l'ordre del príncep Xuiski, que fa el primer víctor, i dels boiars, que desfilen en processó, EL POBLE ACLAMA EL NOU SOBIRÀ AMB EL COR DE LA CORONACIÓ, «GLÒRIA AL SOL QUE BRIL·LA ALS CELS!», SOBRE UN TEMA POPULAR, MOLT UTILITZAT PELS COMPOSITORS RUSSOS. Apareix solemnement el nou tsar, Boris, que canta l'angoixa monòleg de la coronació, atrapat per mals averanys, «La meua ànima porta dol», EN EL QUAL SENTIM A L'INICI EL PRIMER TEMA DE BORIS, QUE RESUMEIX EL FATÍDIC PES DEL PODER, SEGUIT PER UN ARIOSO QUE INVOCA L'AJUDA CELESTIAL. Explica les angoixes que el turmenten, implora la benedicció divina amb gran fervor religiós, s'inclina davant els seus antecessors i convida tot el poble, boiars i pobres, a la festa.

TANQUEN L'ESCENA ELS VÍCTORS «GLÒRIA! GLÒRIA!» I LA REPRESA DELS CANTS POPULARS, que acompanyen la processó que camina des d'una catedral a l'altra del Kremlin, AMB UN FINAL ORQUESTRAL MOLT BRILLANT.

ESCENA TERCERA

Anys després, al monestir del Miracle, el vell i sant monjo Pimen escriu la crònica dels esdeveniments històrics que ha viscut per a les futures generacions. El seu company de cel·la, el jove novici Grigori, es desperta d'un malson recurrent i mostra un caràcter més ambiciós del que correspon a la seva condició. Pimen narra aleshores la mort del darrer tsar, envoltat de santedat, però acusa el país d'haver nomenat després un altre tsar –Boris– regicida. Explica amb detall la mort, degollat, del petit Dimitri, fill menor d'Ivan el Terrible, que s'havia refugiat amb la seva mare a Úglitx, i acusa directament Boris d'haver ordenat aquesta mort. Grigori té una estranya intuïció quan sap que el petit tindria ara la seva edat i, sol, promet que Boris no defugirà la justícia dels homes ni la de Déu.

En una cel·la del monestir del Miracle, anys després, el 1603, ja de nit, el vell monjo Pimen –un magnífic representant dels *starets* russos, vells monjos ortodoxos que per la seva pregària i asceti esdevenien guies espirituals– escriu la crònica dels esdeveniments històrics dels quals ha estat testimoni durant la seva vida. Només li queda un episodi per explicar («Encara una última explicació») i preveu que en el futur algun altre estudiós divulgarà els seus escrits «a fi que els descendents dels ortodoxos coneguin la història del seu país natal», frase que va ser gravada a la tomba de Mussorgski. AQUESTA PRIMERA NARRACIÓ INTRODUÏX EL TEMA PRINCIPAL DE PIMEN, QUE SUGGEREIX, AMB LES CORDES, UNA BELLESA AUSTERA D'ICONA I UNA GRAN ALTURA MORAL, QUE S'IDENTIFICA DESPRÉS AMB EL SÒ DE L'ESCRITURA PAUSADA DEL MONJO QUE EVOCA L'ORQUESTRA.

El jove novici Grigori, el seu company de cel·la, es desperta bruscament d'un malson i es tranquil·litza en veure el vell dedicat serenament a la seva escriptura. Pimen el beneeix i Grigori li explica el somni angoixant que el persegueix, ACOMPANYAT D'UNA MÚSICA FEBRIL I TURMENTADA: es veu pujant i pujant a un alt campanar

«Allò incomparable de Mussorgski és la seva capacitat de comprendre la història, de mostrar els innombrables matisos de l'esperit del poble, del seu ànim, la seva intel·ligència i feblesa, de la seva força i la seva debilitat, de la seva qualitat tràgica i el seu humor»

VLADIMIR STASSOV
Autobiografia

«L'home és un ésser social i no pot ser d'una altra manera; les masses, com els individus, tenen invariablement trets elusius que ningú no ha vist i que s'escapen entre els dits. Per percebre'ls i descobrir-los, cal estudiar-los, llegir, observar, fer conjectures, dedicar-vos completament al seu estudi i oferir a la humanitat els resultats com un plat complet que no havia tastat mai abans; aquesta és la tasca i la felicitat màxima»

ERIC A. PLAUT
«Boris Godunov de Mussorgski. La influència corruptora del poder». *Grand Opera. Mirror of the Western Mind*

mentre la multitud formigueja a sota i, de sobte, cau en el buit. Pimen li confessa haver tingut visions semblants i evoca temps passats en què ell va participar a festins i batalles, cosa que desperta l'enveja del novici, el qual mostra amb la seva resposta que no es conforma amb la seva sort i té afany de riquesa i poder.

Pimen comença la seva segona narració, en què li explica AMB UN TO SOLEMNE I LUGUBRE, la vanitat de les joies humanes a partir de l'exemple dels mateixos tsars, que a vegades es fatiguen de l'agitació de la vida mundana i van a retirar-se als monestirs –com fou el cas, real, d'Ivan el Terrible. Després d'evocar la figura estimada de Feodor, fill d'Ivan, simple d'esperit però estimat pel poble, que a la seva mort omplí el palau d'una aroma celestial, AMB UNA MÚSICA SERENA I LLUMINOSA, AFIRMA AMB TO LAPIDARI I AMENAÇADOR que darrerament Rússia ha comès el greu pecat de nomenar tsar un regicida.

Grigori interroga el vell sobre la mort del darrer tsarevitx, Dimitri, a la ciutat d'Úglitx, vora el Volga, on Pimen vivia aleshores. El vell explica en una tercera narració –ACOMPANYADA PEL SO LLÒBREC DE CORNS I TROMBONS SEGUIT PER LA INTRODUCCIÓ DEL TEMA COMPLET DEL TSAREVITX DIMITRI JA INSINUAT I UN OMBRÍVOL FINAL– tots els detalls del crim: l'infant degollat, la desesperació de la tsarina, els assassins aviat descoberts que van assenyalar Boris com a inductor del crim.

Quan Grigori pregunta l'edat del tsarevitx assassinat, Pimen li diu que tindria ara la seva edat. Aquesta dada impressiona amb evidència el novici i SENTIM PER PRIMERA VEGADA EL TEMA DEL TSAREVITX EN TO MAJOR ASSOCIAT AL QUE SERÀ EL SEU USURPADOR. Pimen, sense adonar-se de l'efecte de les seves paraules, encoratja el novici a continuar la seva tasca de cronista i consignar amb veracitat tot el que vegi. ESCOLTEM NOVAMENT LA CAMPANA, ÉS L'HORA DE LES MATINES. Sol a la cel·la, Grigori jura fer justícia i promet EN UNA MENA DE RECITATIU ACOMPANYAT PELS SONS OMBRÍVOLS DE L'ORQUESTRA que Boris no s'escaparà ni del judici dels homes ni del judici de Déu.

ESCENA QUARTA

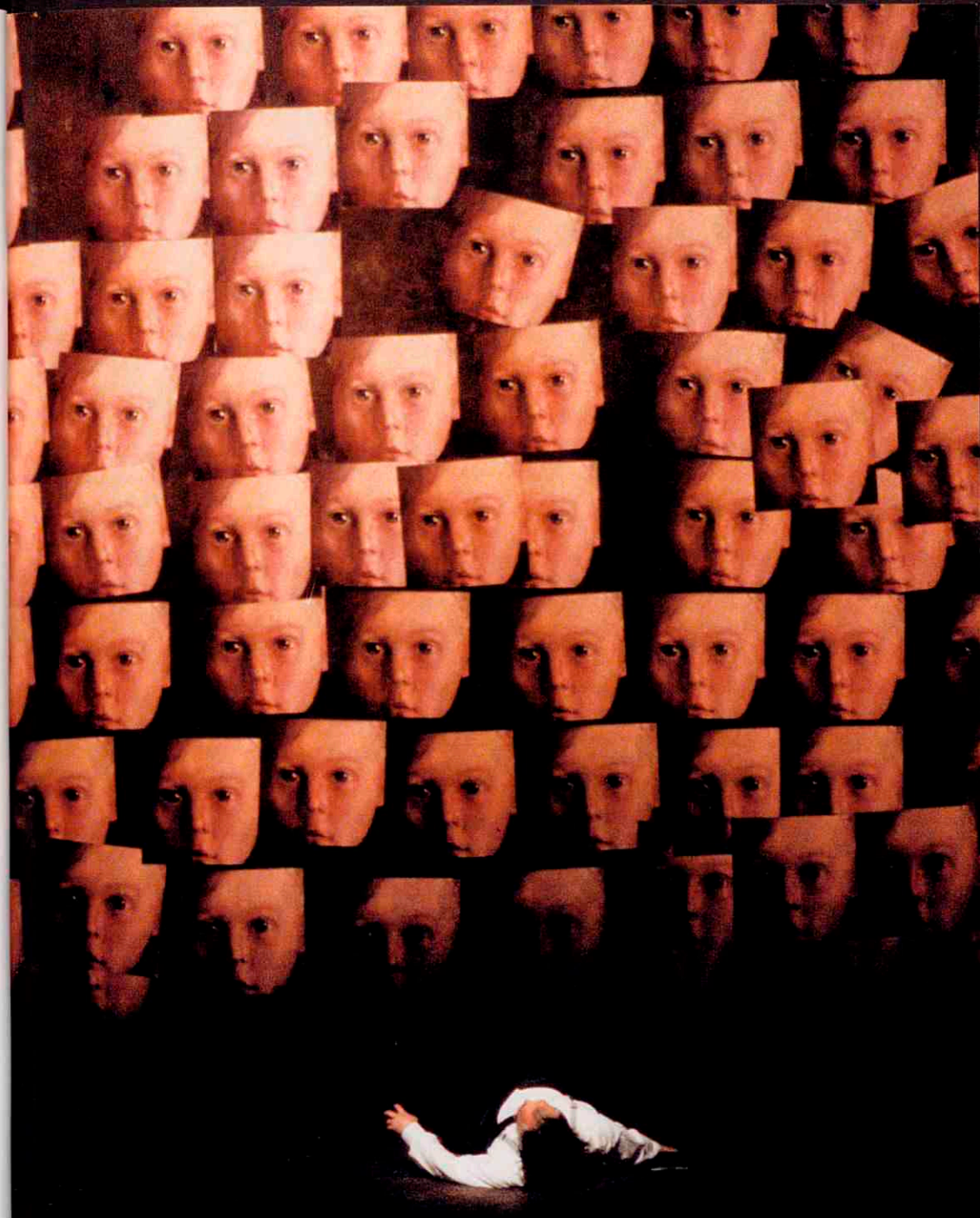
El novici Grigori, que coneix per Pimen la mort terrible de Dimitri, fill petit del tsar, ha fugit del convent i es dirigeix a Lituània, on, sota la personalitat del mort, pensa entrar en contacte amb els nobles polonesos, catòlics, per identificar-se amb el tsarevitx –tot assegurant que en realitat no morí– i envair Rússia. Arriba a un hostel a prop de la frontera amb dos monjos mendicants, molt afeccionats al vi. Quan arriba cercant-lo la policia, que ha estat alertada, intenta amb un subterfugi que detinguin Varlaam, un dels monjos, en el seu lloc. Fracassat l'estratagema, aconsegueix fugir.

En un hostel a prop de la frontera russa amb Lituània, SENTIM UNA INTRODUCCIÓ ORQUESTRAL QUE AVANÇA ALGUNS DELS EPISODIS POSTERIORIS. LA FAMOSA «CANÇÓ DE L'ÀNEC», ALEGRE I PICANT, QUE CANTA L'HOSTALERA, NO FIGURA EN LA VERSIÓ PRIMITIVA DE L'ÒPERA. Arriben dos monjos mendicants, Varlaam i Missaïl, en companyia de Grigori, que s'ha escapat del monestir, amb el propòsit de passar d'immediat al país veí. L'hostalera rep els visitants amb cordialitat i els monjos, especialment Varlaam, es burlen de l'obsessió de l'antic novici per Lituània i exposen la seva visió goliardesca de la vida, després d'haver fugit ells també del seu convent, i la seva única preocupació, que és tenir vi a la seva disposició, cosa que la mestressa resol immediatament.

Varlam, que ha begut massa, CANTA UNA CANÇÓ QUE RELATA LA PRESA DE LA CIUTAT DE KAZAN PER IVAN EL TERRIBLE («UNA VEGADA, A LA CIUTAT DE KAZAN...»), EN CINC ESTROFES I CODA, AMB UN TEXT DE CANÇÓ POPULAR RUSSA I UNA MÚSICA ADAPTADA A CADA SITUACIÓ FINS A L'EXPLOSIÓ FINAL DE LA POBLACIÓ MINADA PER BARRILS DE PÓLVORA. Grigori no participa en la festa malgrat els intents de Varlaam i es mostra silenciós i preocupat, cosa que indigna Varlaam, cada cop més agressiu, QUE CANTA UNA SEGONA CANÇÓ POPULAR, «COM CAVALCA, L'HOME», abans de caure mig adormit sobre la taula.

«*Boris Godunov* és un estudi profund de dos temes: la influència corruptora del poder i la relació entre el governant i els governats. La corrupció del poder és un assumpte habitual en l'òpera i el teatre i ha fascinat els escriptors durant segles, des dels grecs fins a Shakespeare. En canvi, centrar l'interès de *Boris Godunov* en la relació entre governant i governats és inusual en l'òpera, la qual generalment només es preocupa dels governants»

ERIC A. PLAUT
«*Boris Godunov* de Mussorgski. La influència corruptora del poder». *Grand Opera. Mirror of the Western Mind*



L'antic novici interroga, MENTRE EL MONJO CANTA DE TANT EN TANT NOUS VERSOS DE LA SEVA CANÇÓ, l'hostalera sobre el camí que mena a la frontera, i aquesta, hostil a les accions policials, li explica que no té cap dificultat però que s'hi han instal·lat uns controls de policia que escorcollen tothom que passa a la recerca d'algué que s'ha escapat.

Entren, en efecte, ACOMPANYATS DE FORTS COPS A LA PORTA QUE COINCIDEIXEN AMB EL TEMA DE VARLAAM, dos policies amb el document que ordena l'arrestament de Grigori, però que no saben llegir. Corruptes, primer intenten aclarir si els parroquians tenen diners per requisar-los, PERÒ LA CANTILENA LAMENTABLE DE VARLAAM ELS CONVENÇ. Passen a la qüestió de l'edecte de recerca i captura –i posterior execució– d'un monjo que ha fugit de Moscou, però cap dels dos guàrdies no sap llegir.

El jove intenta, amb un subterfugi, fer detenir Varlaam en el seu lloc, i llegeix l'edecte falsificant les dades sobre l'edat i fesomia del rebel amb les del monjo. Però aquest reacciona aviat, pren l'edecte I DESXIFRA SÍL·LABA A SÍL·LABA –DE MANERA MIMÈTICA A LA LECTURA LITÚRGICA– la descripció real, que correspon, òbviament, al novici. El final de l'escena se succeeix amb RAPIDESA I SENSE GRANS RECURSOS ORQUESTRALS: en veure's descobert, Grigori amenaça els policies amb un ganivet, salta per la finestra i desapareix.

«La relació entre el tsar Boris i els camperols és molt personal. L'òpera comença i acaba amb una exploració d'aquesta relació, utilitzant en tots dos moments la veu del solista i del cor [...]. Entre Boris i els camperols hi ha amor i odi mutus, es necessiten i es temen. Una situació que, segons Mussorgski, sempre ha existit a Rússia i sempre existirà»

ERIC A. PLAUT
«Boris Godunov de Mussorgski. La influència corruptora del poder». *Grand Opera. Mirror of the Western Mind*

ESCENA CINQUENA

«A l'òpera de Mussorgski, l'Innocent té un significat especial gràcies a la importància que Mussorgski concedeix al destí dels desemparats i dels ximpls. No hi ha un contrast més gran que el que existeix entre el totpoderós Boris i el desemparat boig. Però és el boig qui pronuncia la sàvia i definitiva sentència sobre la situació de Rússia amb la seva profecia que Rússia plorarà aviat llàgrimes amargues i veurà obscuritat i desolació»

ERIC A. PLAUT
«Boris Godunov de Mussorgski. La influència corruptora del poder». *Grand Opera. Mirror of the Western Mind*

Als apartaments del tsar al Kremlin, Boris consola tendrament la seva filla Ksènia, que lamenta la mort del seu promès, i s'enorgulleix del seu fill Feodor, que ha de succeir-lo, que estudia la geografia russa. Però el tsar fa després, en un impressionant monòleg, el balanç dels seus cinc anys de regnat, que no li han portat felicitat malgrat els seus esforços per ajudar el poble rus i medita sobre la solitud del poder. El príncep Xuiski arriba per advertir-lo de la conjura que des de Polònia ha ordit el fals Dimitri i Boris s'horroritza davant la possibilitat que l'infant mort torni per destronar-lo. Interroga a fons el noble, que fou testimoni d'aquesta mort, que li explica amb precisió i crueltat els detalls del crim. Boris sent que els remordiments envaeixen el seu ànim i l'aclaparen terribles al·lucinacions en què veu l'infant degollat, mentre demana perdó a Déu pel seu crim.

Als apartaments del tsar Boris al Kremlin, veiem els seus fills, Ksènia i Feodor, acompanyats per la dida. Ksènia plora la mort del seu promès mentre Feodor estudia el mapa de Rússia. LES TENDRES LAMENTACIONS DE LA NOIA S'ENCAVALQUEN AMB L'ENTUSIASME CREIXENT DEL NOI, QUE RECITA ELS AFLUENTS DEL VOLGA i s'impressiona i s'exalta davant la magnitud de la seva llargada, FINS A TROBAR-SE EN UN DUO. Els intents de consolació de la dida, AMB BELLES CORBES MELÒDIQUES, que li promet un nou promès, no fan sinó augmentar el seu plany.

Boris entra i consola tendrament la filla. En les seves paraules apareix la preocupació que la desgràcia de Ksènia sigui conseqüència d'un càstig diví pels pecats que ell ha comès. LA FI DE LA CONVERSA S'ACOMPANYA D'UNA DE LES MÉS BELLES MELODIES DE L'OBRA, QUE EXPRESSA LA GRAN TENDRESA DEL PARE VERS LA FILLA, que surt, finalment, acompanyada per la dida. Boris escolta aleshores amb complaença la lliçó de geografia del noi, que veu a vol d'ocell la Rússia que ell ha de dominar, MENTRE APAREIX PER

PRIMERA VEGADA A L'ORQUESTRA EL TEMA DE FEODOR.

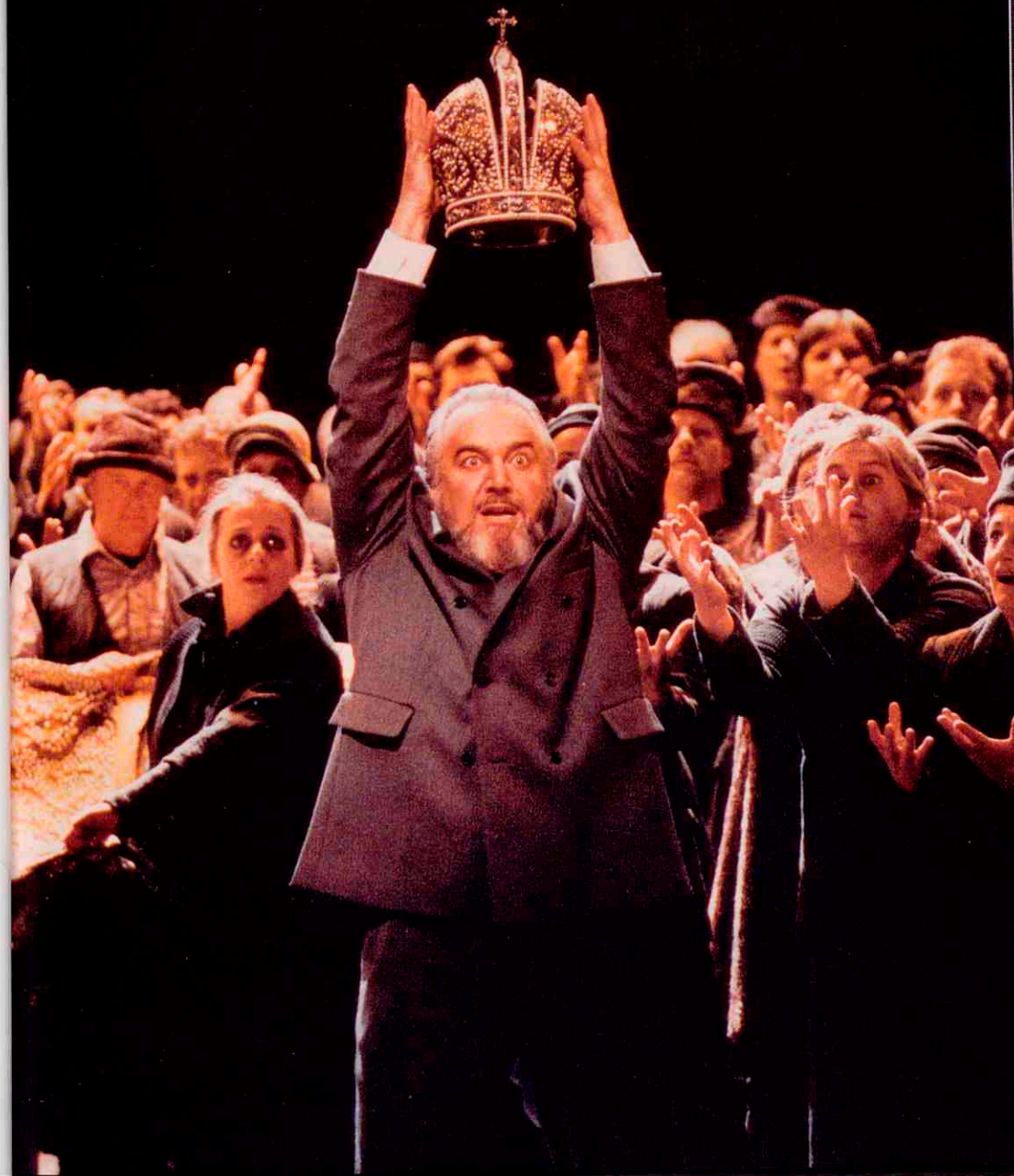
En presència de Feodor, que continua amb els seus mapes, BORIS CANTA UN GRAN MONÒLEG, «TINC EL PODER SUPREM», centrat per la meditació sobre la solitud del poder, que té una importància decisiva per comprendre la torturada personalitat d'aquest tsar. Fa un balanç dels seus cinc anys de regnat, en què, malgrat la pau i els èxits obtinguts, el seu cor no ha pogut trobar la felicitat. El poble no ha sabut entendre ni agrair les seves solucions a una sèrie de desgràcies externes –les fams, els incendis– i ha vist en ell el culpable de les morts familiars, com la darrera del promès de la seva filla, la de la seva germana Irene, la de l'anterior tsar. Però quan ens diu que se sent acusat també de la mort del petit tsarevitx Dimitri, LES FLAUTES QUE FAN SENTIR EL TEMA DEL TSAREVITX MARQUEN UNS REMORDIMENTS I UNA ANGOIXA NOVES. MUSICALMENT, COMENÇA AMB UN TEMA NOU, MARCAT PEL CLARINET, QUE ES PODRIA ANOMENAR DE LA GRANDESA DEL PODER I L'ORQUESTRA MARCA AMB FORÇA LES ANGOIXANTS ENUMERACIONS DELS DESASTRES.

Entra un boiar que anuncia a Boris la visita del príncep Xuiski i alhora l'adverteix en confiança que aquest noble està implicat en una conjura amb els Puixkin i altres nobles. Boris desconfia del príncep i tem alhora la seva aguda intel·ligència, però el fa entrar, en una actitud encara orgullosa i de poder, MENTRE SENTIM EL TEMA DE XUISKI, AMARAT DE DOLCESA I DE CAUTELA.

Quan el príncep intenta fer sortir el jove Feodor, Boris es nega, i s'avança a les notícies que aquest li porta sobre l'aparició a Lituània d'un usurpador, amb el suport del rei de Polònia, la noblesa i el papa de Roma. Xuiski afegeix, però, després d'afagar-lo amb belles paraules, ACOMPANYAT D'UNA MELODIA SUAU I PERVERSA ALhora, OBSEQUIOSA I INSINUANT, que el poble és crèdul i fàcilment manipulable, que la multitud esdevé insensata i sanguinària a partir de faules ben muntades. I que aquesta situació es dona ara ben segur perquè aquest usurpador pretén ser el mateix tsarevitx Dimitri, que no hauria mort a Úglitx.

«El iurodivi (l'Innocent) té el do de veure i sentir coses que altres persones no saben i dóna a conèixer al món les seves opinions d'una manera paradoxal i definida per endavant, en codi. Fa veure que és un boig però, en realitat, no deixa de denunciar el mal i les injustícies. El iurodivi és un anarquista i un individualista que, amb el seu comportament extern, transgredeix les normes de conducta "moral" habituals i es burla de les convencions socials, tot imposant-se, però, a si mateix uns límits, unes regles i uns tabús molt estrictes»

SOLOMON VOLKOV
El bufó sagrat





Aquesta notícia deixa Boris aclaparat, perquè uneix un perill real a un dels moments més negres del seu passat. Fa marxar el seu fill i dona ordres tallants de tancar la frontera amb Lituània. Però el que l'obsessiona no és el perill, sinó saber si pot ser veritat que un infant mort torni per destronar un tsar, com és ell, Boris, coronat pel poble. Interroga a fons i amenaça el príncep Xuiski, testimoni del crim, perquè li digui la veritat

EN UNA BREU RECUPERACIÓ DEL TO AUTORITARI I PODERÓS, PROPI DEL TSAR, AMB EL TEMA DE LA GRANDESA REIAL.

El noble li assegura –EN UNA MENA D'ARIO SO AMB TONALITATS ETÈRIES I VEU SUAU, QUE RECORDA UNA SALMÒDIA– amb unes precisions mòrbides que el tsarevitx va morir realment i li explica com dies després el cos de l'infant, exposat a la catedral, no mostrava símptomes de putrefacció, davant l'angoixa creixent del tsar.

L'escena es tanca amb Boris, sol, víctima de terribles al·lucinacions, que veu davant seu l'infant ensangonat i demana perdó i pietat a Déu pel seu crim terrible, AMB UN ACOMPANYAMENT MUSICAL SOVINT DISSONANT, AMB LES CORDES EN SORDINA, QUE MARCA COM EL DRAMA PASSA DINS LA MENT DEL PROTAGONISTA.

ESCENA SISENA

«Sí, ho repeteixo: Stalin fou un home patològicament supersticiós. Tots els pares de la pàtria i salvadors de la humanitat, indignes del perdó, també ho han estat. Es podria dir que és un tret inevitable de tots ells. Potser és per això que tenen un cert respecte, i fins i tot por, pels *iurodivi*. Hi ha qui pensa que els *iurodivi* que podien dir la veritat a la cara dels tsars pertanyen a un altre temps, que són personatges literaris. Com a Boris Godunov, etc. "Res per mi, benaurat". L'escena de Mussorgski és d'una gran intensitat i s'hi pot copsar el gran dramaturg d'òpera que era. En eliminar tots els efectes pel bé de l'obra dramàtica, aconseguim fins i tot arrencar llàgrimes. En qualsevol cas, els *iurodivi* no han desaparegut i els tirans els segueixen tement ara tant com abans. De tot això, avui dia encara en queden exemples»

DIMITRI XOSTAKÒVITX

El poble, davant la catedral de Sant Basili de Moscou, és informat de l'anatema que a l'interior del temple es fa contra el fals Dimitri i del rèquiem pel tsarevitx, però desconfia de les autoritats i creu fermament que l'usurpador és realment l'infant mort, que marxa amb un exèrcit vers Moscou. L'aparició de l'Innocent, un pobre d'esperit que el poble creu dotat de poders profètics i pel qual sent un temor supersticiós, porta un moment de gran tensió dramàtica: uns pillets li prenen un copec i al mateix moment surt solemnement Boris de la catedral. L'Innocent li demana que talli el cap als lladres com ho va fer amb el tsarevitx i quan Boris –que no vol castigar-lo per aquestes ofensives paraules– li demana que resi per ell, li diu que la Verge Maria no vol que es resi per Herodes. El poble es dispersa atemorit i l'Innocent canta una complota terrible i profètica per la dissort del poble rus.

A la plaça situada davant la catedral de Sant Basili, a Moscou, el poble, miserable i afamat, va ocupant l'espai mentre dins la catedral té lloc un ofici solemne. L'ORQUESTRA MARCA UN AMBIENT OPRESSIU, DE TEMOR I MISÈRIA, AMB PIZZICATI SEGUITS DEL SO DE CLARINET I FAGOT. SENTIM EL TEMA DE L'OFICIAL DEL PRIMER QUADRE PERÒ ARA DE TO PLANYÍVOL, ESDEVINGUT TEMA DEL POBLE MISERABLE. En to de burla, molt ben rebut per la gent, escèptica i rebel, Mitjoetxa explica que dins la catedral el diaca, gros com un bocoi, ha llançat l'anatema contra Grigori (Grixa Otrepiev) i un rèquiem pel tsarevitx Dimitri. Això provoca grans rialles, perquè la gent creu que no es tracta d'un impostor sinó del veritable tsarevitx, que marxa cap a Moscou al capdavant d'un exèrcit, al qual no afecta, per tant, l'anatema, i a més, és ridícul fer un rèquiem a un viu. Els vells adverteixen del perill que representa dir coses com aquestes contra el poder.

Apareix una banda de pillets, AMB IRRITANTS CRITS D'ESCARNI MARCATS PER LES CORDES I LES FUSTES MÉS AGUDES, AMB DIS-

SONÀNCIES I XISCLETS, perseguint un Innocent (nom donat a Rússia a un tipus habitual a l'època, pobre d'esperit, dolç de caràcter i tocat per deliris místics, que tenia fama de profeta i provocava un respecte supersticiós entre el poble). L'INNOCENT CANTA, RECOLZAT EN UNA PEDRA, UNA CANTILENA, D'UNA GRAN DOLÇOR, «LA LLUNA SURT, EL GATET PLORA», I DE CARÀCTER VISIÓ-NARI. Els pillets es burlen de l'Innocent i li prenen un copec quan aquest els el mostra, cosa que provoca llastimosos planys del desgraciat.

En aquest moment Boris surt de la catedral precedit pels seus boiars i LES LAMENTACIONS DE L'INNOCENT S'ENCAVALQUEN AMB EL COR DEL POBLE QUE IMPLORA AL TSAR, EN UNA MENA DE CANT RITUAL QUE FA UN CRESCENDO FINS A ARRIBAR A UN CLAMOR DESESPERAT, PA PER ALS FAMOLENCs. L'Innocent interpel·la Boris i s'inicia un diàleg sorprenent, lacònic i de conseqüències enormes, entre els dos extrems de la jerarquia social. L'Innocent diu al tsar, entre gemecs, que els noiets l'han humiliat, que li han pres un copec, i li demana que els faci degollar com va fer amb el petit tsarevitx, TOT DIT MOLT SIMPLEMENT, SENSE DRAMATISME APARENT. El príncep Xuiski reacciona amb ira i dóna ordre de detenir-lo, però Boris, molt impressionat, s'interposa i amb to greu i majestuós pren la defensa del seu ofensor, alhora que li demana que resi per ell. La resposta de l'Innocent és encara més cruel: la Verge Maria no vol que ningú resi per Herodes. L'ORQUESTRA MARCA EL TERROR QUE SENT EL POBLE DAVANT AQUESTES PARAULES MENTRE ES VA ESCAMPANT.

L'escena acaba amb la famosa i impressionant complanta sobre les desgràcies de Rússia, un text realment profètic, QUE CANTA L'INNOCENT, AMB LA SEVA SUGGERENT VEU DE TENOR, AMB UNA DESESPERACIÓ LÚCIDA, AMB UNA MONOTONIA HIPNÒTICA, FINS A ARRIBAR A LES NOTES GREUS DEL FAGOT: «RAGEU, RAGEU, AMARGUES LLÀGRIMES; PLORA, PLORA, ÀNIMA CREIENT. AVIAT ARRIBARÀ L'ENEMIC I DOMINARAN LES TENEBRES, LES TENEBRES NEGRES I PROFUNDES. DISSORT, DISSORT A RÚSSIA; PLORA, PLORA, POBLE

«Les autoritats reconeixien el dret dels iurodivi a criticar i, dins d'uns límits concrets, a ser excèntrics. La seva influència fou immensa. Tant el tsar com els camperols es prenién molt seriosament les seves paraules profètiques i confuses. En general, el iurodivisme era innat, però també podia ser una actitud adoptada lliurement, "per voluntat de Crist". Algunes persones cultes es convertiren en iurodivi com una manera d'exercir la crítica intel·lectual, a tall de protesta»

SOLOMON VOLKOV
El bufó sagrat



RUS, POBLE FAMOLENC». Aquesta complanta és utilitzada en la versió de 1872 per tancar el quart acte, i pertant l'òpera, d'una manera realment impactant.

ESCENA SETENA

Al Kremlin, la Duma o assemblea de boiars refusa amb contundència l'acció dels fals Dimitri, que es dirigeix a Moscou amb les seves forces, i el condemna a una mort cruel. El príncep Xuiski arriba amb la notícia de l'estat d'al·lucinació i follia en què està el tsar Boris. Aquest arriba, efectivament, en ple deliri, però aconsegueix recuperar momentàniament la calma. L'arribada del monjo Pimen, però, que porta la notícia d'un miracle que hauria fet el petit tsarevitx assassinat des de la seva tomba, torna a fer trontollar la raó de Boris. Se sent morir, fa cridar el seu fill Feodor i en la impressionant escena final fa les darreres recomanacions al seu successor, demana perdó a Déu pels seus pecats i, en un darrer esforç, nomena Feodor tsar de Rússia abans de caure mort.

Al saló del palau del Kremlin on es reuneix la Duma –el Parlament dels boiars– i davant tota l'assemblea, DESPRÉS D'UNA INTRODUCCIÓ ORQUESTRAL AMB RITME DE MARXA ATENUADA, AMB UNA BARREJA DE GRAVETAT I D'UNCIÓ, el secretari de la Duma, Xelkàlov, que havíem vist en la primera escena, INTRODUÏT PEL SEU TEMA MUSICAL, HIERÀTIC I AUSTER, ASSUMEIX LA FUNCIÓ DE PORTAVEU DE BORIS AMB EL SEU TÓ ÈPIC I AMB LA CITACIÓ DEL TEMA DE LA GRANDESA DEL PODER. EN UNA MENA DE SALMÒDIA llegeix el text d'acusació en el qual explica l'aparició de l'usurpador Grigori que, envoltat de mercenaris i traïdors, gosa atribuir-se la personalitat del tsarevitx i intenta que el poble es rebel·li contra Boris.

Xelkàlov dona la paraula a l'assemblea i els boiars decideixen –EN UN CONJUNT D'INTERVENCIÓ QUE SEGUEIXEN UN ORDRE

«Adéu, fill meu! Em moro! / Ara començarà el teu regnat. No em preguntis com vaig aconseguir el tron, / no cal que ho sàpigues. Regnaràs de ple dret / en tant que hereu i successor meu. / Fill meu! Criatura estimada! / En mala època recau en tu la corona. / L'infame impostor és fort. S'ha armat / amb un nom terrible. I pot comptar amb / la sedició dels boiars, la traïció de l'exèrcit... / la fam i la pesta... Escolta, Feodor... / No confiis en els consells dels boiars, / vigila els seus pactes secrets amb Lituània. Castiga la traïció sense pietat / i escolta amb atenció el judici del poble, / judici imparcial i sense hipocresia. / Defensa la veritable fe com un valent guerrer i respecta els sants apòstols»

(BORIS GODUNOV)
extret del llibret de
Boris Godunov
(acte III, quadre II)

PREESTABLERT I QUE ES FUSIONEN EN UN DISCURS CORAL SUBRATLLAT PELS TROMBONS I ALTRES INSTRUMENTS– de capturar immediatament el falsari, sotmetre'l a tortura, executar-lo, cremar-ne el cadàver i maleir i escampar les seves cendres.

Arriba el príncep Xuiski, que s'excusa de no haver assistit a la deliberació, i que suscita una explícita desconfiança entre els boiars, que li recriminen la seva capacitat per a la falsedat i la intriga i l'acusen d'haver fet córrer entre el poble la idea que el tsarevitx viu. Xuiski reacciona amb la seva capacitat habitual de dur la situació a favor seu i els informa de l'estat mental de Boris, perseguit per cruels al·lucinacions, dominades per la imatge del tsarevitx assassinat –a partir de l'escena de les al·lucinacions que clou la cinquena escena–, tot imitant els seus gestos, ACOMPANYAT DELS SONS DISSONANTS I AGRESSIUS DELS INSTRUMENTS.

Boris apareix de manera inesperada sobre l'escenari, delirant, dins la situació emocional i mental de l'esmentada escena, seguint fidelment la descripció de Xuiski, mentre crida «Enrere, enrere!» al fantasma de l'infant i assegura que és viu. Parla de venjar-se del príncep i de fer-lo esquarterar, però la crisi cedeix i torna a la Duma una mena de calma. Es dirigeix ara als boiars en to amistós, puja al tron i escolta una inesperada proposta de Xuiski: un vell monjo, ple de saviesa, demana ser rebut per confiar-li un gran secret. Boris creu que la presència d'un home bo el pot calmar i el fa entrar.

La narració de Pimen –aquest, protagonista de la tercera escena, és el monjo o *starets* que ha demanat de ser escoltat–, no té una explicació massa lògica dins el transcurs del drama, però en tot cas constitueix un dels monòlegs més grandiosos de l'obra («Una vegada, al capvespre») i té un efecte desencaixat de la mort de Boris, al límit dels remordiments i la follia. SENTIM EL TEMA DE PIMEN, D'UNA SERENITAT QUE S'OPOSA A LA PRECIPITACIÓ ANGOIXADA DE LA RESPOSTA DEL TSAR I COMENÇA EL MONÒLEG ACOMPANYAT PER L'ORQUESTRA AMB EL NOU TEMA DEL PASTOR PROTAGONISTA DE LA HISTÒRIA, QUE S'ANIRÀ REPE-

TINT. Explica el miracle protagonitzat per un vell pastor, cec des que era infant, que va sentir en somnis la veu del tsarevitx Dimitri que li manava anar a la catedral d'Úglitx i resar sobre la seva tomba, per tal com Déu l'havia admès entre els àngels i li havia concedit el poder de fer miracles. I, en efecte, el pastor recuperà la vista. L'EPISODI DEL MIRACLE S'ACOMPANYA D'UNA MÚSICA LLUMINOSA DE FLAUTES I VIOLINS, AMB EL TEMA DE DIMITRI QUE S'ENLAIRA PER DAMUNT.

Un crit de terror de Boris trenca les darreres paraules de Pimen. El tsar sent que es mor, desfet per l'emoció, i, després d'un defalliment que provoca una gran agitació entre els boiars, reacciona i demana el tsarevitx Feodor —LA FUSTA MARCA EL SEU TEMA— i l'hàbit de monjo amb què eren enterrats els tsars.

Arriba el seu fill, se li llança als braços i Boris fa sortir tothom. El darrer monòleg de Boris abans de morir, «Adéu, fill meu, em moro...», un dels moments més emocionants i coneguts de l'òpera, es divideix en tres parts ben definides: les recomanacions de Boris a Feodor, l'oració i l'agonia. En la primera part, li demana que no li preguntis com va obtenir la corona, li dóna consells polítics precisos i li recomana que sigui ardent defensor de la fe i que protegeixi la seva germana Ksènia, ACOMPANYAT DEL MOTIU DE LA GRANDESA DEL PODER, LA IMITACIÓ DELS CANTS ORTODOXOS I UN TENDRE LIRISME EN EVOCAR LA FILLA. L'oració, «Des de les inaccessibles altures celestials...», té moments d'EMOCIONANT CONTEMPLACIÓ, AMB UNA MENA DE SALMÒDIA MARCADA PER LES FLAUTES I ELS VIOLINS QUE ACOMPANYEN ELS CLARINETS. EL TOC DE MORTS DES DELS BASTIDORS I EL SO DE LES CAMPANES, AMB EL CANT DEL COR FÚNEBRE, QUE SEGUEIXEN LITERALMENT ELS CANTS ECLESIASTICS RUSSOS, MARQUEN L'ENTRADA DEL RITUAL FUNERARI. LA PUNYENT INTERVENCIÓ DE FEODOR DÓNA PAS A L'ENTRADA DEL COR EN ESCENA, amb els capellans i els boiars que ocupen l'escenari. Boris té uns darrers instants de grandesa: diu als presents que encara és el tsar i proclama el seu fill tsar abans de morir, MENTRE EL CRESCENDO CORAL I

«Godunov va ser escollit tsar amb l'aprovació de la majoria dels boiars, i una cosa així no havia succeït mai a la història de Rússia: els tsars arribaven al tron per genealogia. Per molt capacitat que estigués Boris, la corona del tsar no li havia estat atorgada per Déu i, per tant, estava desposseïda de justificació moral, també, suposem, a parer de Godunov. Al final, Boris mor sense haver confessat i, en això, potser també s'hi pot trobar la prova més convincent de la seva innocència...»

HANS BOLAND
La tragèdia de Boris
Godunov



ORQUESTRAL ARRIBEN A UN *TUTTI* COLOSSAL SEGUIT D'UN BREU EPÍLEG DE GRAN SOBRIETAT I MAJESTAT, AMB LES CORDES GREUS I EL CORN EVOCANT EL TEMA DE LA GRANDESA REIAL. EL COR XIU-XIUJEJA LES DARRERES PARAULES: «ÉS MORT!».

TERESA LLORET



L'ÒPERA

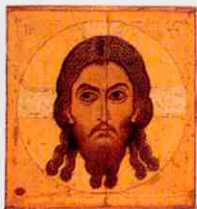
*Boris Godunov: vicissituds
d'una òpera*

JAUME CREUS I DEL CASTILLO

**El fonament ètic de Boris
Godunov**

DMITRI XOSTAKOVITX

Boris Godunov: vicissituds d'una òpera



Hi ha obres, en la història de la cultura universal, que semblen tenir més dificultats que d'altres a l'hora d'existir o de representar-se, si es tracta de teatre, com és el cas del Boris Godunov. I tant A. S. Puixkin, l'autor del text, com Modest Mussorgski, el seu adaptador per a l'òpera, van tenir greus problemes per veure la seva obra publicada i la seva òpera representada, respectivament.

A dalt:
Icona del Salvador,
segona meitat del segle XII,
Novgorod.
Galeria Tretyakov, Moscou.

A la dreta:
El Salvador totpoderós,
final del segle XV,
principi del segle XVI.
Església de la Trinitat del Pi,
Rostov.
Galeria Tretyakov, Moscou.



Puixkin acabava la redacció de *Boris Godunov* pocs dies abans de la revolta liberal desembrista de 1825. Hi havia treballat tot un any, amb la influència, òbvia i reconeguda, de la lectura de la *Història de l'Estat rus* de N. M. Karamzín (1766-1826) —un escriptor i sobretot historiador fonamental per a l'estudi del passat rus—, i concretament dels volums X i XI, que exposaven els regnats dels tsars implicats en la trama de la peça teatral, des de Feodor I (Teodor I) fins al fals Dimitri, sense oblidar el príncep Xuiski, que també s'aproprià de la corona després. També sobre la imaginació creativa de Puixkin planava l'àguila magnífica i d'extenses ales cobertores de les tragèdies de Shakespeare, sobretot quant a mostrar els entramats obscurs i terribles que comporta exercir el màxim poder sobre la Terra, incloent-hi assassinats, corrupcions de tota mena, interessos polítics confessables i inconfessables, complots, guerres, etc. Precisament, aquest retrat crític i de denúncia contra el poder absolut dels tsars és el que feia que el mateix Puixkin dubtés de la benevolència del tsar pel que feia a la censura —resposta autoritària i cruel a la insurrecció de 1825— que podia rebre la seva obra, sobretot tenint en compte els rumors que circulaven sobre la participació d'Alexandre I (com a còmplice sabedor però passiu) en l'assassinat del seu pare, el tsar Pau I. La revolta liberal de desembre del 1825, a la mort d'Alexandre I, i l'adveniment de Nicolau I, que demanava l'eliminació d'algunes escenes, no afavoriren la publicació sencera de l'obra durant uns quants anys, fins que, per necessitats econòmiques i amb talls petits i alteracions, Puixkin s'avingué a publicar-la «sota la seva pròpia responsabilitat», cosa que finalment Nicolau I li concedí. Això fou al final de desembre del 1830 o al principi del 1831, segons la data de l'edició. Com a muntatge teatral no pujà a escena fins al 1870, i encara en forma censurada.*

De la mateixa manera que Puixkin s'havia refiat de Karamzín, Mussorgski es deixà seduir per la proposta de Vladimir V. Nikolski (1836-1883), també escriptor, historiador i professor a l'Institut



«Partint de la convicció que el discurs humà es regeix segons lleis musicals estrictes, el compositor considera que la tasca de l'art de la música és reproduir en sons musicals no només l'estat dels sentiments, sinó sobretot l'estat del llenguatge humà»

MODEST MUSSOROSKI
Esbossos autobiogràfics

A dalt:
Icona d'Ivan IV,
príncep del segle XVII,
Copenhaguen.

A la dreta:
Oli romàntic amb Ivan el
Terrible en una abraçada al
seu fill després d'un atac de
còlera.



d'Alexandre, de posar en solfa l'obra de Puixkin. Amb l'ajut inicial de Liudmila Xestakova, germana de Glinka i valedora dels músics del Grup dels Cinc, Mussorgski va establir els set quadres de la primera versió, la composició de la qual s'estengué de l'octubre del 1868 al desembre del 1869. Aquests són: al davant del monestir Novodiévitxi, la coronació, cel·la al convent del Miracle (Txúdovo), hostel a la frontera lituana, estances del tsar, davant la catedral de Sant Basili, i Duma dels boiars i mort de Boris. Aquesta primera redacció, totalment enllestida al principi del 1870, és la que Mussorgski presentà a Stepan Guedeónov, director del Teatre Imperial de Sant Petersburg, perquè el sotmetés al Comitè de Lectura (que també exercia de censor), encarregat de decidir si una obra determinada es representava o no. Tot i que Guedeónov li digué que «potser em convocarà a mitjan mes d'agost o cap a primers de setembre perquè vagi a donar-los taba amb el *Boris*» (carta a les germanes Purgold, 13.07.1870), el cert és que fins al febrer del 1871 no tingué resposta oficial, mitjançant una carta datada el 17 d'aquell mes. I la resposta, per un resultat de sis boles negres contra una de blanca, va ser negativa.

Entremig, el setembre del 1870, s'havia produït l'estrena de la peça teatral de Puixkin, com ja hem apuntat més amunt. Vist que l'èxit no coronà l'empresa, entre els talls de censura i el mal muntatge, l'esdeveniment no podia pas ajudar gaire a accelerar la decisió del Comitè, com probablement s'hauria esdevingut si la fortuna hagués fet brillar l'obra estrenada. Mentrestant, Mussorgski n'ha fet escoltar fragments als amics, per exemple a la datxa de V. Stassov, el 22 de juliol de 1870. Sessió musical en la qual «l'escena de l'hostal del *Boris* n'ha desconcertat més d'un» (carta a N. Rimski-Kórsakov, 23.07.1870). Un cop coneguda la negativa, que subratllava la manca d'un rol femení que permetés una intriga amorosa, i a instàncies dels qui li recomanaven fer canvis més dràstics (Nikolski li suggerí d'afegir al final de l'òpera, un cop mort Boris, l'escena de la revolta al bosc de Kromy, a partir de les mateixes fonts de Karamzín que havia usat Puix-

«Mussorgski és un home del seu temps, i tot i així és rus. De totes les varietats de "l'autèntic rus", personifica precisament el tipus que posseïx més instint liberal que coneixement, experiència o desenvolupament intel·lectual. Personalitats conegudes per l'observador experimentat de la vida russa: un home que ha adquirit saviesa "a poc a poc, sense fer passes predeterminades" [...], un home que sent les constriccions del seu entorn i que inconscientment lluita per assolir la llum, l'espai obert»

HERMANN LAROCHE
(1875)



A dalt a l'esquerra:
Boris Godunov, segons un gravat rus.

A dalt a la dreta:
Feodor Xaliapine, en el rol de Boris Godunov, 1928.
Axiu del Royal Opera House Covent Garden (Londres).

kin), Mussorgski, que ja havia previst la possibilitat d'incloure part de les escenes poloneses de l'original puixkinià, s'avingué a refer i reestructurar la seva òpera. L'abril del 1871 diu, en carta a Stassov: «Sóc a punt d'acabar el quadre [de Marina i Rangoni]: el jesuïta m'ha impedit dormir dues nits seguides. [...] M'agrada compondre així». També a Stassov li inclou, en carta del 10 d'agost, el text de l'escena refeta de Boris amb el seu fill a propòsit de la cacatua Popinka que ha picat les dides, i fins li pregunta si és cert que li podien haver regalat a Boris una cacatua «com una novetat a l'Imperi rus». Igualment li fa saber que per al monòleg de Boris (*l'arioso*), ha retocat les paraules de Puixkin de forma considerable i pel seu compte. L'11 de setembre li escriu que «Pimen i jo hem dut a terme un tall i corregit Grixka», és a dir que ha eliminat un tros de l'escena a la cel·la de Pimen en què aquest explicita el que sap de l'assassinat del tsarevitx Dimitri

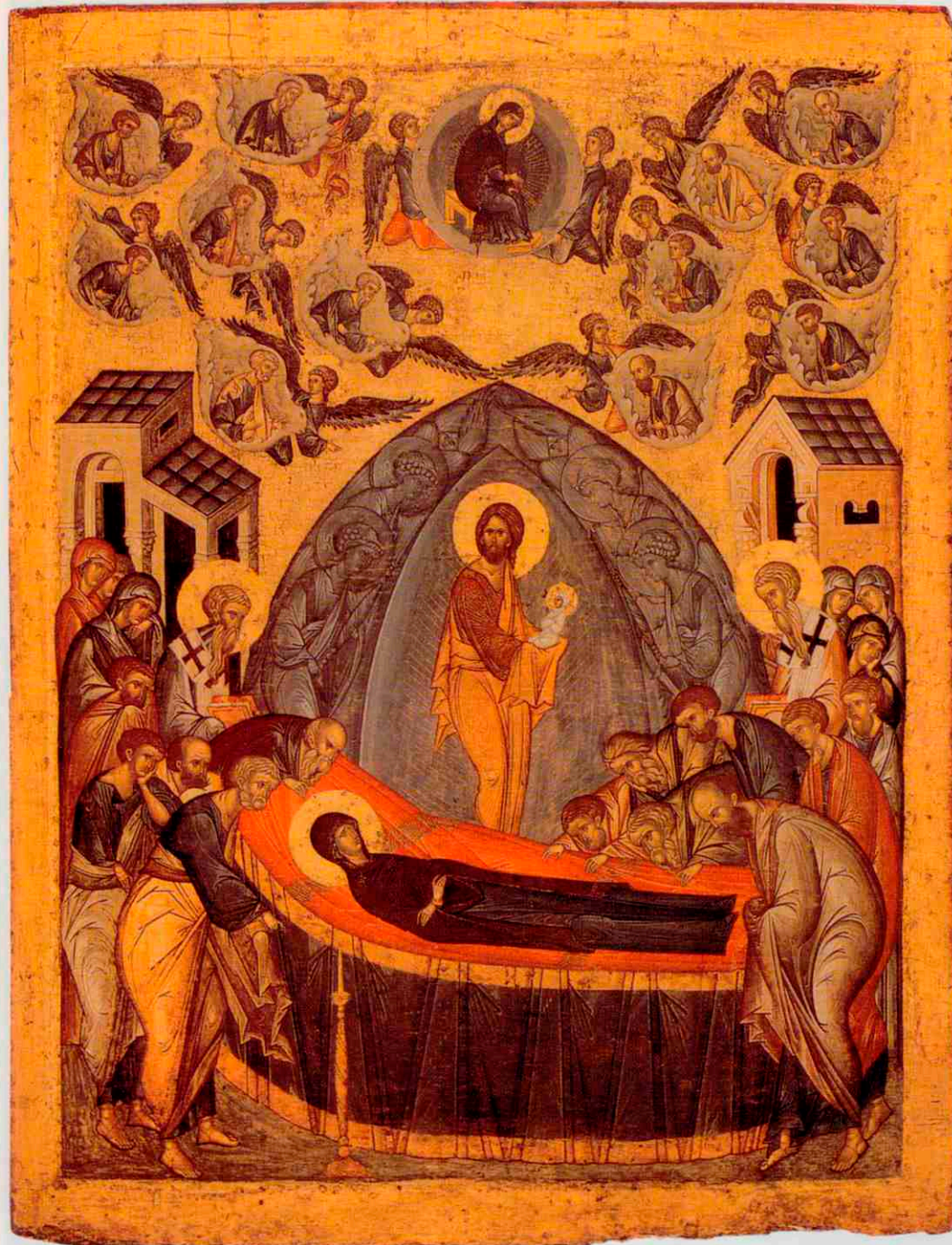
(que propiciarà l'aparició del fals Dimitri). El 14 de desembre li diu que ha «acabat d'escriure el darrer acord de l'escena de la font», de l'acte polonès, l'entrevista entre Marina Mníxzek i l'impostor o fals Dimitri.

A primers de gener de 1872, Mussorgski ja orquestrava la nova versió del *Boris* i se'n preparava una audició a casa dels Purgold per al dissabte 8 de gener, a les 8 del vespre. Els canvis efectuats, doncs, comporten l'afegit de les dues escenes poloneses i la del bosc de Kromy; talls, retocs o afegitons en gairebé tots els quadres, sobretot inclusió de cançons per a l'escena de l'hostal i l'escena a les estances del tsar, i a més a més, en aquesta mateixa escena, altres canvis substancials i no tant (escena de la cacatua); finalment, la supressió de l'escena davant de Sant Basili, part de la qual (la intervenció del *iurodivi*, l'Innocent) queda incorporada al final de l'òpera, a l'escena de Kromy.

Durant l'any 1872, a part d'audicions privades, s'interpretaren fragments del *Boris* en concert: el febrer, l'escena de la coronació, dirigida per Eduard Napràvnik a la Societat Musical russa; el 3 d'abril, la polonesa de l'acte polonès, dirigida per Balàkirev, que fou un fracàs. Presentat un cop més al Comitè de Lectura dels Teatres Imperials el 29 d'abril de 1872, el nou *Boris* va ser rebutjat per segona vegada (i ara per unanimitat) l'octubre d'aquell mateix any, perquè la revolta del final de l'òpera resultava massa incòmoda davant d'un tsar. Però, en canvi, Napràvnik en tornà a dirigir fragments en concert públic, en concret el quadre de l'hostal i les dues escenes poloneses, i aquest cop arribà l'èxit, un gran èxit. Aquest concert resultà clau: era en benefici del cantant Gue-nadi Kondràtiev, i ell i la soprano i mecenes del Teatre Mariinski, Lúlia Platonova, aconseguiren imposar l'estrena absoluta del *Boris Godunov*, que Napràvnik, altre cop ell, dirigí el 27 de gener de 1874 per fi en la seva totalitat, en tant que director d'orquestra del Teatre Mariinski. També hi contribuí, i no se n'ha de minimitzar l'actuació, Nikolai Lukàixevitx, responsable de repertori i vestuari del teatre. Però després de l'estrena no acabaren els problemes. Malgrat un cert èxit aconseguit, les crítiques li van ploure,

«Mussorgski no pertany a cap de les tendències musicals vigents avui dia, ni en el caràcter de les composicions ni en les idees sobre la música. El seu credo artístic es pot formular derivant-lo dels seus conceptes sobre els deures de l'art: l'art és un mitjà per comunicar-se amb els éssers humans, no una finalitat en ell mateix»

MODEST MUSSORGSKI
Esbossos autobiogràfics



Dormició de la Mare de Déu. Segle XV, Tver; procedent de la Col·lecció Ostroukhov. Galeria Tretiakov, Moscou.

fins i tot des de les mateixes files del Grup dels Cinc, i de Cèsar Cui en concret, cosa que abocà Mussorgski a estats de melangia i d'amargor, ofegats en alcohol, cada cop més freqüents, fos per la mort de persones amigues molt cares o per la progressiva dissolució del grup i les decepcions que comportà, o més senzillament per la pèrdua dels companys amb qui vivia i que, en casarse, el deixaven sol. Mentre escriu de ple la *Khovantxina*, el maig del 1876, el *Boris* és reposat, però l'òpera es representa sense l'escena final de la revolta de Kromy per obligació de la censura. Una altra reposició el 1878 encara apareix més mutilada. L'estiu del 1879 (abans de deixar definitivament la seva feina de funcionari) Mussorgski se'n va de gira amb Dària Leonova, que havia estat la primera hostalera del *Boris* i que té en el seu repertori moltes de les cançons que, en el decurs de la vida, ha anat component Mussorgski; serà ella qui estarà a prop del compositor els darrers anys i quan li arribi la mort el 1881. Abans, però, aquell mateix any ha mort Dostoievski, i en un concert en memòria del novel·lista, el 4 de febrer, Mussorgski improvisa al piano una peça fúnebre a imitació de les campanes del *Boris Godunov*. És l'últim lligam amb la seva obra més important, en vida seva; però l'infortuni encara continuarà després de mort. L'1 de març de 1881, el tsar Alexandre II, el qui havia abolit la servitud, és assassinat per un grup de nihilistes dels que florien en aquella època d'efervescència política de les masses, i també dels moviments liberals, tal com descrivia Dostoievski en *Dimonis*. Serà el seu successor, Alexandre III, qui encara el 1890 farà retirar del cartell i treure del repertori dels Teatres Imperials el *Boris Godunov*. Mussorgski, ja molt malalt i internat a l'hospital, el 16 de març, per festejar el dia que ell creia del seu aniversari (de fet, no ho era), aconsegueix conyac i se'l beu durant la nit; a les cinc de la matinada, el troben mort.

Ell, que era d'ascendència noble, de família terratinent i fill de mare pianista, que havia servit al Regiment Preobrajenski, que havia freqüentat els cercles intel·lectuals més socialitzants, que

«Abans del *Boris*, jo posava tot l'èmfasi en les escenes populars. Per contra, la intenció que m'anima ara es gira envers la melodia que participa en la vida, no envers la melodia clàssica. Exploro el discurs humà i arribo així a la melodia creada per aquest tipus de discurs, a l'encarnació del recitatiu en la melodia. Caldria dir que es tracta d'una melodia justificada pel sentit»

MODEST MUSSOROSKI
Carta a Vladimir Stassov
(25 de desembre de 1876)



A dalt:
Gravats dels falsos Dimitri.
El de l'esquerra va regnar
durant dos anys, però va ser
destronat pels boiars.

propugnava un art específicament rus davant l'europeïtzació que representava un Txaikovski, per exemple, que volia establir una línia vocal profundament lligada a la sonoritat natural del llenguatge parlat, mor als quaranta-dos anys, prematurament, alcoholitzat, i deixant unes quantes obres inacabades o no orquestrades. Per sort, les seves cançons, agrupades o no en cicles, han quedat com la segona línia de foc de l'obra de Mussorgski, després de les dues òperes, per molta fama que tinguin els *Quadres d'una exposició* (famosos més que res per la versió orquestrada de Ravel) o la *Nit a la muntanya pelada*. La seva vida va ser irregular i plena de conflictes com el seu *Boris Godunov*.

JAUME CREUS I DEL CASTILLO

* Extret del pròleg a *Boris Godunov*, dins *Teatre complet* d'A. S. Puixkin.
Traducció de Jaume Creus. Llibres de l'Índex, 2004.

Han passat segles, amic meu, des de l'última vegada que ens vam veure i parlàrem. La culpa no és de ningú; ha estat només un caprici de la fortuna. No obstant això, tinc moltes coses per explicar-vos sobre els nostres afers i estic desitjant veure-us amb els meus propis ulls i turmentar les vostres orelles amb la meua veu fastigosament ronca. Segons els senyors músics, especialment "Loduska", i també aquest soldat d'aigua escumejant que vós heu elevat, amb raó, al grau d'almirall, el tsar criminal Boris s'excedeix en un determinat *arioso*. Aquest *arioso* excessiu resulta increïblement atractiu i sona molt agradablement. Tanmateix, el text l'he creat jo peça a peça. Com que sentir el petament de dents d'un criminal és repugnant i insuls, immediatament després irromp a l'escenari un grup d'institutrius que criden i es lamenten fins que el tsar les fa fora i després hi envia el seu fill a esbrinar el motiu dels crits. Mentre el fill és fora, entra en escena un boiar, confident del tsar, que li explica la traïció de Xuiski. Tan bon punt el boiar es retira, el tsarevitx torna, i quan Boris li pregunta: "I bé, què passava?", li explica la història del lloro.

Aquesta bajanada de mal gust, amb música sona d'una manera tan magnífica que els músics que hem anomenat abans afinen l'oïda constantment per tal de delectar-se en una peça tan exquisida.

Cordialment,
El vostre "Mussorguianin"

Amb tot això, és possible que a hores d'ara ja m'hagueu vetat, però desitjo que aquestes institutrius us demostrin la profunditat amb què us tinc en el meu pensament i en el meu cor.

PS: De sobte se m'acut. No podria ser que el tsar Boris rebés com a regal un lloro com la més recent novetat de l'imperi?

MODEST MUSSOROSKI A VLADÍMIR STASSOV
10 d'agost de 1871

El fonament ètic de Boris Godunov



«Sempre he considerat com a propi el fonament ètic de Boris. L'autor condemna totalment la manca de moralitat del poder que s'oposa al poble. Aquesta mena de poder –escriu Xostakóvitx a Solomon Volkov– és inevitablement criminal, fatalment criminal. Un poder així està infestat de cucs que el roseguen per dins. I el que em resulta repugnant per sobre de tot és que es parapeti darrere el poble. Jo sempre espero que aquelles paraules de Boris, sí, ja ho saben, quan diu: “No vaig ser jo, no..., va ser el poble..., la voluntat del poble!”, quedin enregistrades en la ment del públic. Són tan eloqüents! La manera com a Rússia es justifiquen els crims no canvia. L'esperit criminal és tossut».

A dalt:
Dmitri Xostakóvitx.

Pàgina següent:
Modest Mussorgski.



És indubtable que entre Mussorgski i jo hi ha un «vincl especial». Amb ell he après molt en el terreny humà, polític i artístic. No m'he dedicat simplement a estudiar-lo amb les orelles i els ulls, perquè això seria totalment insuficient per a un compositor i, en general, per a qualsevol professional. Una cosa semblant s'esdevé en les altres formes d'expressió artística. Per exemple, quants grans pintors no han passat anys copiant sense parar, sense que ningú no hi veiés quelcom d'humiliant! Sento un immens respecte per Mussorgski. Penso que és un dels compositors russos més grans. [...]

La filosofia de Mussorgski és totalment i profundament democràtica. Per a ell, el poble és la base de tot. El poble és en un costat i el poder a l'altre, de manera independent entre si. El poder que s'imposa al poble és immoral i, essencialment, antipopular. No és el moment de presentar-se amb bones intencions com a individus. Aquest és el punt de vista de Mussorgski i gairebé m'atreveixo a dir que també és el meu. Realment, m'impressiona molt el convenciment absolut de Mussorgski que l'abisme que separa el poble sotmès del poder és insalvable. Això vol dir que el poble està condemnat per sempre al patiment, a la tortura i al ressentiment. No obstant això, el poder degenera en el seu propi esforç per consolidar-se, i el caos i l'esfondrament de l'Estat s'albiren a l'horitzó. Aquesta és la profecia de les dues últimes escenes d'aquesta òpera. I això és precisament el que jo vaig imaginar que succeiria el 1939.

Sempre he considerat com a propi el fonament ètic de Boris. L'autor condemna totalment la manca de moralitat del poder que s'oposa al poble. Aquesta mena de poder és inevitablement criminal, fatalment criminal. Un poder així està infestat de cucs que el rosequen per dins. I el que em resulta repugnant per sobre de tot és que es parapeti darrere el poble. Jo sempre espero que aquelles paraules de Boris, sí, ja ho saben, quan diu: «No vaig ser jo, no..., va ser el poble..., la voluntat del poble!», quedin enregistrades en la ment del públic. Són tan eloqüents! La manera

«El passat del poble rus és fosc, el seu present és tremebund, però té dret al futur. No creu en la seva situació actual, però és prou llest per esperar més del temps venidor, pel poc que li ha donat fins ara»

ALEXANDER HERZEN
Escrits filosòfics
seleccionats (1851)



A dalt a l'esquerra:
Ilya Repin:
Modest Mussorgski, 1881.
Galeria Tretiakov, Moscou.

A dalt a la dreta:
Orest Kiprenski:
Aleksandr Puixkin, 1827.
Galeria Tretiakov, Moscou.



com a Rússia es justifiquen els crims no canvia. L'esperit criminal és tossut. I després hi ha l'ambigüitat brutal de la «legitimitat». Aquesta indignació hipòcrita de Boris: «Tsars legítims, nomenats i escollits pel poble i coronats pel Gran Patriarca!». Cada vegada que sento aquest passatge m'esgarriro. Que n'és, de tossut, l'esperit criminal!

Curiosament, per bé que potser sigui una deformació professional, això no em succeeix quan llegeixo l'obra de Puixkin. Amb això vull dir que el meu cap entén el que llegeixo, però sóc incapaç de sentir-ho del tot. Puixkin s'expressa en un to més elegant. Em sembla que la causa d'això és que un art abstracte com la música commou les persones més profundament. Fins i tot



quan gira entorn de la possibilitat que algú sigui o no un criminal. Es tracta d'una qualitat d'aquest art que sempre m'ha omplert d'un orgull especial.

La música fa que la vida de l'ésser humà sigui més suportable. És la seva última esperança, el seu darrer refugi. Fins un orat d'instints animals com Stalin, bèstia i botxí, era capaç de sentir això amb la música. Per això la temia i l'odiava. He sentit a dir que mai no es va perdre cap de les representacions de *Boris Godunov* al

Bolshoi. Però, contràriament a l'opinió generalitzada, de música, Stalin no n'entenia gens. En els últims temps observo un renaiement de la llegenda que diu que Stalin era un expert en art. Això no és res més que un conte menyspreable. No m'estranyaria que al capdavant resultés que fins i tot les seves «obres genials» haguessin estat escrites per altres persones. Ell era com el nan Kleinzacht dels *Contes d'Hoffmann*, però mil vegades més maliciós i abominable.

Aleshores, què hi ha en *Boris Godunov* que impressionés tant Stalin? Bé, doncs, precisament que la sang dels innocents, tard o d'hora, es converteix en revolta. Aquest és el concepte ètic fonamental d'aquesta òpera. Vol dir que els crims del poder no es poden justificar en nom del poble, ni es poden amagar sota la «legitimitat» del botxí. Són injustificables i, de fet, se n'acaben pagant les conseqüències.

De totes maneres, el tsar Boris encara surt ben parat entre els «dirigents del poble». Segons Puixkin i Mussorgski, Boris es preocupa pel benestar del poble. No li manca ni benevolència ni

«Sempre vaig imaginar *Boris Godunov* com un tòtem del nacionalisme, però l'obra es troba tenyida d'una profunda ironia emocional que transcendeix la burla barata. Com totes les grans obres d'art, no solament és "asentimental"; és activament antisentimental. Puixkin ens demana mesurar la distància entre els sentiments falsos i els autèntics»

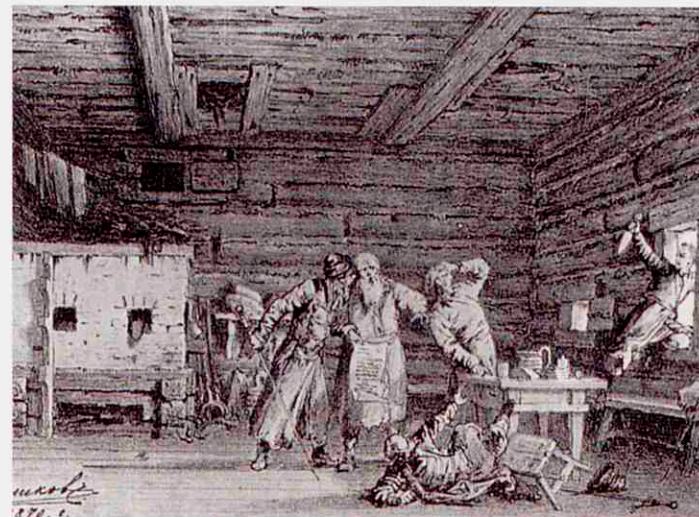
DECLAN DONNELLAN
Notes del director de
Cheek by Jowl per al
muntatge de *Boris
Godunov* de Puixkin en
el Lift Festival de 2001

Pavel Filonov:
Stalin, 1936.
Museu Estatal Rus,
Saint Petersburg.

«Al seu *Boris Godunov*, Puixkin fa referència dues vegades al dia de Sant Jordi (26 de novembre). Tradicionalment, durant les setmanes pels volts de Sant Jordi, els camperols podien canviar de senyor, el qual, per la seva banda, també podia expulsar els seus serfs de la terra. Godunov abolí aquest costum. D'aquesta manera el poble va quedar pres definitivament a la seva pròpia terra (fins al 1861). En certa manera Godunov, amb la seva "ànima il·lustrada", es pot considerar l'instaurador de la servitud russa»

HANS BOLAND
*La tragèdia de
Boris Godunov*

Dibuix de l'escenografia
creada per Xishkov per al
quadre de l'hostal en
l'estrena absoluta de *Boris
Godunov* de Puixkin, 1870.



sentit de la justícia. Per això només cal contemplar una escena amb el *iurodivi* (al costat de la catedral de Sant Basili). Al capdavant, ell, a diferència d'Stalin, és un pare amorós i afectuós. I els seus remordiments? Tampoc no són cap minúcia. Naturalment, si es comet un crim, no costa gaire donar-ne mostres de penediment. De vegades aquèst tret tan típicament rus em desagrada molt. Realment, ens agrada malmetre-ho tot i després estirar-nos els cabells i lamentar-nos-en amargament. Posem el crit al cel, però serveixen de res tots aquests planys? Aquesta és la nostra ànima esclava, el nostre destí indigne. De totes maneres, alguna vegada sí que és possible creure un home tan penedit. En aquest cas, però, som davant d'un governant penedit i això, per si sol, ja és una raresa. No obstant això, el poble odia Boris perquè s'ha imposat amb violència i és culpable d'un assassinat.

DMITRI XOSTAKÓVITX
(text dirigit a Solomon Volkov)



LA DRAMATÚRGIA

El poder de la icona

JUAN CARLOS OLIVARES

**Boris Godunov o el preu
del poder**

WILLY DECKER

El poder de la icona

«La icona es més que un símbol dintre de l'Església ortodoxa, és la representació d'una realitat sota el poder del símbol. La posada en escena de Willy Decker recull aquesta tradició i aquesta força per mostrar la doble tragèdia de Boris Godunov. La icona que corca amb la seva presència l'individu per l'ombra de la culpa, la icona que santifica l'entronització del nou tsar i la icona que rebutjarà la benedicció de l'usurpador. Boris és —escriu Juan Carlos Olivares— l'home perseguit per una imatge i pel poder ancestral que emana de la seva relació amb creences sagrades d'un poble.»

*Boris Godunov, ensayos en el Gran Teatre del Liceu.
Fotografías:
Santi Cogolludo.*



Boris Godunov és tsar per la legitimitat del poder terrenal dels homes, l'aclamació del poble i la benedicció de l'Església ortodoxa. Una trinitat que Willy Decker i Modest Mussorgski deixen caure sobre el protagonista d'aquesta òpera com una maledicció anihiladora. La llegenda de la mort violenta del tsarevitx Dimitri –fill petit d'Ivan IV, el Terrible– pertorba l'efecte benefactor d'aquest triple aval i obre les portes a quelcom més que a una possible i lògica lectura psicològica del declivi ràpid del personatge. Decker introdueix des de la primera escena (l'assassinat-malson del nen-príncep) un interessant tret de passivitat en Boris que altera significativament una dramaturgia que altrament estaria centrada només en el combat interior del personatge. Es tracta d'un drama presentat com una seqüència ininterrompuda en què els fets que menaran al final inevitable se succeixen amb una lògica implacable.

Boris és la figura tràgica de l'usurpador i del seu destí. La taca de sang que acompanya la seva ascensió al tron ens recorda altres drames, altres personatges universals d'aires shakespeareans coneguts. Però aquest tsar no serà destruït per haver violat l'ordre moral. La seva culpa i el seu càstig sorgeixen d'un altre ordre més profund i atàvic. Boris és –i aquesta és la seva dissort– el tsar elegit, un home assenyalat pels altres homes per assumir la càrrega del poder absolut, un símbol viu. Una elecció que trenca l'ordre dinàstic natural, que interromp la benedicció divina sobre la casta assenyalada pel dit de Déu, una estirp destinada a regir amb poders il·limitats sobre els seus súbdits.

La distància amb la qual el director d'escena presenta la implicació de Boris en la mort de l'hereu dinàstic només aprofundeix la tragèdia de la solitud de l'usurpador, abandonat per tothom al terror incontrolat del seu remordiment. Corrosiu sentiment de culpa que per a Boris és potser un atemptat contra les lleis divines, però que per a tots els altres és el senyal de foc d'un crim més gran contra la col·lectivitat. La mort de l'innocent facilita la seva ascensió al tron. Però l'horror del seu pecat no radica només

«En la segona escena del pròleg, la multitud celebra la futura coronació de Boris. Però Boris inicia el seu regne amb obscurs senyals respecte del futur, perquè no pot oblidar que no podria haver estat tsar si no hagués assassinat Dimitri, l'hereu legítim: «La meua ànima està trista. Estranys i obscurs senyals i mals pressentiments oprimeixen el meu esperit!»»

ERIC A. PLAUT
«Boris Godunov de Mussorgski. La influència corruptora del poder». *Grand Opera. Mirror of the Western Mind*

Boris Godunov,
al Gran Teatre del Liceu.



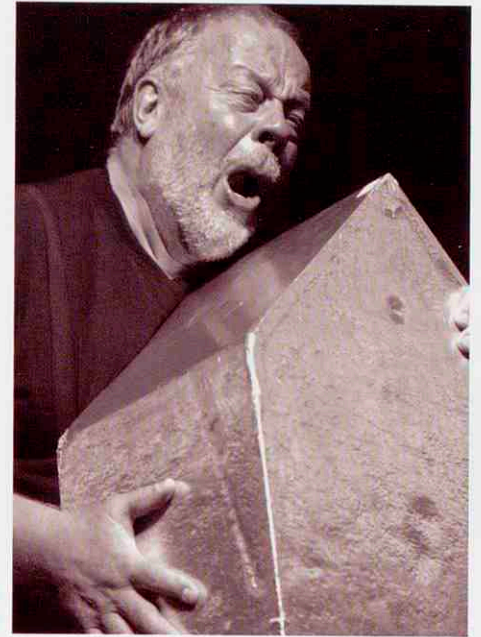
en el cos inert del nen –una presència física constant durant gairebé tot el pròleg–, sinó en l'apropiació il·legítima d'un estatus. Boris és un fals ídol i el seu drama és ser conscient des del primer moment d'una impostura que es compleix sense que hi intervingui la seva voluntat. El tsar Boris és un personatge que accepta la imposició de la seva responsabilitat simbòlica com un destí inevitable vers la seva desgràcia. Un titella convertit en icona, primer adorat i després immolat.

Es podria posar en dubte la sinceritat de l'actitud de Boris i intuir-hi una tàctica oculta. És possible que aquesta fos la lectura que en féu Puixkin en el seu drama –per bé que influenciat per la mitologia històrica de l'època–, però no sembla que s'ajusti a la projecció que Decker fa del personatge. En cap moment de la funció hi ha una actitud dominant del protagonista que estigui oculta. La submissió als esdeveniments és una constant escènica massa evident per creure en la possibilitat d'una tàctica. També s'hi ha de considerar el protagonisme actiu del poble. En la relació entre les dues forces i actituds, en la tensió escènica creada per Decker, pertoca a Boris un paper sotmès a altres voluntats, humanes o no. De totes maneres, amb aquesta «passivitat» no es desactiva el seu sentiment de culpabilitat, només el converteix en un personatge encara més indefens respecte de la seva doble tragèdia.

Boris sempre espera esdeveniments, expectant a la voluntat de la noblesa i del poble. La gegantina cadira daurada creada per John Macfarlane –un objecte de poder que eleva el tsar per sobre de la resta dels mortals, però que també el fa aparèixer com un ésser insignificant– és la imatge perfecta per il·lustrar el rebuig de Boris de participar en el seu destí. La cadira tron, tombada, llençada per terra, es presenta davant el públic com el fals refugi de l'hereu legítim. En aquest moment del pròleg de *Boris Godunov*, Rússia se sent òrfena, sense un tsar que la governi i la protegeixi. Una corona sense cap. El príncep Dimitri és un cadàver polític abans que les dagues assassines acabin amb la

«Mussorgski utilitza la visió de Boris del nen cobert de sang (Dimitri) per descriure la seva autodestruïció. Des d'una perspectiva psicològica, la visió de Dimitri es pot entendre com una al·lucinació. Representa l'intent desesperat de Boris per conviure amb un sentiment de culpa insuportable. El mecanisme li permet que el poder de la venjança es mostri davant seu; així s'allibera de reconèixer aquest poder com la seva pròpia consciència. En experimentar aquest poder com una amenaça externa, Boris es protegeix de la culpa, però a un alt preu. A partir d'aquest moment, se sent impotent per controlar aquestes forces venjatives externes»

ERIC A. PLAUT
«Boris Godunov de Mussorgski. La influència corruptora del poder». *Grand Opera. Mirror of the Western Mind*



seva vida. Un personatge senyalat per la tragèdia. La primera imatge de la producció és la soledat d'un cos fràgil seminú, amb una palidesa esmorteïda, aparença fantasmagòrica que mantindrà durant tota la funció.

Serà el poble qui recollirà la gran cadira, la mourà i la dreçarà. Serà la massa qui restablirà amb la seva voluntat l'equilibri espiritual i polític de Rússia. Serà la plebs la que oferirà a Boris la corona i el mantell imperials, qui li imposarà els seus atributs com a tsar de totes les Rússies. Una escena sense glòria, amb un Boris acorralat per l'entitat compacta del poble, per la seva necessitat imperiosa de proveir-se d'una nova icona sobre la qual deixar caure la seva adoració i la seva ira. I Boris serà ascendit fins a les altures del tron daurat per la força física del poble, com

Boris Godunov, assaigs al Gran Teatre del Liceu.

finalment també ho serà el seu fill Feodor II, un nen atemorit que s'aferrarà a una fusta del respall, perdut en el vertigen de la seva sobtada –i breu– responsabilitat.

En aquesta cerimònia de la voluntat instintiva d'un poble, Decker manté el record del drama personal de Boris. L'espectre moral de l'assassinat no desapareix amb la confirmació de la seva nova posició com a tsar absolut. Sobre la imatge d'un nen (un retrat pintat per John Macfarlane), sobre una nova icona santificada, Boris pujarà al tron. I serà l'aparició del príncep assassinat qui li lliurarà el ceptre i la bola del món. La mateixa aparença que mostrarà el *iurodivi* (el sant boig, l'Innocent) quan s'enfrontarà a Boris, revestit d'una autoritat sobrenatural, amb una olla com a corona i una branca com a ceptre, per anticipar-li l'última veritat i mostrar-li que el seu destí és inevitable. I és el poble qui portarà en l'escena final com un estendard la imatge multiplicada del seu remordiment, amb la icona tot avançant amb una força col·lectiva imparabile cap a l'individu derrotat.

Aquest retrat d'un infant és un primer pla frontal, els ulls badats d'innocència, el rostre serè del qui no espera res del futur, tal com ha quedat per a la posterioritat el tsarevitx Aleksei en les fotografies familiars de Nicolau II, l'últim tsar. Una icona que perseguirà Boris com un recordatori implacable del seu dolor i de la seva falsa legitimitat. Amb aquest element, Decker proposa una reinterpretació dramàtica estilitzada de la força mítica que té la imatge en l'espiritualitat popular ortodoxa. La fe del poble rus no es pot concebre sense la seva devoció per la icona, per la representació dels seus sants. D'alguna manera, l'últim sacrifici no es produeix fins que aquesta legitimitat religiosa se segella en una imatge en dues dimensions, fixada per sempre més amb els seus codis en la imatgeria popular. Un procés de santedat i d'adjudicació de poders sobrenaturals, de connexió amb l'absolut, que l'espiritualitat russa amplia a tota aquella persona que, d'alguna manera, entra en aquest imaginari: el tsar o un familiar mort, tots dos són duts en processó, adorats i reverenciats.

«El poder secular sobre l'Església a Rússia trobava el seu equilibri pel rol prominent de la religió en la vida del poble. Era una religiositat intensament emocional, amb icones omnipresents, dotades dels místics poders dels talismans»

ERIC A. PLAUT
«Boris Godunov de Mussorgski. La influència corruptora del poder».
Grand Opera. Mirror of the Western Mind

Boris Godunov, assaigs al Gran Teatre del Liceu.





«Certament, tsar, que és gran el teu poder: amb els favors, el zel i les llargueses t'has afillat el cor dels teus esclaus. Però saps prou bé que la plebs insensata és inconstant, rebel i massa crèdula i és presa fàcil de vanes esperances; es deixa endur per flames d'un instant, de faules s'alimenta, car és sorda i indiferent a tota veritat. Li agrada molt l'audàcia que fatxendeja...»

XUISKI
Boris Godunov
(acte II, quadre I)

És una relació atàvica amb la imatge que, en certa manera, explica per què el culte a la personalitat que va desenvolupar posteriorment la dictadura estalinista va tenir una implantació tan fàcil a Rússia i per què el règim soviètic va procurar aviat la creació d'un santoral propi, un retaule laic que substituís les velles icones. Una iconografia en evolució i rectificació permanents. Aquesta profunda identificació del poble rus amb la icona també podria explicar el refús de l'estalinisme a l'abstracció i l'omnipresència idealitzada del líder en retrats i escenes que es guaven per un codi pictòric tan rígid com el de les icones ortodoxes.

En la posada en escena de Decker, l'únic personatge que es mereix aquesta posició de privilegi en l'ànima russa i en la lectura invisible de l'òpera de Mussorgski és la memòria d'un nen mort. Una presència clara per a l'espectador, tan carregada de simbolisme elemental com la cadira gegant. Més subtil, però, és la identificació temporal de la producció. Malgrat que els atributs imperials connecten estèticament amb la pompa historicista de l'art tradicional rus i amb el període històric original del drama recollit per Puixkin en la seva obra de teatre —una manera d'assenyalar la dimensió atemporal i simbòlica d'aquests objectes—, l'espai escènic i el vestuari se situen en un temps més proper, en un moment que el públic pot identificar amb un període de crisi, de buit, de pèrdua d'una identitat col·lectiva. No és exactament la Rússia de la Revolució de 1917, sinó la nació agitada que és a l'avantsala del seu gran canvi. Un imperi en guerra amb el tsar deposat, un govern liberal aïllat en els seus propòsits democratitzadors, enmig d'una cultura nacional que encara es movia amb paràmetres medievals, i qüestionat pel naixement de formes d'organització polítiques paral·leles, com els soviets (assemblees amb representants escollits per aclamació popular), encara dominats pels menxevics moderats en els seus inicis.

En aquest interstici històric es mou la representació escenogràfica d'aquesta producció. Un temps d'incertesa, tant de l'individu com de la massa. Un període procliu a l'exaltació supers-

Boris Godunov, assaigs al Gran Teatre del Liceu.



ticiosa, a la solució desesperada per recuperar un ordre antic, immemorial, per fer pujar al tron el primer pretendent del poder absolut disponible i deixar-lo caure quan la seva maledicció –i no la seva acció política– amenaci el col·lectiu. Amb el trasllat de la història de Boris Godunov del segle XVI al segle XX es mostra la permanència d'aquesta actitud col·lectiva, de la percepció premoderna que el poble rus té del poder i dels seus governants. Una relació sense matisos i sense filtres crítics, radical i instintiva en la seva adhesió i en el seu refús. Mentre el poder compleixi la seva obligació com a icona protectora, no es qüestiona res de les seves idees o les seves accions. És la representació intocable del poder que explica el seu passat, però també l'esdevenir de la Rússia contemporània i la seva nova casta de governants.

JUAN CARLOS OLIVARES

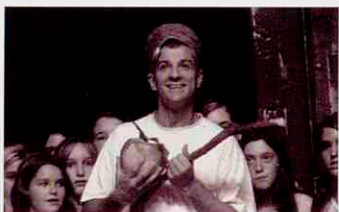


«No m'accontenta viure ni regnar, ni la il·lusió
de la glòria ni els visques de la gentada.
No tinc cap goig. Pensava que el meu poble
es calmaria amb la glòria i el benestar
i que me'l guanyaria amb les meves llargueses.
Però renuncio ja a tan vana tasca.
Som insensats de deixar que els avalots
i els clams fervents del poble ens commoguin el cor!
Déu ens envià la fam i el poble s'exclamava de sofriment!
Vaig fer obrir els graners, vaig repartir
or per a tots, treball els he procurat.
I ells encara, enfurits, em maleïen.
El foc va destruir les seves cases
i el vent s'endugué les miserables cabanes.
Els vaig construir edificis nous,
els vaig donar vestits i vaig escalfar-los,
però em van fer culpable de l'incendi.
Vet aquí com jutja el poble!
Volia trobar consol en la família,
preparava el festí de noces de ma filla,
colometa meva, però Déu me n'ha privat.
Com una gropa, la mort s'ha endut el promès.
I ja circulen els rumors malèvols
que jo ma filla he convertit en vídua,
Déu just, jo, jo que sóc el pare malaurat!»

(BORIS GODUNOV)
Boris Godunov (Acte II, quadre I)



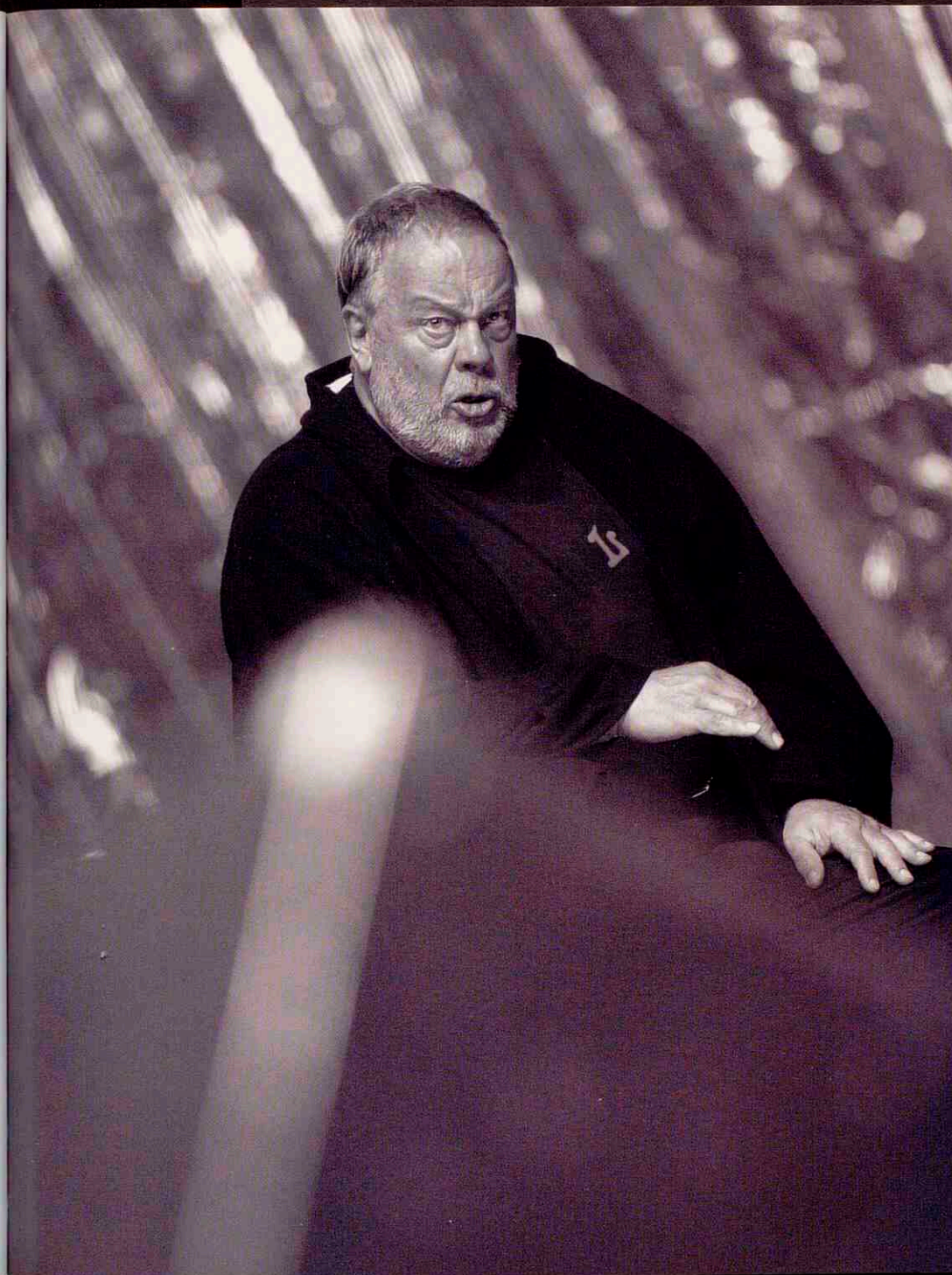
Boris Godunov o el preu del poder



«Boris Godunov no presenta un retrat realista d'una figura històrica, sinó que narra la història d'un home que sacrifica la seva pau interior per l'àn-sia de dur corona i assolir el poder.

Mussorgski –reflexiona Willy Decker en aquest article– no posa música a Boris Godunov per fer una mena de relat històric, de la mateixa manera que tampoc William Shakespeare no seleccionava personatges regis per a les seves tragèdies pel seu interès històric, sinó pel seu interès psicològic. En trobar-se en la màxima posició social que es pot imaginar, aquests personatges passaven a convertir-se en personificacions exemplars de la gosadia i la tragèdia de la sobreestimació humana, i en símbols del conflicte anihilador entre el poder i l'amor».

A dalt i pàgines següents:
Assaigs de *Boris Godunov*,
al Gran Teatre del Liceu.
Fotografies:
Santi Cogolludo.





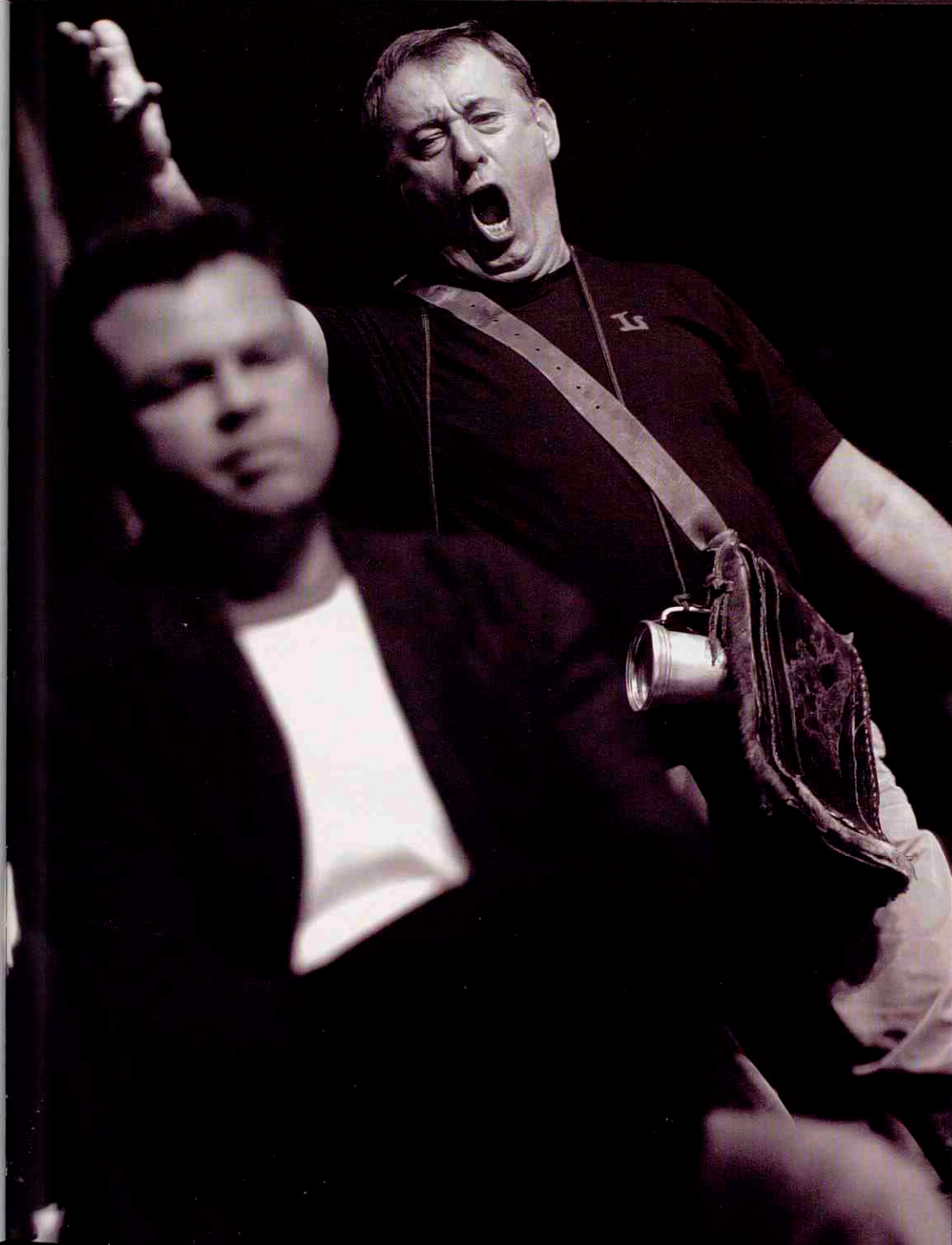
L'obra *Boris Godunov* de Mussorgski només és una obra històrica en aparença. Com a tal, resulta realment dubtosa i planteja molts problemes, per no dir que no té cap mena de valor des del punt de vista històric i que, en realitat, s'hauria de considerar com un falsejament de la història. Al capdavall, es fonamenta sobre una afirmació que finalment s'ha sabut que no és certa. Boris no va fer assassinar el tsarevitx Dimitri, fill d'Ivan el Terrible, per convertir-se en tsar.

Per tant, externament, aquesta òpera es pot considerar com un gran quadre històric. Internament, en canvi, és tot el contrari: una obra de teatre de petit format amarada d'una profunda psicologia, la qual cosa ja s'observa en el fet que un únic personatge central tingui quatre monòlegs, que marquen el decurs extern dels esdeveniments de la història que es narra: sorgiment, apogeu, ocàs i final de Boris. Precisament, l'obra fa servir la contraposició, d'una banda, de l'ampul·lositat i la monumentalitat i, de l'altra, de la intimitat i la solitud d'aquests quatre monòlegs, i amb això crea una tensió interna única.

Per tant, aquesta òpera no presenta un retrat realista d'una figura històrica, sinó que narra la història d'un home que sacrifica la seva pau interior per l'ansia de dur corona i assolir el poder. Mussorgski no posa música a *Boris Godunov* per fer una mena de relat històric, de la mateixa manera que tampoc William Shakespeare no seleccionava personatges regis per a les seves tragèdies pel seu interès històric, sinó pel seu interès psicològic. En trobar-se en la màxima posició social que es pot imaginar, aquests personatges passaven a convertir-se en personificacions exemplars de la gosadia i la tragèdia de la sobreestimació humana, i en símbols del conflicte anihilador entre el poder i l'amor.

Aquesta obra aprofundeix en l'ànima d'un monarca criminal, d'un home que possiblement ha comès el crim més abominable que es pugui imaginar: l'assassinat d'un infant. Aquesta acció es presenta i es descriu sense embuts i d'una manera horrorosa;

Pàgines següents:
Fotografies dels assaigs de
Boris Godunov
al Gran Teatre del Liceu.

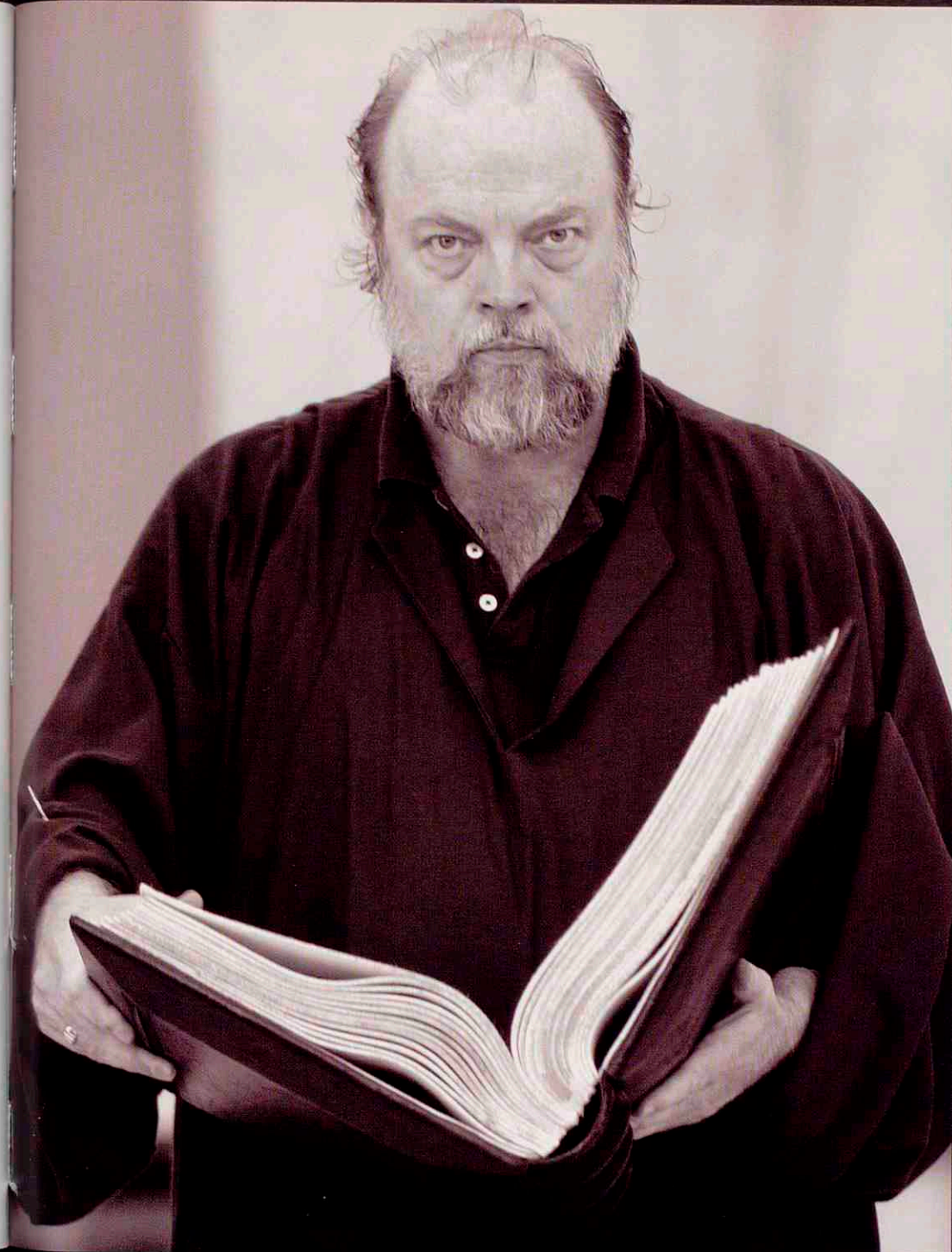


mai no es posa en dubte ni es relativitza, s'interpreta o es justifica, ni tan sols per Boris. I fins i tot aleshores la mirada íntima sobre aquest assassí despietat no du a l'esglai, ni a l'odi ni a la repugnància, sinó a la compassió. El que resulta singular en aquesta obra, i en això rau precisament la seva magnificència, és que es tracta d'una mirada certament desil·lusionada, però no per això menys profunda, dirigida a Boris, a l'ésser humà, que fa que al final l'espectador surti del teatre amb un sentiment de compassió i pietat envers Boris, l'assassí d'infants. L'òpera de Mussorgski és un *Ecce homo* amb una alteració. Aquest «Heus ací l'home» no té cap relació amb la figura de Crist, sinó amb la d'un criminal, un descendent d'Herodes o de Barrabàs. Boris és un «home de dolors», però no és víctima de ningú ni tampoc per ningú: és víctima d'ell mateix. En aquest cas, «Heus ací l'home» tampoc no s'ha de considerar una acusació, sinó que més aviat és una identificació des de la commiseració.

En aquest sentit, Mussorgski actua de manera realista en la mesura que la seva mirada és desil·lusionada, directa i incisiva. Les persones són culpables, ho saben, pateixen per això i, al final, defalleixen a causa d'aquesta fissura a l'ànima. En la seva composició, Mussorgski, de fet, no condemna l'home, però finalment hi pren part: «Heus ací l'home! Heus ací jo mateix! *Ecce homo*!». Per això, en l'obra no hi ha herois, ni tampoc cap personatge totalment positiu. Potser es podria considerar Pimen, el monjo cronista, com el personatge íntegre, però això només és així perquè es manté al marge de l'acció. Ell ha escollit de manera conscient retirar-se del món i no prendre-hi part activa. Pimen advoca clarament i ferma per la contemplació pura. Però fins i tot ell..., sota la seva influència, el jove monjo Grigori es consumeix amb les idees incitades per les històries de Pimen, que després menaran Rússia a la guerra i a la catàstrofe. A més, quan Pimen, per una sola vegada, passa a l'acció de manera efectiva i va a Moscou per parlar amb el tsar, mata una persona. Al capdavall, Boris mor pel temor que li provoca la història de Pimen.

«Precisament les desviacions de la veritat històrica descobreixen les intencions més subtils i personals de l'autor. La història es presenta de forma ambigua, sense acceptar o rebutjar la culpabilitat del tsar Boris en l'assassinat del tsarevitx Dimitri a Úglitx. Per a Puixkin és culpable, mentre que Mussorgski li atorga una consciència que, com una bèstia engabiada, pateix atacada pel dolor del remordiment. L'obra de Puixkin i la interpretació que Mussorgski fa de la figura del tsar m'interessen més si sé que no es tracta d'un fet històric comprovat sinó d'una versió subjectiva de la història»

FEODOR STXALJAPIN
De la meua vida (1898)





Malgrat tot, en l'obra, la innocència també hi és present. De fet, es troba exclusivament en els infants. Es manifesta sobretot en la imatge constant i cada vegada més intensa del tsarevitx assassinat, però també en els fills de Boris, Feodor i Ksènia. Boris creu que pot protegir els seus fills de la violència del món que ell mateix ha creat. Pensa que ell pot ser àliga i colom alhora. Boris divideix la seva ànima en dues meitats: la del llop que degolla l'anyellet Dimitri i la més banal, la de pare afectuós i sol·lícit. Es provoca aquesta escissió de la personalitat de manera conscient, sense valorar en la seva justa mesura el poder terrible i destructor d'una contradicció interior com aquesta. Boris s'infligeix així una ferida profunda a l'ànima que mai no cicatritzarà, que s'infectarà, li contaminarà l'esperit, li traurà el son i al final el destrossarà. S'havia cregut capaç de traïr la humanitat i, a la vegada, preservar l'amor en la seva vida privada. Però «l'amor al proïsme» en el sentit bíblic és indivisible. Amb l'assassinat del tsarevitx, Boris destrossa el seu cor i es condemna a si mateix a una solitud immensa. S'adona massa tard que ell, el pare afectuós i apassionat, ha perdut el dret de ser anomenat «pare»..., pare de Rússia i dels seus propis fills.

WILLY DECKER

Pàgines següents:
Fotografies dels assaigs de
Boris Godunov
al Gran Teatre del Liceu.

**«Ai! M'adono que no hi ha cap consol per a nosaltres,
immergits en les calamitats d'aquesta terra;
cap consol... només la consciència»**

PUIXKIN,
Boris Godunov



Biografies

SEBASTIAN WEIGLE (Direcció musical)



Nascut a Berlín, estudià direcció a la Berliner Hochschule für Musik Hanns Eisler. Fundà el Kammerchor de Berlín i va ser director de la Berliner Kammerorchester. Ha dirigit les principals orquestres alemanyes i internacionals a tots els grans escenaris del món. El 1993 va ser nomenat director titular de la Landes-Jugendsinfonie Orchester Brandenburg. Entre el 1997 i el 2002 ocupà el càrrec de primer Staatskapellmeister de l'Staatsoper de Berlín, on ha dirigit, entre d'altres, *Il barbiere di Siviglia*, *Jenufa*, *Lohengrin*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Die Zauberflöte*, *Salome*, *Tannhäuser* i *Die Entführung aus dem Serail*, i diversos ballets. Ha dirigit també al Metropolitan de Nova York (*Die Zauberflöte*, 2000), al Japó, Cincinnati (*Elektra*, 2002), Dresden i Granada (*Fidelio*, 2002).

Debutà al Liceu la temporada 2000-01 amb *Die Zauberflöte* i *Rienzi*. Hi tornà 2002-03 amb un concert amb Peter Seiffert i Petra-Maria Schnitzer. Ha estat nomenat director musical del Liceu. Aquesta temporada ha dirigit *Das Lied von der Erde*.

WILLY DECKER (Direcció d'escena)



Nascut a Colònia, ha estrenat a Alemanya, entre d'altres, *A Midsummer Night's Dream*, *Faust*, *Barbablava*, *La Bohème*, *Don Giovanni*, *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, *Il barbiere di Siviglia*, *Orfeo ed Euridice*, *Tristan und Isolde*, *Doktor Faustus*, *Don Giovanni*, *Die Soldaten*, *Lear*, *Tosca*, *Pelléas et Mélisande* i *Das Schloß*. Altres treballs han estat: *Pollicino* (Montepulciano), *Wozzeck* (Covent Garden), *Così fan tutte* (Drottningholm), *Macbeth*, *Le nozze di Figaro* i *Così fan tutte* (Oslo); *Giulio Cesare* (Scottish Opera, Montpeller); *Arabella* i *Der Rosenkavalier* (Chicago); *Le nozze di Figaro*, *Peter Grimes* i *Otello* (Brussel·les); *Ievgueni Onieguin*, *La clemenza di Tito*, *Lulu* i *Der fliegende Holländer* (París); *Wozzeck*, *Werther*, *Elektra* i *Kàtia Kabànova* (Amsterdam); *Capriccio* i *Falstaff* (Maggio Musicale Fiorentino), i *Lulu* i *Billy Budd* (Viena).

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1993-94 amb *Der fliegende Holländer*. Hi tornà la temporada 2000-01 amb *Billy Budd*.

MARTIN GREGOR (Reposició)



Nascut a Munic, començà a estudiar Dret i es graduà en direcció d'escena a la Hochschule für Musik und Theater d'Hamburg. Ha estat assistent o responsable de reposició de produccions dirigides per Johannes Schaaf (*Capriccio*, *Die Zauberflöte*), Dieter Dorn (*Così fan tutte*, *Pelléas et Mélisande*), Liliana Cavani (*La cena delle beffe*), Robert Carsen (*Tosca*), Willy Decker (*Otello*, *Lulu*, *Falstaff*, *Boris Godunov*, *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Barbablava*), Andreas Homoki (*Capriccio*) i Kirsten Harms (*Lohengrin*), als escenaris d'òpera més importants d'Europa, com Salzburg, Zuric, Munic, Brussel·les, París, Florència, Amsterdam, Hamburg, Londres, Viena i Madrid, entre d'altres. Com a director d'escena ha dirigit *Die Kluge* d'Orff a Hamburg, *Dido and Aeneas* de Purcell a Munic, *Il barbiere di Siviglia* al Stadttheater Bielefeld i *Otello* al Teatro Comunale de Mòdena.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

JOHN MACFARLANE (Escenografia i vestuari)



Nascut a Escòcia, estudià a la Glasgow School of Art. Premiat per l'Arts Council of Great Britain, va ser dissenyador resident del Young Vic Theatre de Londres. Començà a treballar per al món de la dansa. Ha col·laborat amb Jirí Kylián el Nederlands Dans Theater i Glen Tetley, entre d'altres. La seva activitat professional s'ha concentrat darrerament en el disseny d'escenografia i vestuari per a òpera. Ha participat en produccions de Willy Decker (*A Midsummer Night's Dream*, *Giulio Cesare*, *Peter Grimes*, *La clemenza di Tito*, *Otello*, *Falstaff*, *Boris Godunov*, *Barbablava* i *Erwartung*), Francesca Zambella (*Benvenuto Cellini*, *Il barbiere di Siviglia* i *Guerra i Pau*), Richard Jones (*Hansel and Gretel* i *Pikovaia Dama*). Recentment ha col·laborat amb Glyndebourne (*Euryanthe*), English National Opera (*Die Zauberflöte* i *Les Troyens*) i Covent Garden (*Lady Macbeth de Msensk*).

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

DAVID FINN (Il·luminació)



Director creatiu de la productora The Fischerhouese, ha creat dissenys d'il·luminació per a títols d'òpera com *Otello* (Brussel·les, Ginebra), *Falstaff* (Florència, Lió), *Boris Godunov* i *Lucio Silla* (Amsterdam), *Das Rheingold*, *Les contes d'Hoffmann* i *Orfeo* (Stuttgart), *Ariadne auf Naxos* (Salzburg), *Die Entführung aus dem Serail* (Anvers), *Les larmes du ciel* (Lucerna), *La guerra d'amore* (San Francisco, Lausana), *Alcina*, *Lady Macbeth de Msensk*, *Faust* (San Francisco), *Pelléas et Mélisande* (Hannover), *Così fan tutte* (Leeds, Glimmerglass), *Der Ring* (Toronto), *Barbablava*, *Erwartung* i *Peter Grimes* (Covent Garden). Ha treballat també per a diverses companyies de dansa. Ha estat il·luminador resident del White Oak Dance Project de Baryshnikov. Ha col·laborat amb els arquitectes Herzog & De Meuron i treballà amb Scorsese en *The Age of Innocence*. Ha dirigit el documental *The Green Monster*.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

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 *Boris 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.

JORDI CASAS I BAYER (Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana)

Cursà els primers estudis musicals a l'Escolania de Montserrat. Els completà a Barcelona, on també estudià Dret i Filosofia. Instructor internacional del moviment coral A Coeur Joie, ha estat professor de direcció coral en diversos cursos, nacionals i estrangers. Ha participat, com a director, en festivals de renom arreu d'Europa i a Israel, Mèxic, Cuba, Guatemala i Califòrnia. Va ser fundador de la Coral Càrmina i el seu director durant més de quinze anys, i també director durant dos cursos del Coro de Radio Televisión Española. Des del setembre de 1988 fins a l'abril de 1998 va ser el director musical de l'Orfeó Català, del qual continua sent director artístic. Actualment és director del Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Ha estat nomenat director titular del Coro de la Comunidad de Madrid.

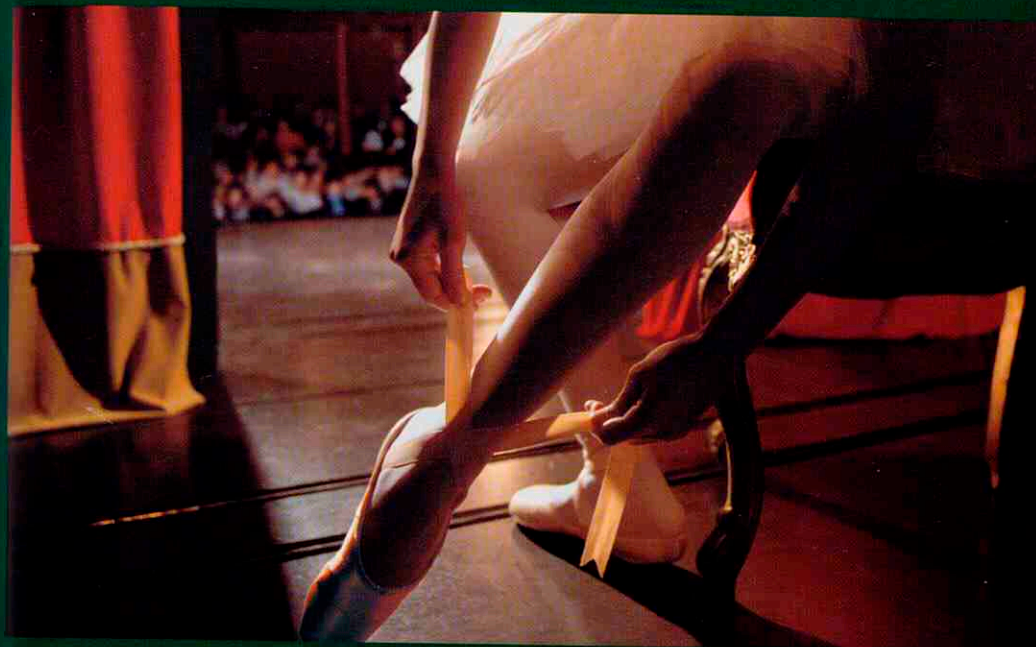
Ha participat en diverses produccions del Liceu; la darrera vegada en *Peter Griemes* (2003-04).

ÒSCAR BOADA (Cor Vivaldi-Ipsi-Petits Cantors de Catalunya)

Llicenciat pel 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 importants directors de l'actualitat.

Fou guardonat amb la menció especial del 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 coro i és membre del jurat del Festival Internacional de Música de Cantonigròs. Ha estat invitat a participar com a director en el V Internationale Jugend-Kammerchorbegegnung auf der Insel Usedom.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2003-04 amb *Tosca*.



DURANTE AÑOS PUSO TODO SU ESFUERZO
Y DEDICACIÓN.
AHORA PONDRÁ EN PIE A TODO UN TEATRO.



ROLEX

J. ROCA Joyero.

Paseo de Gracia, 18. Tel. 93 318 33 70. 08007 BARCELONA
Diagonal, 580. Tel. 93 200 07 77. 08021 BARCELONA
www.j.roca.com

MATTI SALMINEN (Boris)

Nascut a Turku (Finlàndia), estudià a la seva ciutat natal i a l'Acadèmia Sibelius d'Hèlsinki, i també a Itàlia i Alemanya. Entre 1972 i 1980 col·laborà amb l'Òpera de Colònia i a partir de 1984 formà part de l'Òpera de Zuric. Posteriorment cantà a diversos escenaris de Berlín, Munic, Viena, Hèlsinki, París, Metropolitan Opera de Nova York, Chicago i Los Angeles. Des de 1967 participa en el Festival de Savonlinna, i és convidat habitual als festivals de Salzburg i Bayreuth. El seu repertori abasta els rols principals de tots els títols wagnerians, mozartians i verdians. Ha cantat, igualment, títols russos com *Boris Godunov* i *Khovantxina*. Ha incorporat al seu repertori *Kunigas Lear* d'Aulis Sallinen i *Rasputin* d'Einojuhani Rautavaara.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1981-82 amb *Lohengrin*. Hi tornà les temporades 1982-83 (*Don Carlo*), 1985-86 (*Boris Godunov*), 1988-89 (*Tristan und Isolde* i *Khovantxina*), 1990-91 (*Die Walküre*) i 2003-04 (*Götterdämmerung*).

GLEB NIKOLSKY (Boris)

Nascut a Sant Petersburg, realitzà els seus estudis a l'Acadèmia de Moscou amb Baturin i Nesterenko. Posteriorment es traslladà a La Scala de Milà on estudià amb Giulietta Simionato i amb el *maestro* Beltrami. El seu repertori inclou rols com Oroveso (*Norma*), Kontxak i Galitzki (*Príncep Igor*), Farlaf i Sussanin (*Ruslan i Ludmila* i *Una vida per al tsar*, respectivament), Dossifei (*Khovantxina*), Boris i Pimen (*Boris Godunov*), Aleko (*Aleko*), Filippo (*Don Carlo*), Zaccaria (*Nabucco*), Ramphis (*Aida*), Fiesco (*Simone Boccanegra*), Attila (*Attila*) o Banco (*Macbeth*).

Ha cantat al Nou i Vell Continent a teatres com el Bolshoi de Moscou, La Scala de Milà, Teatro San Carlo de Nàpols, Teatro Comunale de Florència, Opernhaus de Zuric, Metropolitan Opera House de Nova York, Deutsche Oper de Berlín, Staatsoper de Viena i Munic i a la Nationaloper d'Hèlsinki.

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

BRIAN ASAWA (Feodor)

Americà d'origen japonès, estudià música a la UC Santa Cruz, UCLA i a la University of Southern California de Los Angeles. Primer contratenor guanyar l'Operalia International Opera Competition, el seu repertori inclou, entre d'altres, els rols d'Àthamas (*Semele*), Oberon (*A Midsummer Night's Dream*), Feodor (*Boris Godunov*), Tolomeo i Sesto (*Giulio Cesare*), Arsamene (*Serse*), Admeto, Baba the Turk (*The Rake's Progress*), Endimione (*La Calisto*), Ascanio, Farnace (*Mitridate*), Nero i Ottone (*L'incoronazione di Poppea*), Orfeo (*Orfeo ed Euridice*), Speranza (*L'Orfeo*), Anfinomo (*Il ritorno d'Ulisse in patria*) i David (*Saul*). Ha cantat a Zuric, Nàpols, Nederlandse Opera, San Francisco, Metropolitan de Nova York, Bordeus, Sydney, Covent Garden de Londres, Òpera de París, Teatro Real de Madrid, Ginebra, Montpellier, Brussel·les, Opéra National de Lió, Opéra de París, Ruhr Triennale i Bayerische Staatsoper, entre d'altres.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2003-04 amb *Giulio Cesare*.

JORDI DOMÈNECH (Feodor)

Nascut a Manlleu, estudià piano a l'Escola de Música de Vic, a l'Estudi Àngel Soler i al Conservatori Superior de Música de Barcelona i cant a la Royal Academy of Music i a la Guildhall School of Music and Drama. Ha rebut premis de piano, composició i cant (millor contratenor del Concurs Francesc Viñas el 1997). El mateix any debutà amb *L'Orfeo* de Monteverdi a Birmingham. Ha cantat també *Rodelinda* de Händel a Glyndebourne, *Dido and Aeneas* de Purcell, *Tito Manlio* i *Bajazet* de Vivaldi i *Agrippina* i *Giulio Cesare* de Händel, *La catena d'Adone* de Mazzocchi en el Festival d'Innsbruck, *Orfeo ed Euridice* de Gluck a l'Òpera de Sabadell i *Carlo, rè d'Allemagna* al Teatro Massimo de Palerm. La temporada 2000-01, debuta al Teatro alla Scala de Milà amb *Tatjana* de Corgi. En el camp de l'oratori i el recital ha cantat amb Orphéica Lyra, La Colomina, Early Opera Company, London Baroque i Europa Galante, entre d'altres.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2000-2001 amb *Giulio Cesare*. Hi tornà la temporada 2003-04 amb el mateix títol.

MARIE ARNET (Ksènia)

Nasqué a Suècia i va estudiar a la Royal Academy of Music i al National Opera Studio de Londres. Va debutar amb el rol de Sophie en *Der Rosenkavalier* a l'Òpera North. Més endavant interpretà els rols de Susanna en *Le nozze di Figaro* i de Diane en *Iphigénie en Aulide*, ambdós al Festival de Glyndebourne. Destaquen també la seva Pamina en *Die Zauberflöte* a l'Scottish Opera, el paper d'Illia en *Idomeneo* i d'Eurydice en *Orphée et Eurydice* a l'Òpera de Lausana.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

STEFANIA TOCZYSKA (Dida)

Estudià al Conservatori de Gdansk i debutà el 1973 com a Carmen. En la seva carrera ha repetit sovint aquest títol: Munic (1983), Orange (1984), Verona o Hamburg (1996). L'Amneris d'*Aida* és també un personatge clau en el seu repertori i l'ha interpretat al Covent Garden de Londres, a l'Òpera de Houston el 1987, al Metropolitan de Nova York i a La Monnaie de Brussel·les. De Donizetti ha cantat la Leonora de *La Favorite* i el personatge de Giovanna d'*Anna Bolena* al Festival de Bregenz, a Chicago i a l'Òpera de Montecarlo. De Verdi destaca el rol d'Azucena d'*Il Trovatore*, que ha cantat al Covent Garden i San Francisco, Ulrica d'*Un ballo in maschera* interpretat a Hamburg i l'Staatsoper de Viena, on també ha fet *La forza del destino*. De Mussorgski, ha cantat els rols de Marina de *Boris Godunov* i Marfa de *Khovantxina*.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1984-85 amb *La Gioconda*. Hi tornà amb *Tannhäuser* (1987-88), *Don Carlo* (1988-89) i *Maria Stuarda* (1991-92).

RAQUEL PIEROTTI (Dida)

Nasqué a Montevideo, on estudià piano, solfeig i cant. El 1980 obtingué el segon gran premi del Concurs Francesc Viñas, entre altres guardons. Debutà a La Scala de Milà amb *Marcellina (Le nozze di Figaro)*. Hi tornà amb *La pietra del paragone*, *Anna Bolena*, *Il barbiere di Siviglia*, *L'italiana in Algeri*, *Il viaggio a Reims*, *Lucio Silla* i *Nabucco*. Ha actuat al Japó i Bulgària, i a Nàpols, Florència, Palerm, París, Ginebra, Brussel·les, Amsterdam, Viena, Lisboa, Mèxic, Buenos Aires, Washington i Madrid, entre moltes altres ciutats i països; amb *Giulio Cesare*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *La Cenerentola*, *Semiramide*, *Ermione*, *Orfeo ed Euridice*, *Safo*, *Babel 46*, *L'enfant et les sortilèges*, *San Antonio de la Florida*, *Goyescas* i *El amor brujo*, entre altres títols.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1980-81 amb *Manon Lescaut*. Ha participat en deu temporades més, les darreres 2000-01 (*I puritani*) i 2003-04 (*Babel 46* i *L'enfant et les sortilèges*).

PHILIP LANGRIDGE (Vassili Xuiski)

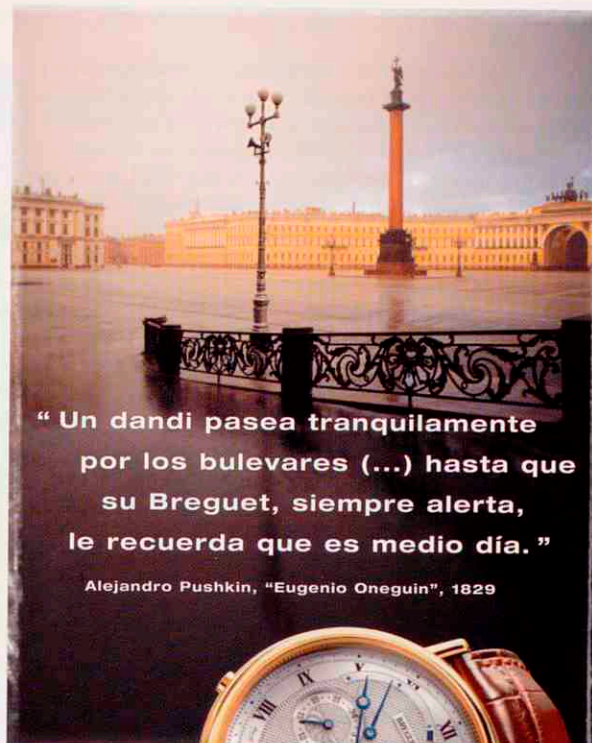
Nascut a Kent, estudià a la Royal Academy of Music de Londres. Ha participat en títols com *Moses und Aron*, *Peter Grimes*, *Turn of the Screw*, *Billy Budd*, *Idomeneo*, *La clemenza di Tito*, *Wozzeck*, *Oberon*, *Jenufa*, *Oedipus Rex*, *Death in Venice*, *Boris Godunov*, *The Rake's Progress* o *Poppea*, al Metropolitan Opera de Nova York, La Scala de Milà, Bayerische Staatsoper de Munic, Covent Garden i English National Opera de Londres i Glyndebourne, entre altres escenaris. Cal destacar la seva intervenció com a Palestrina al Covent Garden. El 1994 fou distingit amb el títol de Commander of the British Empire. Ha rebut, igualment, l'Olivier Award per la seva interpretació d'O-sud, el títol de cantant de l'any de la Royal Philharmonic Society i la Santay Award de la Worshipful Company of Musicians, entre d'altres. Recentment ha estat de gira tot interpretant *Die Winterreise* de Schubert.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2000-01 amb *Billy Budd*.

ARNOLD BEZUYEN (Vassili Xuiski)

Nascut a Holanda, va fer els seus estudis a Amsterdam, però inicià la seva carrera als teatres d'Augsburg i de Bremen a Alemanya. Va debutar al festival wagnerià de Bayreuth el 1998 i des de llavors hi canta regularment cada estiu. El 2002 va interpretar el rol de David en *Die Meistersinger von Nürnberg* al Royal Opera House Covent Garden de Londres. Ha cantat també als teatres d'òpera d'Hamburg, La Scala de Milà, Stuttgart, Düsseldorf, Amsterdam, Bonn, Tòquio, Nàpols, Nova York o València. La passada temporada va interpretar els rols de Tamino en *Die Zauberflöte*, Alfred en *Die Fledermaus*, Narraboth en *Salome* i Steuermann en *Der fliegende Holländer*, tots a l'Staatsoper de Viena.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.



“ Un dandi pasea tranquilamente por los bulevares (...) hasta que su Breguet, siempre alerta, le recuerda que es medio día. ”

Alejandro Pushkin, "Eugenio Oneguín", 1829

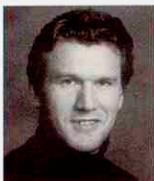


Breguet. La passion laisse des traces.

"Le Réveil du Tsar". Reloj despertador Classique para caballero en oro amarillo de 18 quilates. Movimiento automático con segundero pequeño y calendario. Indicación de un segundo uso horario. Esfera de oro con baño de plata y decoración guilloché realizada a mano. Fondo zafiro. Impermeable.


Depuis 1775

TOMAS COLOMER 
Joyeros desde 1870

ALBERT SCHAGIDULLIN (Andrei Xelkàlov)

Nascut a Rússia, estudià cant al Conservatori de Moscou. Guanyà diversos premis en diversos concursos de cant, com el Francesc Viñas de Barcelona el 1990, els CIEM de Ginebra i Belvedere de Viena el 1991 i els Concours International de Chant de Verriers de Bèlgica o Luciano Pavarotti International Voice Competition de Filadèlfia el 1992. El 1991 debutà a Dublín com a Enrico (*Lucia di Lammermoor*). Posteriorment cantà a Roma, Festival de Salzburg, Staatsoper de Berlín, Viena, Staatsoper d'Hamburg, Bayerische Staatsoper de Munic, Estocolm, Bordeus, París, Colònia i Lió, on participà en l'estrena absoluta de *Trois Soeurs* de Peter Eötvös. El seu repertori inclou títols com *Khovantxina*, *Pikovaia Dama*, *Boris Godunov*, *Don Carlo*, *La Traviata*, *Le nozze di Figaro*, *Il barbiere di Siviglia*, *Faust*, *La Bohème*, *I puritani*, *Roberto Devereux*, *Simon Boccanegra*, *Lucia di Lammermoor* i *La núvia del tsar*.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

MARKUS EICHE (Andrei Xelkàlov)

Nascut a St. Georgen, (Alemanya) estudià a la Musikakademie d'Stuttgart. El 1996 guanyà la Robert Saar Competition de Bad Kissingen i el 1998 el Francesc Viñas. És membre del Nationaltheater de Mannheim, on ha interpretat els rols de Marcello, Wolfram, Papageno, Ping, Silvio, Sharpless, Heerrufer i una producció escènica de *Winterreise* de Schubert. Ha cantat a Praga (*Le nozze di Figaro*); Stuttgart (*Die weisse Rose* i *Salome*); Munic, Amsterdam, Anvers i Madrid (*De amore*); Salzburg (*Doktor Faust*, *Don Carlo*, *Tristan und Isolde*, *Ariadne auf Naxos*, *Die Zauberflöte* i *Romeo et Juliette*); La Scala de Milà (*Wozzeck*); Amsterdam (*L'incoronazione di Poppea*); Komische Oper de Berlín i Lucerna (*Der Freischütz*), i amb l'Orchestre de París (*Capriccio*).

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1999-2000 amb *Le nozze di Figaro* i *Sly*. Hi tornà amb «En ocasió de *Die Frau ohne Schatten*» (2000-01), *Giulio Cesare* (2000-01), *Pikovaia Dama* (2002-03) i *Die Winterreise* i *Peter Grimes* (2003-04).

ERIC HALFVARSON (Pimen)

Nascut a Illinois, ha interpretat els rols de baró Ochs (*Der Rosenkavalier*), Hagen (*Götterdämmerung*), Claggert (*Billy Budd*), Sarastro (*Die Zauberflöte*), Felip II i Inquisidor (*Don Carlos*), Heinrich (*Lohengrin*), Hunding (*Die Walküre*) i Méphistophélès (*Faust*) a La Bastille de París, Festival de Bayreuth, Covent Garden de Londres, Lyric Opera de Chicago, Ópera del Canadà, La Fenice de Venècia, Bayerische Staatsoper de Munic, Staatsoper de Viena i Teatro Colón de Buenos Aires, entre d'altres. Ha col·laborat amb les simfòniques de Chicago, San Francisco, St. Louis, Houston, i la Halle Orchestra, London Philharmonia Orchestra, Concertgebouw d'Amsterdam i amb el Festival d'Edimburg i amb orquestres de París, Sevilla i València.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2000-01 amb *Billy Budd*. Hi tornà les temporades 2001-02 (*Tristan und Isolde*) i 2003-04 (*Siegfried* i *Götterdämmerung*).

ARUTJUN KOTCHINIAN (Pimen)

Nascut a Armènia, estudià al Conservatori Txaikovski de Moscou. Ha guanyat diversos guardons (Concurs ARD de Munic i Concurs Belvedere de Viena). Götz Friedrich el dugué a la Deutsche Oper de Berlín, on roman des de 1996. En el centre del seu repertori es troben les òperes italianes, amb rols com Raimundo (*Lucia di Lammermoor*), Sir Giorgio (*I Puritani*), Basilio (*Il barbiere di Siviglia*), Zaccaria (*Nabucco*), Sparafucile (*Rigoletto*), Mefisto (*Faust*), Alvise (*La gioconda*), Gremin (*Ievgueni Onieguin*) i Boris Godunov. Ha cantat a Teatres de tot el món com La Scala de Milà (*Luisa Miller* i *Yolantha*), Dresde (*Aida*), Hamburg (*Turandot*), Trieste (*Simon Boccanegra*), Bilbao (*Aida* i *Il Trovatore*), Los Angeles i La Fenice (*Nabucco*) i al Covent Garden de Londres (*Luisa Miller* i *Il Trovatore*).

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

PÄR LINDSKOG (Grigori)

Nascut a Suècia, féu els seus estudis de cant a Göteborg i Berlín abans de formar part de la companyia de l'Staatsoper Unter den Linden de Berlín. Centrat en el repertori per a *heldentenor*, ha interpretat els rols de Florestan (*Leonore*) a la Welsh National Opera, Armand des Grieux (*Boulevard Solitude* de Henze) al Covent Garden de Londres, Siegmund (*Die Walküre*) a l'English National Opera i Albert Gregor (*El cas Makropoulos*) a l'Staatsoper d'Hamburg i en el Festival de Glyndebourne, entre d'altres. Recentment ha debutat al Théâtre de la Monnaie de Brussel·les com a Khovanski (*Khovantxina*) i Guido (*Eine florentinische Tragödie*), a l'Opera Australia com a Alwa (*Lulu*) i a la Deutsche Oper de Berlín com a Steva (*Jenufa*). També ha tornat a Glyndebourne, on participa habitualment, amb els rols d'Alfred (*Die Fledermaus*) i Boris (*Kàtia Kabànova*).

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

JEFFREY DOWD (Grigori)

Nascut a Nova York, va ser alumne del Coe College i de la Yale University. Es llicencià a la Indiana University. El seu repertori actual abasta uns trenta primers papers, des de *Norma* fins a *Daphne*, passant per *Don Carlo*, *Simon Boccanegra*, *Parsifal*, *Madama Butterfly*, *La fanciulla del West*, *Peter Grimes* o *Jenufa*. Ha cantat com a Florestan (*Fidelio*) a l'International Arts Festival de Nova Zelanda, com a Erik (*Der fliegende Holländer*) a Frankfurt, Don José (*Carmen*) a la Houston Grand Opera, el príncep (*Rusalka*) a la Seattle Opera, Der Kaiser (*Die Frau ohne Schatten*) a La Scala de Milà, *Lohengrin* a l'Staatsoper d'Hamburg, Walther (*Die Meistersinger von Nürnberg*) a Anvers i amb la Deutsche Oper am Rhein al Savonlinna Festival de Finlàndia. Recentment ha cantat el paper principal de *Der Schatzgräber* a Frankfurt.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2001-02 amb Serguei (*Lady Macbeth de Msensk*). La temporada 2002-03 cantà en *Das Rheingold* i *Die Walküre*.

ANATOLI KOTXERGA (Varlaam)



Nascut a Ucraïna, estudià al conservatori de Kíev i començà a cantar a l'Òpera d'aquesta ciutat. Inicià el 1989 la seva carrera europea a Viena, on participà en *Khovantxina* de Mussorgski. Ha cantat aquest mateix títol a La Monnaie de Brussel·les i a París. Ha cantat *Macbeth* a l'Staatsoper de Munic, *Rigoletto* a San Francisco, *Don Carlo* al Teatro de la Maestranza de Sevilla, *Lady Macbeth de Msensk* a La Monnaie de Brussel·les i Dresden, *Mazeppa* a La Scala de Milà, *Guerra i Pau* a París, *Ievgueni Onieguin* a Berlín i *Don Carlo* i *Falstaff* en el Festival de Salzburg. Ha participat també en els festivals de Bregenz i Orange i la Nederlandse Opera d'Amsterdam. Ha interpretat el rol protagonista de *Boris Godunov* a Salzburg, Teatro de la Fenice de Venècia, Teatro Regio de Torí, Théâtre du Capitole de Tolosa de Llenguadoc i al Japó.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2001-02 amb *Lady Macbeth de Msensk* i hi tornà la 2002-03 amb *Don Giovanni*.

VLADIMIR MATORIN (Varlaam)



Nascut a Moscou, estudià a l'Institut Musical Gnessin. Entre els seus premis i guardons cal destacar els atorgats per l'International Vocal Competition de Ginebra i la Glinka Competition. Fruit de la seva aparició com a Boris Godunov en un enregistrament en la seva versió original, va ser convidat pel Teatre Bolshoi, on debutà amb *La ciutat invisible de Kitzeh*. Des de llavors també hi ha cantat el rol principal de *Boris Godunov*, Don Basilio (*Il barbiere di Siviglià*), Susanin (*Una vida per al tsar*), rei René (*Yolantha*), Galitski (*Príncep Igor*), príncep Gremin (*Ievgueni Onieguin*) i *Aleko*. Ha cantat també a Madrid, Lió, Gènova, Nantes i Montpeller. Ha interpretat *Boris Godunov* a Ginebra, Lió, Chicago, Houston, Covent Garden de Londres, Nova Zelanda, La Bastille i Metropolitan de Nova York. Ha participat en *Guerra i Pau* a l'Opéra National de París i en *El gall d'or* al Covent Garden.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

JOSÉ MANUEL ZAPATA (Missail)



Nascut a Granada, començà els seus estudis de cant amb Toñi Rosado Casas. Actualment els perfecciona amb Ana Luisa Chova al Conservatori Superior de Música de València. Ha cantat *Turandot* i *Gianni Schicchi* a València, *Dido and Aeneas* a Granada, *La Traviata* a Castelló, *El petit escura-xemeneies* de Britten al Teatro de la Maestranza de Sevilla. Ha participat, així mateix, en un recital per a joves cantants en el Festival Internacional de Música de Granada i en les sarsueles *La dolorosa* i *Gigantes y cabezudos*. Recentment ha debutat amb els rols d'Albazar (*Il turco in Italia*) a l'Òpera d'Oviedo i Elvino (*La Sonnambula* de Bellini) al Teatro Gayarre de Pamplona i al Palau de la Música de València.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2002-03 amb *L'occasione fa il ladro*, producció presentada al Teatre Lliure de Barcelona.



PATEK PHILIPPE
GENÈVE
Inicie su propia leyenda.



Calatrava
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

ITXARO MENTXAKA (Hostalera)

Nascuda a Lekeitio (Biscaia), estudià al Conservatori de Bordeus. Ha rebut guardons importants i ha col·laborat amb diverses formacions orquestrals nacionals i internacionals. Al Teatro Real de Madrid ha participat en *Elektra*, *Don Quijote* de Halffter, *Der Rosenkavalier*, *Parsifal*, *Die Zauberflöte*, *Babel 46*, *Madama Butterfly*, *Das Rheingold* i *La Traviata*. També ha cantat a La Zarzuela (*Sancia di Castiglia*), Peralada (*Die Zauberflöte* i *Carmen*), València (*La Cenerentola* i *Manon Lescaut*), Santiago de Compostela (*Die Zauberflöte*), Sevilla (*L'italiana in Algeri*), Sant Sebastià (*Rigoletto*), Granada (*Juana de Arco en la hoguera*) i Trieste (*La Generala*).

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1989-90 amb *Cristóbal Colón* i des d'aleshores ha participat regularment en les temporades del Teatre. De les darreres actuacions cal destacar *D.Q. Don Quijote en Barcelona*, *Die Zauberflöte*, *Giulio Cesare*, *Ariadne auf Naxos* i *Babel 46*.

FRANCISCO VAS (L'Innocent)

Nascut a Saragossa, es traslladà a Barcelona per estudiar cant i violí. Obtingué el premi d'interpretació en el IV Concurs Nacional de Cant ONCE'89. Ha cantat *Babel 46*, *Pepita Jiménez*, *Carmen* i *Die Zauberflöte* (Peralada); *L'Atlàntida* (Festival de Granada); *Los amantes de Teruel* (Teatro de la Zarzuela); *Il barbiere di Siviglia* (Glyndebourne); *Rita*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*, *L'isola disabitata*, *La Canterina* i *La belle Hélène* (Opéra du Chambre de France); *La señorita Cristina*, *Babel 46*, *L'enfant et les sortilèges* i *Rita* (Teatro Real de Madrid); *Falstaff* (Lisboa); *Le nozze di Figaro* (Bilbao); *Turandot* (La Bastille de París) i *Idomeno* (Oviedo).

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1993-94 amb un recital líric. Des d'aleshores hi ha intervingut amb regularitat, i les darreres vegades les temporades 2002-03 (*Ariadne auf Naxos*, *Pikovaia Dama*, *Das Rheingold* i *Oedipe*) i 2003-04 (*Tosca* i *Babel 46*).

ALEX GRIGOREV (L'Innocent)

Va estudiar al Sweelinck Conservatorium d'Amsterdam, on va participar en l'International Opera Studio Nederland. En el seu repertori inclou rols com l'Innocent (*Boris Godunov*), l'astròleg (*Le coq d'or*), Ernesto (*Don Pasquale*), Fenton (*Die lustigen Weiber*), el comte (*Il Conte Ory*), Don Ottavio (*Don Giovanni*), primer soldat (*Die Soldaten*), Tonio (*La fille du régiment*) i Arturo (*I Puritani*). En el 2001 Grigorev va rebre el primer premi en el Festival Rossini en Wildbad. Ha cantat, entre d'altres, *The seven gates of Jerusalem* de Penderecki, *Messe Solennelle* de Berlioz, *Gioas Re di Giuda* de Boccherini, l'estrena mundial de *Carmina elegia* de Pablo Escande, *From Jewish Folk Poetry* de Xostakóvitx, *Messe Solennelle* de Gounod, *Stabat Mater* de Dvorák i *Carmina Burana* d'Orff.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

DAVID PITTMAN-JENNINGS (Nikitix)

Nascut als Estats Units, estudià oboè a la Universitat d'Oklahoma i cant amb Loren Zachary i Elisabeth Parham a Los Angeles. El 1976 començà la seva carrera a Graz. Des de llavors ha cantat en diversos escenaris europeus, com l'Opéra de París i l'Opéra du Rhin d'Estrasburg. El 1995 participà en *Moses und Aron* en el Festival de Salzburg, Chicago i Berlín. A més, ha interpretat els rols de Dr. Schoen (*Lulu*) i King Priam (*King Priam* de Tippets). També ha cantat els rols de Jochanaan (*Salome*), Amfortas i Klingsor (*Parsifal*), Kurwenal (*Tristan und Isolde*) i en títols de Gluck, Mozart o Verdi. Ha participat en *Rigoletto* i *Moses und Aron* (Deutsche Oper de Berlín), *Salome* i *Rigoletto* (Leipzig), *La Traviata* i *Parsifal* (Staatsoper unter den Linden de Berlín), *We come to the river* (Hamburg), *Iphigenie en Aulide* (La Scala de Milà); *Peter Grimes* (Saito-Kinen Festival de Matsumoto i Israel), *Der Rosenkavalier* (Lió) i *Arabella* (Nancy).

Debutà al Gran Teatre del Liceu amb un «Concert Wagner» la temporada 1999-2000.

JOSEP FERRER (Mitiukh)

Nascut a Barcelona, estudià cant al Conservatori del Liceu. Ha participat en nombroses edicions del Grec, Festival de Tardor de Barcelona, Festival de Otoño de Madrid, Cicle Òpera a Catalunya, Semana de Música Religiosa de Cuenca i als festivals de Cadaqués, Peralada, Granada i Galícia. Formà part de la Companyia Opera Metropolitana de Barcelona, amb la qual realitzà gires per Espanya, Itàlia i França amb *La serva padrona* de Paisiello i *Prima la musica* de Salieri. Ha actuat, també, en *Pan y toros* de Barbieri al Teatro de la Zarzuela, *Il barbiere di Siviglia* al Teatro Principal de València, *Don Quijote* de Telemann al Teatre Lliure, *L'occasione fa il ladro* al Teatro Arriaga i *Lisistrata* de Carles Santos a Sagunt i al Teatro Romano de Mèrida.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1999-2000 amb *Le nozze di Figaro* i hi tornà les temporades 2000-01 i 2003-04 amb *D.Q. Don Quijote en Barcelona* i *Macbeth*, respectivament.

JAVIER ROLDÁN (Oficial)

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. Continuà els estudis a Cremona i el 1988 debutà amb *Le Cid* 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 *Atila* de Verdi; *La Bohème* de Puccini i *Marina d'Arrieta*, i en les sarsueles *La tabernera del puerto*, *La tempestad* i *La Dolorosa*. Últimament ha participat en *Norma* 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.

JORDI CASANOVA (Boiar)

Nascut a Reus, estudià violí i més endavant cant. Llicenciat en Musicologia per la Universitat Autònoma de Barcelona, també ha estat professor titular a la Universitat Ramon Llull de Barcelona. En el camp de la lírica ha interpretat el rol principal de tenor dels títols *Il giovedì grasso*, *Rita*, *Don Pasquale* i *La fille du régiment*, *Il barbiere di Siviglia*, *Le nozze di Figaro*, *Die Zauberflöte* i *Don Giovanni*, *Il mondo della luna*, *Amahl and the night visitors* de Menotti i l'estrena absoluta de *Violeta* de Manuel García Morante. També ha actuat amb diverses orquestres, com, entre d'altres, la Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, Simfònica del Vallès, Camerata de França, Camerata Mediterrània, Mapa Harmónico i Exaudi Nos.

Debutà al Gran Teatre del Liceu amb *La petite flauta màgica* (2000-01). La temporada 2001-02 cantà en *La Traviata* i la 2002-03 en *Ariadne auf Naxos*, *Il viaggio a Reims* i *El Superbarber de Sevilla*.

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, Aleksandr 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 Sylvain Cambreling, Rafael Frühbeck de Burgos, Jesús López Cobos, Riccardo Muti, Vaclav Neumann, Josep Pons, Antoni Ros-Marbà, Pinchas Steinberg, Peter Schneider i Silvio Variso. Els directors titulars de la formació han estat Eugenio M. Marco, Uwe Mund i Bertrand de Billy. Actualment el director musical és Sebastian Weigle.

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 *Moses und Aron* 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 *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, Variso, Maag i Neumann, entre d'altres.

LOEWE

JUVENTUD Y EXPERIENCIA,
¿QUÉ MÁS SE PUEDE PEDIR?

NUEVA LÍNEA DE CUIDADO AVANZADO

1. GEL AFEITADO ACTIVO.
2. AFTER SHAVE MÁXIMO BIENESTAR.
3. TRATAMIENTO VITALIDAD TOTAL.

TRES NUEVOS PRODUCTOS QUE
SE COMPLEMENTAN PARA MANTENER
LA JUVENTUD DE TU PIEL.

LOEWE
ADVANCED TECHNOLOGY



**ORQUESTRA
SIMFÒNICA DEL GRAN
TEATRE DEL LICEU**

Concertino: Kai Gleusteen

VIOLÍ I

Kostadin BOGDANOSKI *
(Concertino associat)
M^a Anca ANDREI *
Olga ALESHINSKY
Margaret BONHAM
Piotr JECZMYK
Emilie LANGLAIS
Edith MARETZKI
Eva PYREK
Kornelia RACZ
Renata TANOLLARI
Eduard GARCÍA
Raquel CASTRO
José Luis CHAN

VIOLÍ II

Annick PUIG *
Líviu MORNA *
Dorothea BIEHLER
Mercè BROTONS
Elena CEAUCESCU
Andrea CERUTI
Monica HARDA
Jing LIU
Kalina MACUTA
Mijai MORNA
Alexandre POLONSKY
Vessela TOMOV

VIOLA

Marie VANIER *
Birgit SCHMIDT *
Claire BOBIJ
Bettina BRANDKAMP
Vincent FILLATREAU
Nicolae GIURGEA
Florian MUNTEANU
Victor PETRE
Fulgencio SANDOVAL
Franck TOLLINI

VIOLONCEL

Cristoforo PESTALOZZI *
Mathias WEINMANN
Alexander BAŞCONES
Esther BRAUN
Carme COMEÇHE
Rafael SALA
Manuel STACEY
Eulàlia VALERO

CONTRABAIX

Savio DE LA CORTE *
Tomás ALMIRALL *
Jaume ALBORS
Juan MAULEON
Cristian SANDU
Rafael DE LA VEGA

FLAUTA

Albert MORA *
Agustí BRUGADA
Sandra BATISTA *

OBOÈ

Emili PASCUAL *
Enric PELLICER

CLARINET

Philip CUNNINGHAM *
Dolors PAYA

FAGOT

Juan pedro FUENTES
Just MOROS

TROMPA

Frantisek SUPIN *
Carles CHORDA
Francisco RODRIGUEZ
Ignacio ZAMORA

TROMPETA

Francesc COLOMINA *
Francisco VILLAESCUSA

TROMBÓ

Francesc SANCHEZ *
Luís BELLVER
Detlef HILLBRICHT *

TUBA

José M. BERNABEU *

PERCUSSIÓ

Artur SALA *
Jordi MESTRES *
Antoni MELER

PIANO

Eloi JOVÉ
Manuel RUÍZ

**COR DEL GRAN
TEATRE DEL LICEU**

SOPRANOS

Margarida BUENDIA
Núria CORS
M^a Isabel FUENTEALBA
Núria LAMAS
Glòria LÓPEZ PÉREZ
M^a Rosa LÓPEZ
Glòria LÓPEZ ROSSELLÓ
Mirta M^a LORA
Raquel LUCENA
Monica LUEZAS
M^a Dolors LLONCH
Encarna MARTÍNEZ
Raquel MOMBLANT
Anna OLIVA
M^a Àngels PADRÓ
Eun Kyung PARK
Àngèlica PRATS
Marta RIBAS
M^a Teresa RIBERA
Maria SUCH
Elisabet VILAPLANA
Rita WING

ACTORS

Oscar FORONDA
Javier LÓPEZ
Alex ESTEVE
Joan CASAS
Abel COLL
Joan Antòn RODRÍGUEZ
Joan Antòn CAÑAS
Sergi BITTAN
Jordi LLORDELLA
Albert RUIZ

MEZZOSOPRANOS

Maribel ARQUÉ
Montserrat BENET
Teresa CASADELLÀ
Joana COLL
Rosa CRISTO
Fina MARTÍNEZ
Isabel MAS
Maribel RODRÍGUEZ
M^a Rosa SOLER
Rosa ESCOLÀ

CONTRALTS

Sandra CODINA
M^a Josep ESCORSA
Hortènsia LARRABEIT
Miglene SAVOVA
Anna M^a VELANDO
Ingrid VENTER

TENORS

Daniel M. ALFONSO
Julio A. BERDASAGAR
Antonio BERNAL
Hans W. BYSTRON
Josep M^a BOSCH
José Luis CASANOVA
Jordi FIGUERAS
Ubaldo GARCIA
Omar A. JARA

Soren EVINSON
Rafael DELGADO
Sergio DÍAZ
Germán PARREÑO
Carlos LATRE
Carles BLANCO
Gustavo AGUDO
Pau CASTELLS
Borja ESPINOSA
Isidre TOLOSA
Sergio GARCIA
Jordi VÁZQUEZ
Carlos ROÓ

Sixto LERÍN
Jordi MAS
José Ant^a MEDINA
Eduard MORÉ
Josep Lluís MORENO
Salvador PARRON
Xavier PLANÀS
Carles PRAT
Emili ROSÉS
Llorenç VALERO

BARÍTONS

Ferran ALTIMIS
Xavier COMORERA
Gabriel DIAP
Ramon GRAU
Àngel MOLERO
Joan Josep RAMOS
Guillermo DOMÈNECH

BAIXOS

Miguel Àngel CURRÁS
Dimitar DARLEV
Ignasi GOMAR
Ivo MISÇHEV
Joan B. ROCHER
Mariano VIÑUALES
Jordi BOLTES

NENS

Ferran ILARI
Adrià COMORERA

Victor GUILLEN
Arnau PEREYRA
Andy MCGURK
Daniel MCGURK
Victor MUÑOZ
Ferran ROCA
Francesc TORRENS
Jordi TORRENS

**COR DE CAMBRA
DEL PALAU DE LA MÚSICA**

Director: Jordi CASAS I BAYER

Assistent: Esteve NABONA

SOPRANOS

Eulàlia BENITO
Carme CUSIDÓ
Araceli ESQUERRA
M^a Teresa ESTRADA
María GIL
Cristina SEBASTIAN
Lluïsa TORNÉ

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

Director: Òscar Boada

SOPRANOS I

Laura CORTÉS
Núria DEULOFEU
Eva FÀBREGAS
Anna FERNÁNDEZ.
Anna JOSA
Javier MORALES
Clara PALET
Esther RASAL
Núria RODÉS
Carlota PIÉ
Gemma VELAYOS.

**MEZZOSOPRANOS
I CONTRALTS**

Mariel AGUILAR
Toni GUBAU
Yordanka LEÓN
Magda PUJOL
Mercè TRUJILLO
Montserrat TRIAS

TENORS

Aniol BOTINES
Josep CAMÓS
Albert FOLCH
Jordi GONZÁLEZ
Eloi LLAMAS
Florenci PUIG

SOPRANOS II

Anna BARQUÉ
Laia CLOSA
Agnès GUASCH
M^a del Mar MAÑES
Gisela OLLER
Violeta PUNSOLA
Anna RODÉS
Claudia SANDÉ
Anna TAJADURA

SOPRANOS III

Gemma CUNÍ
Gemma LÓPEZ
Carla MATEO
Ariadna PIÉ
Elena PUNSOLA
Carlota SERRAHIMA

BARÍTONS I BAIXOS

Esteve GASCÓN
Antoni FAJARDO
Tomàs MAXÉ
Miquel NÚÑEZ DE ARENAS
Marc PUJOL
German de la RIVA HERRERA

CONTRALTS

Judith ALMÚNIA
Laia DONOSO
Carla ENRIQUE
Claudia FERRANDO
Alba MEREISH
Aina NOGUÉ
Annie von EYKEN
Cristina YÚFERA

L'ÒPERA ESPECTACULAR!

Carl Orff

Carmina Burana

STAATSOPER PLOVDIV - Ballet, Cor, Orquestra i Solistes

200 artistes!

www.promoconcert.es
Tel. Grups: 93 587 89 60

VENDA D'ENTRADES
ServiCaixa - 902 33 22 11 - serviciaixa.com

Palau Sant Jordi
5 i 6 de Novembre 21.30h
7 de Novembre 18.30h

Enregistraments

S'inclou una selecció de les versions íntegres. Els personatges principals són esmentats en l'ordre següent: Boris Godunov (B), príncep Xuis-ki (PX), Pimen (P), Grigori (G), Varlaam (V). 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

Feodor Chaliapin (B), Angelo Vada (PX), Luigi Manfrini (P), Astride Barrachi (G), Salvatore Baccaloni (V). Orquestra i Cor del Royal Opera House Covent Garden. Dir.: Vincenzo Bellezza. Guild Music, 1928 (CD)

Alexander Kipnis (B), Alessio de Paolis (PX), Nicola Moscona (P), René Maison (G), Norman Cordon (V). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House. Dir.: Georg Szell. Walhall, 1943 (CD)

Mark Reizen (B), Nikander Chanajew (PX), Maksim Mikhailov (P), Georgi Nelepp (G), Vassili Lubenzov (V). Orquestra i Cor del Teatre Bolshoi de Moscou. Dir.: Nikolai Golovanov. Arkadia, 1948 (CD)

Alexander Pirogow (B), Nikander Chanajew (PX), Maksim Mikhailov (P), Georgi Nelepp (G), Vassili Lubenzov (V). Orquestra i Cor del Teatre Bolshoi de Moscou. Dir.: Nikolai Golovanov. Arlecchino, 1949 (CD)

Iwan Petrow (B), Georgi Shulpin (PX), Mark Reshgtin (P), Vladimir Iwanowsky (G), Aleksei Ivanov (V). Orquestra i Cor del Teatre Bolxoi de Moscou. Dir.: Aleksandr Melik-Patxaiev. Melodia, 1962 (CD)

Nikolai Ghiaurov (B), Gerhard Stolze (PX), Nikolai Ghiuselev (P), Aleksei Haslennikov (G), Anton Diakov (V). Orquestra i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir.: Herbert von Karajan. Hunt, 1964 (CD)

Theo Adam (B), Karl-Friedrich Hölzke (PX), Siegfried Vogel (P), Martin Ritzmann (G). Staatskapelle Dresden. Dir.: Herbert Kegel. Berlín, 1970 (CD)

Nikolai Ghiaurov (B), Aleksei Maslennikov (PX), Martti Talvela (P), Ludovico Spiess (G), Anton Diakov (V). Orquestra i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir.: Herbert von Karajan. DECCA, 1971 (CD)

Martti Talvela (B), Bohdan Paprocki (PX), Leonhard Mroz (P), Nicolai Gedda (G), Aage Haugland (V). Orquestra Simfònica de la Ràdio Nacional de Polònia. Dir.: Jerzy Semkow. EMI, 1976 (CD)

Aleksandr Vedernikov (B), Andrei Sokolov (PX), Anatolievitx Vladimir Matorin (P), Vladislav Piavko (G), Artur Eisen (V). Orquestra Simfònica de Radiotelevisió de l'URSS. Dir.: Vladimir Fedoseien. Philips, 1983 (CD)

Aage Haugland (B), Heinz Zednik (PX), Aage Haugland (P), Stigh Fogh Andersen (G). Orquestra Simfònica i Cor de la Ràdio Danesa. Dir.: Dmitri Kitaienko. Kontrapunkt, 1986 (CD)

Nikolai Ghiaurov (B), Josef Frank (PX), Nikolai Ghiuselev (P), Mikhaïl Svetlev (G), Dimiter Petkov (V). Orquestra i Cor del Festival de Sofia. Dir.: Emil Txakarov. Sony, 1986 (CD)

Samuel Ramey (B), Smith (PX), John Tomlinson (P), Kim Begley (G), Anthony Rolfg Johnson (V). Orchestre de la Suisse Romande. Dir.: Edo de Waart. Serenissima, 1994 (CD)

Vladimir Vaneev (B), Constantin Pultsnikov (PX), Nikolai Ohotnikov (P), Vladimir Galoutsine (G), Fiodor Kutsnetsov (V). Orquestra i Cor del Teatre Kirov de Sant Petersburg. Dir.: Valeri Gerгиеv. Philips, 1997 (CD)

John Tomlinson (B), Stuart Kale (PX), Matthew Best (P), Mark Curtis (G), Clive Bayley (V). English Northern Philharmonia. Dir.: Valeri Gerгиеv. Chandos, 1998 (CD)

Ezio Pinza (B), Alessio de Paolis (PX), Nicola Moscona (P), Charles Kullmann (G), Norman Cordon (V). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House de Nova York. Dir.: Ettore Panizza. Arkadia, 2000 (CD)

Ezio Pinza (B), Alessio de Paolis (PX), Nicola Moscona (P), Charles Kullmann (G), Norman Cordon (V). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House. Dir.: Ettore Panizza. The 40's FTO, 2000. (CD)

Versions en vídeo

Ievgueni Nesterenko (B), Constantin Lissovski (V), Anatoli Babikine (P), Vladimir Atlantov (G). Orquestra i Cor del Teatre Bolshoi de Moscou. Dir. musical: Mark Ermler. Chant du Monde, 1985 (LD)

Ievgueni Nesterenko (B), Vladimir Kudriashov (V), Aleksandr Vedernikov (P), Vladislav Piavko (G). Orquestra i Cor del Teatre Bolshoi de Moscou. Dir. musical: Aleksandr Lazarev. Dir. d'escena: Irina Morotsova. Castle, 1987 (VI)

¿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.

Enregistraments a l'Espai Liceu

S'inclou una selecció de les versions disponibles a l'Espai Liceu. Els personatges principals són esmentats en l'ordre següent: Boris Godunov (B), príncep Xuiski (PX), Pimen (P), Grigori (G), Marina (M), Varlaam (V). 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 CD

Ezio Pinza (B), Alessio de Palois (PX), Norman Cordon (V), Nicola Moscona (P), Charles Kullman (G), Norman Cordon (V). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House. Dir.: Ettore Panizza. NAXOS Historical, 1939

Ezio Pinza (B), Alessio de Palois (PX), Nicola Moscona (P), Richard Tucker (G), R. Stevens (M), Salvatore Baccaloni (V). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House. Dir.: Emil Cooper. GOP, 1946

Boris Christoff (B, P, V), Andrzej Bielecki (PX), Nicolai Gedda (G), Eugenia Zareska (M). Orquestra i Cor de la Radiodiffusion Française. Dir.: Issai Dobrowen. Living Stage, 1951 (CD)

Boris Christoff (B, P, V), Andrzej Bielecki (PX), Nicolai Gedda (G), Eugenia Zareska (M). Orquestra i Cor de la Radiodiffusion Française. Dir.: Issai Dobrowen. Pearl, 1952 (CD)

Hans Hotter (B), Lorenz Fehenberger (PX), Kim Borg (P), Hans Hopf (G), Martha Mödl (M), Kurt Böhme (V). Cor i Orquestra de la Ràdio de Viena. Dir.: Eurgen Jochum. Myto, 1957 (CD)

Nicolai Ghiaurov (B), Gerhard Stolze (PX), Kim Borg (P), Aleksei Maslennikov (G), Anton Diakov (V). Cor de l'Staatsoper de Viena. Wiener Philharmoniker. Dir.: Herbert von Karajan. OPD, 1966 (CD)

Boris Christoff (B, V, P), John Lanigan (PX), Dmitri Ouzounov (G), Evelyn Lear (M). Cor de l'Òpera Nacional de Viena i Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire. Dir.: André Cluytens. EMI, 1967 (CD)

Nicolai Ghiaurov (B), Aleksei Maslennikov (PX), Marttti Talvela (P), Ludovic Spiess (G), Galina Vishnevskaja (M), Anton Diakov (V). Cor de l'Staatsoper de Viena. Wiener Philharmoniker. Dir.: Herbert von Karajan. Decca, 1970 (CD)

Ruggero Raimondi (B), Kenneth Riegel (PX), Paul Plishka (P), Nicolai Gedda (G), Galina Vitxnevskaia (M), Kenneth Riegel (V). National Symphony Orchestra. Dir.: Mstislav Rostropóvitx. Erato, 1987 (CD)

Anatoli Kotxerga (B), Philip Langridge (PX), Samuel Ramey (P), Serguei Larin (G). Berliner Philharmoniker. Dir.: Claudio Abbado. Sony Classical, 1994 (CD)

Nikolai Putilin (B), Konstantin Pluzhnikov (PX), Nikolai Okhotnikov (P), Victor Lutsuk (G), Fiodor Kutsnetsov (V). Orquestra i Cor del Teatre Kirov de Sant Petersburg. Dir.: Valeri Gergiev. Philips, 1997 (CD)

Vladimir Vaneev (B), Konstantin Pluzhnikov (PX), Nikolai Okhotnikov (P), Victor Lutsuk (G), Olga Borodina (M), Fiodor Kutsnetsov (V). Orquestra i Cor del Teatre Kirov de Sant Petersburg. Dir.: Valeri Gergiev. Philips, 1997 (CD)

Versions en DVD

Aleksandr Piragov (B), Nikandr Khanaev (PX), Maksim Mikhailov (P), Georgi Nelepp (G), L. Avdeyeva (M), A. Krivtxenva (V). Adaptació cinematogràfica. Orquestra, Cor i Ballet del Teatre Bolshoi. Dir. musical: V. Nebolsin. Director del film: Vera Stroyeva. Vai, 1954

Ievgueni Nesterenko (B), Nina Grigorieva, Galina Kalinina, Irina Arkhipova (M). Orquestra, Cor i Ballet del Teatre Bolshoi. Dir. musical: Boris Haikin. Dir. d'escena: Leonid Baratov. ACE, 1978

Ievgueni Nesterenko (B), Nina Grigorieva, Galina Kalinina, Irina Arkhipova (M). Orquestra, Cor i Ballet del Teatre Bolshoi. Dir. musical: Boris Haikin. Dir. d'escena: Leonid Baratov. Via Classic, 1978

Robert Lloyd (B), Aleksandr Morotsov (P), Aleksei Steblianko (G), Olga Borodina (M), Ievgueni Boitsov (V). Orquestra i Cor del Teatre Kirov. Dir. musical: Valeri Gergiev. Dir. d'escena: Andrei Tarkovski. DECCA, 1990 (LD)

Cronologia liceista

S'inclou una llista de les representacions de *Boris Godunov* del Gran Teatre del Liceu. Els personatges principals són esmentats en l'ordre següent: Boris Godunov (B), Feodor (F), Ksènia (K), Dida (D), príncep Xuiski (PX), Pimen (P), Grigori (G), Marina (M), Rangoni (R), Varlaam (V), Hostalera (H), L'Innocent (I). A continuació el director musical, el director d'escena, si s'escau, i el nombre de representacions (entre parèntesis).

Nombre total de representacions: 92

Estrena al Gran Teatre del Liceu: 20 de novembre de 1915.

Temporada 1915-16

Henri Albers (B), Josefina de Mauro (F), Carmen Morelli (K), Dolors Frau (D), Vicenç Gallofré (PX), Luigi Mugnoz (P), Fulgenci Abela (G) Elsa Racanelli (M), Conrad Giralt (R), Joan Bosch (V), Cesare Spadoni (I). Dir.: Antoni Ribera (4)

Temporada 1921-22

Ivan Ivanzov (B), Josefina de Mauro (F), Aleksina Zanardi (K), Elena Lucci (D), Vicenç Gallofré (PX), Konstantin Kaidanov (P), Stefan Bielina (G), Maria Davidova (M), Konstantin Kaidanov (V), Maria Davidova (H) Dir.: Serguei Kussevitzki. Dir. d'escena: Viktor Andoga-Jurov (6)

Temporada 1922-23

Ivan Ivanzov/Segismund Zaleski (B), Josefina de Mauro (F), Alexina Zanardi (K), Elena Lucci (D), Aleksandr Alekandrovitx / Vicenç Gallofré (PX), Konstantin Kaidanov (P), Theodor Ritch (G), Ielena Sadoven (M), Vicenç Gallofré (Mi), Maria Davidova (H). Dir.: Serguei Kussevitzki. Dir. d'escena: Viktor Andoga-Jurov (5)

Temporada 1923-24

Georges Lansky (B), Alekxina Svetxinskaia (F), Elisabetta Ivanova (K), Elena Lucci (D), Aleksandr Wesselowski (PX), Konstantin Kaidanov (P), Theodor Ritch (G), Ielena Sadoven (M), Kapi-

**PUIG
DORIA**
Joiers

BVLGARI

AP
AUDEMARS PIGUET

H
HUBLOT

KG
KARL LUDWIG
HEJER

VACHERON CONSTANTIN
GENÈVE 1755

La diferencia entre crear y hacer.

Diagonal, 612 08021 Barcelona Tel. 93 201 29 11 · Rambla Catalunya, 88 08008 Barcelona Tel. 93 215 10 90 · Aeroport de Barcelona, M-3 Tel. 93 298 41 64
www.puigdoria.com

ton Zaporozet (V), Maria Davidova (H). Dir.: Serguei Kussevitzki. Dir. d'escena: Aleksandr Sanin (4)

Temporada 1924-25

Georges Lanskoj (B), Aleksina Svetxinskaia (F), Elisabetta Ivanova (K), Elena Lucci (D), Grigoriev Raissov (PX), Konstantin Kaidanov (P), Theodor Ritch/Eugène Witting (G), Ielena Sadoven (M), Konstantin Kaidanov (V), Maria Davidova (H). Dir.: Albert Coates. Dir. d'escena: Aleksandr Sanin (3)

Temporada 1926-27

Alexandr Mozjoukine (B), Antonina Antonovix (F), Anna Millitx (K), Elena Lucci (D), Georges Possemkovski (PX), Kapiton Zaporozet (P), Aleksandr Wesselovski (G), Ksènia Morenchildt (M), Konstantin Kaidanov (V), Maria Davidova (H). Dir.: Albert Coates. Dir. d'escena: Aleksandr Sanin (3)

Temporada 1927-28

Feodor Txaliapin (B), Maria Davidova (F / H), Elisabeth Ivanova (K), Antonina Antonovix (D), Georges Possemkovski (PX), Kapiton Zaporozet (P), Stefan Bielina (G), Ielena Sadoven (M), Konstantin Kaidanov (V). Dir.: Albert Coates. Dir. d'escena: Theoffan Pavlovski (3)

Temporada de primavera de 1929

Georges Blakanov (B), Maria Davidova (F), Anna Millitx (K), Antonina Antonovix (D), Georges Possemkovski (PX), Kapiton Zaporozet (P), Theodor Ritch (G), Ielena Sadoven (M), Konstantin Kaidanov (V), Maria Davidova (H). Dir.: Mikhaïl Steimann. Dir. d'escena: Ulukhanov (3)

Temporada 1929-30

Feodor Txaliapin / Segismund Zaleski (B), Ielena Lutxarskaia (F), Anna Millitx (K), Antonina Antonovix (D), Georges Possemkovski (PX), Georges Jureniev / Kapiton Zaporozet (P),

Jean Kurganov (G), Ielena Sadoven (M), Konstantin Kaidanov (V), Antonina Antonovix / Ielena Lutxarskaia (H). Dir.: Mikhaïl Steimann. Dir. d'escena: Aleksandr Sanin (5).

Temporada 1932-33

Georges Jureniev (B), Maria Davidova (F), Sandra Jakoleva (K), Antonina Antonovix (D), Georges Possemkovski (PX), Kapiton Zaporozet (P), Theodor Ritch (G), Ielena Sadoven (M), Konstantin Kaidanov (V), Nikolasi Lavretzki (Mi), Maria Davidova (H). Dir.: Mikhaïl Steimann. Dir. d'escena: Nikolai Moisenko (3)

Temporada 1933-34

Feodor Txaliapin (B), Maria Davidova (F / H), Raissa Azrov (K), Antonina Antonovix (D), Georges Possemkovski (PX), Kapiton Zaporozet (P), Theodor Ritch (G), Ielena Sadoven (M), Konstantin Kaidanov (V). Dir.: Anatole Fistulari. Dir. d'escena: Nikolai Moisenko (2)

Temporada 1934-35

Segismund Zaleski (B), Pola Fiszal (F), Raissa Azrov (K), Antonina Antonovix (D), Georges Possemkovski (PX), Konstantin Jukovix (P), Theodor Ritch (G), Ielena Sadoven (M), Konstantin Kaidanov (V), Elsa Gebrant (H). Dir.: Mikhaïl Steimann. Dir. d'escena: Nikolai Moisenko (3).

Temporada 1945-46

Raimon Torres (B), Maria Madurell (F), Lolita Torrentó (K), Elena Lucci (D), Georges Possemkovski (PX), Òscar Pol (P), Pau Civil (G), Fidela Campiña (M), Lluís Corbella (V), Angela Rossini (H). Dir.: Napoleone Annovazzi. Dir. d'escena: Nikolai Moisenko (3).

Temporada 1946-47

Georges Jureniev (B), Sra. Nabokova (F), Sra. Mikheeva (K), Maria Davidova (D), Georges Possemkovski (PX), Konstantin Trofimov (P), Aleksandr Wesselovski (G), Ielena Sadoven (M), Kiril

Dievski (V), Maria Davidova (H). Dir.: Aleksandr Labinski. Dir. d'escena: Georges Possemkovski (4).

Temporada 1949-50

Raimon Torres (B), Elisabeth Lutxnikova (F), Ludmila Lebedeva (K), Marie Gourski (D), Gregor Raissof (PX), Konstantin Lukovitz (P), Dusan Georgevic (G), Ira Malaniuk (M), Nikolai Agrov (R), Aleksandr Popovitzki (V). Dir.: Aleksandr Labinski. Dir. d'escena: Henri-Jean Tillhet-Treval (4).

Temporada 1951-52

Boris Christoff (B), Elfriede Wild (F), Teresa Miquel (K), Lidia Romanova (D), Andrei Bielecki (PX), Liubomir Pantscheff (P), Todor Mazarov (G), Silvia Naccari (M), Marjan Russ (V), Elfriede Wild (H). Dir.: Nikolai Malko. Dir. d'escena: M. Sco-belev (3).

Temporada 1952-53

Boris Christoff (B), Maria Luisa Fandos (F), Montserrat Millán (K), Lidia Romanova (D), Andrei Bielecki (PX), Antonio Cassinelli (P), Todor Mazarov (G), Silvia Naccari (M), Lluís Corbella (V), Lidia Romanova (H). Dir.: Aleksandr Labinski. Dir. d'escena: Augusto Cardí (3).

Temporada 1956-57

Nicola Rossi-Lemeni (B), Mildred Allen (F), Maria Teresa Casabella (K), Maria Fàbregas (D), Marcello Di Giovanni (PX), Julio Catania (P), Artur Sergi (G), Amelia Ruival (M), Guillermo Arróniz (V), Mary Davenport (H), Nèstor Slergi (I). Dir.: Laszlo Halasz. Dir. d'escena: Laszlo Halasz / Leopold Sachse (4).

Temporada 1959-60

Miroslav Txangolovitz (B), Gloria Aizpuru (F), Caterina Barceló / Maria Teresa Casabella (K), Maria Davidova (D), Zbyslaw Wozniak (PX), Ladko Korosec (P / V), Miro Skala (G), Eugene Zares-

ka (M), Marie Goursky (H). Dir.: Kresimir Baranovic. Dir. d'escena: Maria Davidova (4).

Temporada 1962-63

Kostadin Stxekeleski (B), Lili Lordanova (F), Kàtia Popova (K), Iordana Dimtxeva (D / H), Milen Paunov (PX), Nikolai Ghiuselev (P), Liubomir Bodurov (G), Nadia Afeian (M), Nikolai Christov (V), Kiril Diulgerov (I). Dir.: Atanas Margaritov / Ruslan Raitstxev. Dir. d'escena: Dragan Kardjiev (3).

Temporada 1971-72

Dimitar Petkov (B), Reni Penkova (F), Maria Dimtxevska (K), Iordana Dimtxeva (D), Milen Paunov (PX), Nikolai Stoilov (P), Liubomir Bodurov (G), Nadia Afeian (M), Nedetsxo Pavlov (V), Boika Kosseva (H), Kiril Dulgerov (I). Dir.: Assen Naidenov. Dir. d'escena: Emil Boshnakov (4).

Temporada 1976-77

Stefan Elenkov / Stefan Dimitrov (B), Neli Botkova (F), Nadia Dobrianova / Blagovesta Karnovatlova (K), Iordana Dimtxeva (D), Milen Paunov (PX), Nikolai Stoilov (P), Liubomir Bodurov (G), Alexandrina Miltcheva / Yulia Wiener (M), Nedetsxo Pavlov (V), Boika Kosseva (H), Kiril Dulgerov / Mintcho Popov (I). Dir.: Assen Naidenov. Dir. d'escena: Emil Boixnakov (4).

Temporada 1980-81

Boris Shtokolov (B), Larisa Diadkova (F), Raissa Medviedeva (K), Erra Kraiushkina (D), Ievgueni Boitsov (PX), Igor Silantiev (P), Aleksandr Die-dik (G), Irina Bogatxiova (M), Ievgueni Fedotov (R), Vladimir Morozov (V), N. Aksitxits (H), Mikhaïl Egorov (I). Dir.: Vadim Kalientiev. Dir. d'escena: A. V. Sokolov (2).

Temporada 1985-86

Matti Salminen (B), Marijke Hendriks (F), Jeanette Favaro (K), Rosa Maria Ysàs (D), Sven Olof Eliasson (PX), Paul Plishka (P), Peter Lindroos

(G), Ruza Baldani (M), Ivan Konsulov (R), Dimitar Petkov (V), Adriana Stamenova (H), Kimmo Lapalainen (I). Dir.: Woldemar Nelsson. Dir. d'escena: Piero Faggioni (4).

Temporada 1989-90

Nikolai Ghiaurov (B), Nathalie Stutzmann (F), Cristina Rubín (K), Rosa Maria Ysàs (D), Horst Hies-termann (PX), Kurt Rydl (P), Walter Donati (G), Eva Randová (M), Peter Wimberger (R), Giancarlo Boldrini (V), Mabel Perelstein (H), Suso Mariátegui (I). Dir.: János Kulka. Dir. d'escena: Piero Faggioni (6).

JAUME TRIBÓ



L'òpera és la meua passió; la tecnologia, la meua 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 meua millor recompensa.

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

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

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

ALBERTO VILAR

English / Français

ENGLISH VERSION

Boris Godunov is an opera by Modest Mussorgsky, who also wrote the libretto based on Aleksandr Pushkin's historical tragedy of the same title (1825) and Nikolay Karamzin's *History of the Russian State*. The original seven-scene version, which the Liceu is offering for the first time in Spain, was written by Mussorgsky in his youth (1868-1869, when he was thirty years old) but was never performed in his lifetime. It was rejected by the Imperial Theatres, explicitly for reasons of form – it lacked a love plot, a central female character and a ballet – but implicitly for another reason – the political contents of the libretto. Mussorgsky wrote a second version in four acts and a prologue which was finally premiered at the Mariinsky Theatre in Saint Petersburg in 1874. It is this version that earned worldwide fame, notably with Rimsky-Korsakov's later orchestration (it was first performed at the Liceu in 1915 and became a cult opera). It is certainly a paradigmatic work and the best loved of all Russian operas. The original version, which is exceptionally concise and intense, focuses on a personal drama: the madness and death of the Russian Tsar Boris Godunov, a man wracked with remorse about whom a defamatory legend arose accusing him of ordering the murder of a nine-year-old child in order to rise to power.

The historical background to the plot is part of the Muscovite State's sombre «Time of Troubles» (1598-1605). On the death of Ivan the Terrible (1584), Fyodor, his son by his first marriage, was crowned Tsar. Though mentally retarded, he had a peaceable character and was well loved by his people. He was protected by a regent, Boris Godunov, Ivan's right-hand man. Fyodor had married Irene, Boris's sister, who gave him a daughter. Dmitry, Ivan's younger son by his last marriage, had fled with his mother from the intrigues of court to the distant city of Uglich on the banks of the Volga. He was savagely murdered at the age of nine (1591) and the crime remained unpunished. On Fyodor's death (1598), Boris ascended the throne, sparking off fresh popular revolts and conspiracies among the boyars. Then the «False

Dmitry», possibly a novice who had fled from his monastery, appeared, claiming to be the child Boris had tried to assassinate. With the support of the ambitious Maryna Mniszech, the daughter of the Polish Voyevode of Sandomir, he raised an army which took power in Russia on the death of Boris (1605), following the assassination of his eldest son, who was also called Fyodor. The False Dmitry was himself killed and quartered a year later, when the Russian people rose against the Poles and Catholics. After the brief reign of the boyar Vasily Shuysky, who plays an important role in the opera, and that of the Polish king Sigismund, Michael Romanov founded the dynasty which ruled Russia until the 20th century.

First scene

Following the death of Tsar Fyodor (1598), the son of Ivan the Terrible, the Duma, or assembly of boyars, offers the crown to the regent, Boris Godunov, who refuses it. Russian peasants have been summoned to the courtyard of Novodevichy convent to put pressure on Boris. Flaunting the strict political and police control, they express incredulity and discontent. A chorus of pilgrims on their way to the monastery encourage the crowd to persuade Boris to accept and warn of the perils of discord and anarchy. The people are summoned to the Kremlin the next day.

Second scene

Boris has finally accepted the throne and is being crowned Tsar of Russia in the Kremlin courtyard. The bells solemnly peal, the crowd cheers, but when Boris arrives in the midst of the official cortege that is processing from one cathedral to the other he looks anxious. He makes a long soliloquy in which he expresses dark forebodings and implores God's blessing.

Third scene

Years later, in the monastery of The Miracle, Pimen, a saintly old monk, is writing a chronicle for future generations about the historic events he has wit-

nessed in his lifetime. Grigory, the young novice with whom he shares his cell, awakes from a recurrent nightmare and displays a more ambitious character than is fitting for one of his state. Pimen relates the pious death of the last Tsar and accuses the nation of having appointed a regicide – Boris – to succeed him. He gives a detailed account of the beheading of little Dmitry, the youngest son of Ivan the Terrible, who had taken refuge in Uglich with his mother, and accuses Boris of ordering his murder. On learning that the boy would now be the same age as himself, Grigory has a strange intuition. When left alone he promises that Boris will escape neither human nor divine justice.

Fourth scene

Grigory the novice, having learnt from Pimen about the terrible death of Dmitry, the former Tsar's youngest son, has escaped from the monastery and is heading for Lithuania. There, after assuming the dead prince's identity, he intends to make contact with Polish Catholic nobles, convince them he is the Tsarevich – by claiming that the boy did not really die at all – and invade Russia. He reaches an inn near the border in the company of two monks from a begging order who are overly fond of wine. When the police, who have been tipped off, come in search of him, he tries to trick them into arresting Varlaam, one of the monks, in his place. The trick fails, but he manages to flee.

Fifth scene

In the Tsar's apartments in the Kremlin, Boris is tenderly consoling his daughter Xenia, who is lamenting the death of her fiancé. He voices pride over his son and heir Fyodor, who is studying the geography of Russia. Then, in an impressive monologue, he reviews his five-year reign. Despite his efforts to help the Russian people, he has not found happiness and he ponders over the loneliness of power. Prince Shuisky arrives to warn him that the False Dmitry is plotting against him in Poland. Boris is horrified at the idea that the dead child could return to overthrow him. He submits

Shuisky, who witnessed Dmitry's death, to a thorough interrogation. The prince relates the crime in all its gory details. Boris, overcome by remorse, falls prey to terrible hallucinations in which he sees the child's decapitated body and he begs God to pardon his crime.

Sixth scene

The crowd assembled in front of Saint Basil's cathedral in Moscow are told that inside an anathema is being pronounced against the False Dmitry and a requiem for the Tsarevich is taking place. They mistrust the authorities, however, and are convinced that the usurper who is marching on Moscow with his army is really the dead child. The arrival of the Simpleton, whom the people believe to have powers of prophecy and of whom they are superstitiously afraid, sparks off an incident of great dramatic tension: some urchins rob him of a kopeck just as Boris is solemnly leaving the cathedral and the Simpleton asks Boris to have the thieves beheaded, just as he did the Tsarevich. When Boris—who is reluctant to punish him for the insult—asks him to pray for him, the Simpleton retorts that the Virgin Mary does not want prayers for Herod. The terrified crowd scatters and the Simpleton sings an awesome, prophetic lament about the ill-fated Russian people.

Seventh scene

In the Kremlin, the Duma, or assembly of boyars, fiercely rejects the action of the False Dmitry, who is marching on Moscow with his troops, and condemns him to a cruel death. Prince Shuisky arrives and announces that Tsar Boris is having hallucinations and has lost his mind. When Boris arrives, he is indeed quite delirious though he manages briefly to recover his self-possession. But then his mental balance is upset once more by the news, brought by Pimen the monk, that the young murdered Tsarevich is said to have worked a miracle that very morning from his grave. Boris realizes he is dying and calls for his son Fyodor. In the stirring final scene, he gives his heir his last instructions,

begs God's pardon for his sins and, in one final effort, names Fyodor Tsar of Russia before dropping dead.

TERESA LLORET

BORIS GODUNOV OR THE PRICE OF POWER

Mussorgsky's *Boris Godunov* is a historical work in appearance only. As a historical account it is highly dubious and raises numerous problems: indeed it could almost be described as entirely worthless from the historical viewpoint and should really be considered a travesty of history. For it is based, when all is said and done, on an allegation which ultimately proved false: Boris did not become Tsar by ordering the murder of Tsarevich Dmitry, the son of Ivan the Terrible.

Externally, then, the opera can be viewed as a great historical pageant. Internally, however, it is the exact opposite: a small-scale dramatic work, deeply imbued with psychology. This is apparent from the fact that the sole central character pronounces four monologues which shape the outward course of events: the rise, apogee, decline, and end of Boris. What the work does is precisely to generate a quite unique inner tension by counterposing pomp and monumentality with the intimacy and solitude of these four monologues.

This opera, in other words, is not the realistic portrayal of a historical figure: rather it is the tale of a man who sacrifices inner peace to his yearning for the crown and for power. Mussorgsky's aim in setting *Boris Godunov* to music is not to relate some kind of historical tale, just as William Shakespeare's reason for choosing royal personages for his tragedies was that they were psychologically—not historically—interesting. Such characters, on finding themselves in the loftiest social position imaginable, become exemplary personifications of the audacity and tragedy of inflated self-esteem,

symbols of the annihilating clash between power and love.

The work is a thorough analysis of a criminal monarch's innermost heart, the soul of a man who has committed what may well be the most heinous crime imaginable: the murder of a child. The act is presented without circumlocutions and described in all its horror; at no time is it questioned, qualified, interpreted or justified, even by Boris himself. And yet the intimate gaze we cast on this ruthless assassin, instead of producing horror, loathing or repugnance, engenders compassion. What is unusual about this work—and herein precisely lies its magnificence—is that, while its vision of Boris, the human being, is certainly disillusioned, it is also far-reaching and causes the audience to leave the theatre feeling pity and compassion for Boris, the child-murderer. Mussorgsky's opera is an *Ecce homo* with a difference. Here "Behold the man" refers, not to the Christ figure, but to the criminal, the descendent of Herod or Barabbas. Boris is a "man of sorrow", but he is no one else's victim, and no one else has made him a victim: he is his own victim. Nor, in this case, does "Behold the man" imply an accusation: instead it singles him out for commiseration.

Mussorgsky, in this sense, acts realistically, for his gaze is disillusioned, direct, and incisive. People are guilty, they know it, they suffer from it, and ultimately their souls are flawed and their strength fails. In his composition Mussorgsky does not in fact condemn the man; indeed at the end he sides with him: "Behold the man! Behold me, myself! Ecce homo!" That is why there are no heroes in this work, and nor indeed is there any entirely positive character. One might perhaps consider Pimen, the monk and chronicler, as the righteous character, but only because he remains on the periphery of the action. He has deliberately chosen to retire from the world, to take no active part in it. Pimen pleads clearly and firmly for pure contemplation. And yet even he ...! for under his influence the young monk Grigory is consumed with the ideas that Pimen's tales arouse, ideas that will sub-

sequently plunge Russia into war and catastrophe. Moreover, when Pimen actually takes action for once and travels to Moscow to speak to the Tsar, he kills someone. Boris, in the final analysis, dies of the fear that Pimen's tale awakens in him.

Even so, innocence is also present in the work though it is to be found solely in children. It is especially apparent in the ever present and ever more vivid image of the assassinated Tsarevich, but also in Boris's children, Fyodor and Xenia. Boris believes he can protect his children from the violence of the world that he himself has created. He thinks he can be an eagle and a dove at one and the same time. Boris divides his soul in two: one half belongs to the wolf that slaughters the lamb Dmitry and the other, more run-of-the-mill half belongs to the loving, caring father. This split in his personality is brought about consciously and he fails to make an accurate assessment of the terrible, destructive power of so deep an internal contradiction. Thus Boris inflicts a deep wound on his own soul, a wound that will never heal but will fester, contaminate his spirit, deprive him of sleep and in the end destroy him. He thought he was capable of betraying humanity while, at the same time, preserving love in his private life. But "loving your neighbour", in the biblical sense, is something indivisible. By assassinating the Tsarevich, Boris destroys his own heart and condemns himself to boundless solitude. He realizes too late that he, the fond and passionate father, has forfeited the right to be called "father"... the father of Russia and of his own children.

"Alas! I see that for us there is no consolation, immersed as we are in the calamities of this earth; no consolation... only conscience".

Pushkin, *Boris Godunov*

WILLY DECKER

VERSION FRANÇAISE

Boris Godounov, opéra de Modeste Moussorgski, sur un livret du compositeur d'après la tragédie historique éponyme d'Alexandre Pouchkine (1825) et l'*Histoire de l'État russe* de Nikolai Karamzine. La version originale en sept scènes, que le Liceu présente pour la première fois en Espagne, a été composée en 1868-1869 par le jeune Moussorgski (il avait alors trente ans), mais elle n'a jamais été représentée du vivant du compositeur. En effet, l'œuvre fut rejetée par les Théâtres impériaux pour des raisons formelles explicites (absence d'intrigue sentimentale et de personnage central féminin, absence de ballet) et pour des raisons plus implicites (le contenu politique du livret). Moussorgski en composa alors une seconde version en quatre actes et un prologue, qui fut créée finalement au théâtre Mariinsky, à Saint-Petersbourg, en 1874. C'est cette version qui a été la plus souvent jouée, surtout après la révision de l'orchestration par Rimski-Korsakov (interprétée pour la première fois au Liceu en 1915, elle y est devenue un opéra culte). Cette œuvre paradigmatique est l'opéra russe le plus apprécié. Doté, dans sa version originale, d'une concision et d'une intensité rares, il est centré sur le drame personnel de la folie et de la mort de Boris Godounov, tsar de Russie, torturé par les remords et entouré d'une légende infamante selon laquelle il aurait ordonné le meurtre d'un enfant de neuf ans pour s'emparer du pouvoir.

Le contexte historique de l'œuvre est une période difficile et obscure de l'État moscovite (1598-1605). Lorsque meurt Ivan le Terrible, en 1584, lui succède Fédor, un fils qu'il a eu de son premier mariage. Fédor, simple d'esprit mais pacifique et aimé du peuple, est protégé par le régent Boris Godounov, l'homme de confiance d'Ivan. Fédor a pour épouse Irène, sœur de Boris, avec laquelle il a eu une fille. Un fils plus jeune d'Ivan, issu de son dernier mariage, qui a fui les intrigues de la cour en compagnie de sa mère et se trouve à Ouglitch sur les bords de la Volga, est assassiné à l'âge de neuf ans, en 1591. Le crime reste impuni. À la mort de Fédor, en 1598, l'accession au trône de Boris entraîne de nouvelles révoltes populaires et la conjuration des boyards. C'est alors qu'apparaît

un «faux Dimitri», probablement un novice qui a fui son monastère, prétendant être l'enfant que Boris a voulu assassiner. Avec le soutien de l'ambitieuse Marina Mniszech, fille du voïévode polonais de Sandomir, il rassemble une armée qui s'empare de la Russie à la mort de Boris, en 1605, après avoir fait assassiner le fils aîné de ce dernier, appelé aussi Fédor. Le faux Dimitri est à son tour massacré au bout d'un an, lorsque le peuple russe se soulève contre les Polonais et les catholiques. Après les courts règnes du boyard Vassili Chouisky, personnage important dans l'opéra, et de Sigismond, roi de Pologne, Michel Romanov fonde la dynastie qui régnera en Russie jusqu'au XXe siècle.

Scène 1

Cour du monastère de Novodievitchi. En 1598, à la mort du tsar Fédor, fils d'Ivan le Terrible, la douma, ou assemblée des boyards, propose la couronne au régent Boris Godounov, qui la refuse. Le peuple russe a été convoqué pour faire pression sur Boris. Malgré un strict contrôle policier et politique, la foule se montre sceptique et hésitante. Un chœur de pèlerins se rendant au monastère incite le peuple à implorer Boris et le met en garde contre la discorde et l'anarchie. Le peuple est convoqué au Kremlin pour le lendemain.

Scène 2

Place du Kremlin. Le couronnement de Boris, qui a finalement accepté d'être nommé tsar, a finalement lieu. Les cloches sonnent, le peuple acclame le nouveau tsar, et les autorités se rendent en procession d'une cathédrale à l'autre. Boris, en proie à l'angoisse, se lance dans un long monologue plein d'appréhensions pour l'avenir. Il implore la bénédiction divine.

Scène 3

Monastère de Tchoudovo, quelques années plus tard. Homme saint, le vieux moine Pimène écrit, pour les générations futures, la chronique des événements historiques qu'il a vécus. Son jeune compagnon de cellule, le novice Grigori, raconte un cauchemar qu'il a fait à plusieurs reprises et où

apparaît une ambition qui ne correspond pas à son statut de moine. Pimène parle de la mort, en odeur de sainteté, du dernier tsar et il accuse le peuple d'avoir élu pour nouveau tsar le régicide Boris. Il raconte aussi comment on a égorgé le petit Dimitri, jeune fils d'Ivan le Terrible, qui s'était réfugié avec sa mère à Ouglitch. Il accuse ouvertement Boris d'avoir commandité cette mort. Grigori a alors une étrange intuition: il se rend compte que l'enfant aurait le même âge que lui et, resté seul, il jure que Boris n'échappera ni à la justice des hommes ni à celle de Dieu.

Scène 4

Une auberge près de la frontière lituanienne. Le novice Grigori s'est enfui du monastère et se rend en Lituanie, où il a l'intention de se faire passer pour le tsarévitch Dimitri en disant qu'il a réchappé à la mort. Il projette de rencontrer les nobles polonais catholiques et, avec leur aide, de s'emparer de la Russie. Il arrive à l'auberge en compagnie de deux moines mendiants, très avinés. Lorsque la police se présente à la recherche de Grigori, ce dernier parvient, par un subterfuge, à faire arrêter à sa place Varlaam, l'un des deux moines. Le stratagème est découvert, mais Grigori parvient néanmoins à s'enfuir.

Scène 5

Les appartements du tsar au Kremlin. Boris console tendrement Xenia, sa fille, qui pleure la mort de son fiancé; il est fier de son fils Fédor, qui doit lui succéder et qui est en train d'étudier la géographie russe. Puis le tsar, dans un impressionnant monologue, fait le bilan de ses cinq années de règne, qui n'ont pas apporté le bonheur malgré ses efforts pour venir en aide au peuple russe, et il médite sur la solitude du pouvoir. Le prince Chouisky se présente et annonce qu'un certain Dimitri a tenté une conjuration depuis la Pologne; Boris est horrifié à l'idée que l'enfant mort puisse revenir pour le détrôner. Il pose nombre de questions au prince et celui-ci raconte avec détails et cruauté le meurtre de l'enfant, dont il a été témoin. Boris se sent envahi de remords et il devient la

proie d'hallucinations: il voit le spectre de l'enfant égorgé. Il demande pardon à Dieu.

Scène 6

Le parvis de la cathédrale Saint-Basile à Moscou. Le peuple, informé de l'anathème qui pèse contre le faux Dimitri et du requiem pour le tsarévitch, se méfie des autorités et croit fermement que l'usurpateur est réellement l'enfant que l'on croyait mort et qui marche vers Moscou avec son armée. Apparaît l'Innocent, un simple d'esprit que le peuple croit doté de pouvoirs prophétiques et envers lequel il éprouve une crainte superstitieuse. Le moment est d'une grande intensité dramatique: des enfants lui volent un kopeck tandis que Boris fait une sortie solennelle de la cathédrale. L'Innocent lui demande alors d'égorger les enfants comme il l'a fait pour le tsarévitch. Boris refuse de le punir pour ces paroles et lui demande à son tour de prier pour lui. Mais l'Innocent lui rétorque que la Vierge Marie ne veut pas que l'on prie pour Hérode... La foule, effrayée, se disperse, et l'Innocent chante une terrible et prophétique complainte sur le malheur du peuple russe.

Scène 7

Au Kremlin. La douma, ou assemblée de boyards, dénonce avec vigueur l'action du faux Dimitri qui marche sur Moscou avec son armée et elle le condamne à une mort cruelle. Le prince Chouisky fait son entrée et annonce l'état d'hallucination et de folie dans lequel se trouve le tsar Boris. Ce dernier, effectivement, se présente en plein délire mais parvient à se calmer momentanément. L'arrivée du moine Pimène annonçant que le petit tsarévitch a fait un miracle depuis sa tombe le replonge dans son délire. Il sent la mort s'approcher et fait appeler son fils Fédor. Dans une impressionnante scène finale, il fait ses dernières recommandations à son successeur, demande pardon à Dieu pour ses péchés et, dans un dernier effort, il nomme Fédor tsar de Russie avant de s'effondrer, mort.

TERESA LLORET

BORIS GODOUNOV OU LE PRIX DU POUVOIR

L'opéra *Boris Godounov* de Moussorgski n'est une œuvre historique qu'en apparence. Car, de ce point de vue, elle est sujette à caution et soulève de nombreux problèmes, pour ne pas dire qu'elle n'a aucune valeur. En réalité, on devrait la considérer comme une falsification de l'histoire. Elle repose, en effet, sur une affirmation dont on a découvert qu'elle est fautive: Boris n'a pas fait assassiner le tsarévitch Dimitri, fils d'Ivan le Terrible, pour devenir lui-même tsar.

De l'extérieur, cet opéra peut donc se voir comme un simple grand tableau historique. De l'intérieur, en revanche, il s'agit d'une pièce de théâtre de petit format, imprégnée d'une profonde psychologie. En témoigne le fait qu'un seul personnage central assure quatre monologues, qui marquent l'évolution externe des événements de l'histoire racontée: arrivée, apogée, crépuscule et fin de Boris. Et c'est précisément par cette opposition entre, d'une part, l'emphase et la monumentalité du tableau dressé, et, de l'autre, l'intimité et la solitude manifestes dans ces quatre monologues, que l'œuvre se pare d'une tension interne exceptionnelle.

Cet opéra ne présente donc pas un portrait réaliste d'un personnage historique, il nous raconte l'histoire d'un homme qui sacrifie sa paix intérieure à son désir de porter la couronne et de prendre le pouvoir. Autrement dit, Moussorgski ne met pas en musique *Boris Godounov* pour nous offrir une sorte de récit historique, de la même manière que William Shakespeare ne choisit pas, pour ses tragédies, des personnages royaux en fonction de leur poids historique: les personnages sont choisis pour l'intérêt psychologique qu'ils présentent. Occupant la position sociale la plus élevée que l'on puisse imaginer, ils incarnent de manière exemplaire l'audace et la tragédie de la surestimation humaine, et ils deviennent les symboles du conflit destructeur entre le pouvoir et l'amour.

Moussorgski pénètre ici dans le for intérieur

d'un monarque assassin, dans l'âme d'un homme qui a commis le crime peut-être le plus abominable que l'on puisse concevoir: l'assassinat d'un enfant. Cet acte est présenté et décrit sans ambages et dans toute son horreur; jamais il n'est mis en doute ou relativisé, jamais il n'est interprété ou justifié, y compris par Boris lui-même. Et même alors, le regard intime posé sur ce cruel criminel ne suscite ni le frisson, ni la haine, ni la répulsion; il suscite la pitié. Ce qui est singulier, dans cet opéra, et là réside précisément sa splendeur, c'est que le regard porté sur Boris – sur l'être humain Boris – est certes désenchanté, mais il n'en est pas moins profond, de sorte qu'à la fin, le spectateur sort de la salle empreint d'un sentiment de compassion et de pitié envers Boris, le tueur d'enfants. L'opéra de Moussorgski est un *Ecce homo*, mais altéré. Ce *Voici l'homme* n'a aucun rapport avec le personnage du Christ, mais avec celui d'un criminel, descendant d'Hérode ou de Barrabas. Boris est un «homme de douleurs», mais il n'est pas victime de quelqu'un ni à cause de quelqu'un, il n'est victime que de lui-même. Ici, *Voici l'homme* n'est pas non plus une accusation, c'est plutôt une identification portée par la commiseration.

De ce point de vue, Moussorgski se montre réaliste dans la mesure où son regard est désenchanté, direct et incisif. Les hommes sont coupables, ils le savent, ils en souffrent et à la fin s'effondrent à cause de cette fissure de l'âme. En fait, dans sa composition, Moussorgski ne condamne pas l'homme et, en fin de compte, il s'implique: «Voici l'homme! Me voici! *Ecce homo!*» Il n'y a, dans cette œuvre, ni héros ni personnage entièrement positif. Peut-être pourrait-on considérer Pimène, le moine chroniqueur, comme un personnage intègre, mais il ne l'est que parce qu'il reste en marge de l'action. Il a délibérément choisi de rester en marge du monde et de n'y prendre aucune part active. Pimène plaide clairement et fermement pour la contemplation pure. Mais même lui... Sous son influence, le jeune moine Grigori se laisse envahir par les idées véhiculées dans les histoires de Pimène, qui conduiront la Russie à la

guerre et à la catastrophe. De plus, lorsque Pimène, pour une fois, passe effectivement à l'action et se rend à Moscou pour parler au tsar, il tue quelqu'un. En somme, Boris meurt de la crainte suscitée en lui par l'histoire de Pimène.

Malgré tout cela, l'innocence est aussi présente dans cette œuvre. Mais exclusivement chez les enfants. Elle se manifeste surtout dans l'image récurrente et de plus en plus intense du tsarévitch assassiné, mais également chez les enfants de Boris, Fédor et Xenia. Boris pense qu'il peut protéger ses enfants de la violence du monde qu'il a lui-même créé. Il pense qu'il peut être faucon et colombe en même temps. Boris partage son âme en deux moitiés: d'un côté, c'est le loup qui égorge le petit agneau Dimitri; de l'autre – le rôle est plus banal –, c'est un père affectueux et attentionné. Il provoque cette scission de sa personnalité de manière consciente, sans évaluer dans sa juste mesure le pouvoir terrible et destructeur d'une telle contradiction interne. Boris s'inflige ainsi une profonde blessure de l'âme qui ne va jamais cicatriser, qui va au contraire s'infecter, contaminer son esprit, le priver de sommeil et, à la fin, le détruire. Il s'était cru capable de trahir l'humanité tout en préservant l'amour dans sa vie privée. Mais «l'amour du prochain», au sens biblique, est indivisible. Par l'assassinat du tsarévitch, Boris détruit son cœur et se condamne à une immense solitude. Il se rend compte trop tard que lui, le père affectueux et tendre, a perdu le droit d'être appelé «père»... père de la Russie et père de ses propres enfants.

«Malheur! Je vois qu'il n'y a plus de consolation pour nous,

Plongés dans les calamités de ce monde;
Aucune consolation... Il ne reste que la conscience.»

Pouchkine, *Boris Godounov*

WILLY DECKER

Coordinació: **Juan Carlos Olivares.**

Disseny de col·lecció: **Josep Bagà.**

Disseny del programa de mà: **Josep Bagà.**

Preimpresió: **Susana Rodríguez, Quintana, S.L.**

Impressió: **Gràfiques Ibèria. D.L. B - 41813-2004**

Publicitat: **Megmar 2001, S.L.**

Fotografies producció (capítol I): **Clärchen Baus-Mattar**

Fotografies assaigs (capítols IV i V): **Santi Cogolludo.**

Fotografia de coberta: **Santi Cogolludo.**

Col·laboradors i agraïments: **Albert Sanjurjo, Ainhoa Gomà.**

Traducció: **L'Avenç, TCS, Jacqueline Hall, Discobole.**