



Gran Teatre del Liceu



Rigoletto

NINA RICCI



Love in Paris
el nuevo perfume de NINA RICCI

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



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



Telefónica

Fundació BancSabadell



CAIXA CATALUNYA

Santander Central Hispano

Freixenet

MIRW

LA VANGUARDIA

CREDIT SUISSE FUNDACIÓ winterthur

abertis

gasNatural



el Periódico

Aigües de Barcelona

fecsa endesa

IBERIA IB

G&O

BANCAIXA
Caixa d'Estalvis de València, Castelló i Alzant



GRUP Vinsa



TV 3 CATALUNYA RÀDIO

SIEMENS

rtve GRUPO

Grupo Planeta

CANAL+

MPG MEDIA PLANNING GROUP

DRAGADOS



ASTRAL POOL

GISA

BAKER & MCKENZIE

SEAT

FORUM

Renfe

ISS FACILITY SERVICES

TOYOTA

Cadbury

EL PAIS

GRUPOMANPOWER

SEUR

CÍRCULO de LECTORES

BANKINTER
www.bankinter.com

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 - MARKT - MICROSOFT IBÉRICA - MIELE - MUSINI - PANRICO - PHILIPS IBÉRICA - PRICEWATERHOUSECOOPERS - RECOLETOS GRUPO DE COMUNICACIÓ -

BAGUÉS MASRIERA JOIERS - BASF ESPAÑOLA - BTV, BARCELONA TELEVISIÓ - COBEGA - FUNDACIÓ COCA-COLA ESPAÑA - COPCISA - CULLELL INTERNACIONAL, RECURSOS HUMANOS - FCC, CONSTRUCCIÓ - FERRERO IBÉRICA - FERROVIAL INMOBILIARIA - FIATC, ASSEGURANCES - FINAF92 GRUP VEMSA - GRUPO VITA - HAYGROUP - HYMSA, GRUPO EDITORIAL EDIPRESSE - INDRA - LABORATORIOS INIBSA - LICO CORPORACIÓ - MEDIA SAGA MOTORS - SANOFI - AVENTIS - SARA LEE - SERWIRED - SOLVAY IBÉRICA - THE COLOMER GROUP - REVLON PROFESSIONAL - TRANSPORTS PADROSA

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

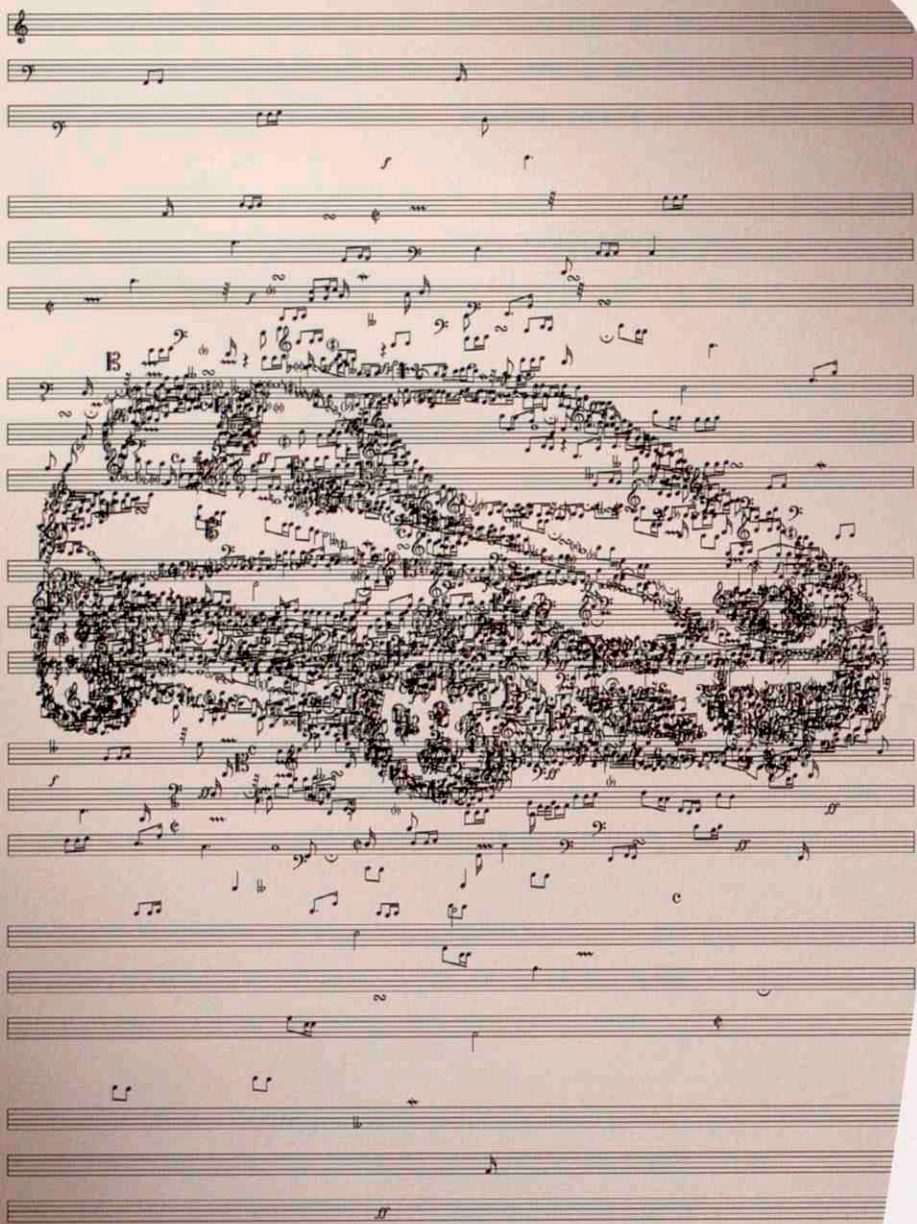
Rigoletto

Òpera en tres actes

Llibret de Francesco Maria Piave basat en *Le roi s'amuse* de Victor Hugo

Música de Giuseppe Verdi

Dissabte, 11 de desembre de 2004, 20.30 h, torn C
Diumenge, 12 de desembre de 2004, 17.00 h, torn PD
Dimarts, 14 de desembre de 2004, 20.30 h, torn H
Dimecres, 15 de desembre de 2004, 20.30 h, torn PA
Divendres, 17 de desembre de 2004, 20.30 h, torn E
Dissabte, 18 de desembre de 2004, 20.30 h, torn PB
Diumenge, 19 de desembre de 2004, 18.00 h, torn F
Dilluns, 20 de desembre de 2004, 20.30 h, torn A
Dimecres, 22 de desembre de 2004, 20.30 h, torn PC
Dijous, 23 de desembre de 2004, 20.30 h, torn B
Dilluns, 27 de desembre de 2004, 20.30 h, torn G
Dimecres, 29 de desembre de 2004, 20.30 h
Dijous, 30 de desembre de 2004, 20.30 h, torn D
Diumenge, 2 de gener de 2005, 17.00 h, torn T
Dimarts, 4 de gener de 2005, 20.30 h, torn PE
Dimecres, 5 de gener de 2005, 20.30 h



En ocasiones la interpretación de una pieza consigue llegarnos más adentro.
Nuevo **ALTEA** con el Gran Teatre del Llíceu.

Consumo ponderado: 5,5-8,5 l/100 km. Emisión CO₂: 149-203 g/km.



SEAT
auto emoción

Índex

8

Repertiment

12

Resum argumental

36

L'ÒPERA Un nou drama musical italià del contrast

52

L'ÒPERA Prefaci de *Le roi s'amuse*

66

L'ÒPERA Una òpera problemàtica

80

LA DRAMATÚRGIA La tragèdia del pallasso

94

Biografies

113

Enregistraments

120

Cronologia liceista

129

English / Français

138

Pròximes funcions

Rigoletto

El duc de Màntua	Marcelo Álvarez Giuseppe Filianoti (12, 15, 18, 22, 27 i 30 de desembre; 2 i 5 de gener) Joseph Calleja (19 i 29 de desembre; 4 de gener)
Rigoletto, el seu bufó	Carlos Álvarez Anthony Michaels-Moore (19 de desembre) Valeri Alexeev (12, 15, 18, 22 i 29 de desembre; 4 de gener)
Gilda, la seva filla	Inva Mula Elizabeth Futral (19 i 29 de desembre; 4 de gener) Mariola Cantarero (12, 15, 18 i 22 de desembre)
Sparafucile, un sicari	Julian Konstantinov Stefano Palatchi (12, 15, 18, 22 i 29 de desembre; 4 de gener)
Maddalena, la seva germana	Nino Surguladze Jane Dutton (12, 15, 18, 19, 22 i 29 de desembre; 4 de gener)
Giovanna, la governanta de Gilda	Mercè Obiol
Comte Monterone	Stanislav Shvets
Marullo, un noble	Joan Martín-Royo
Matteo Borsa, un cortesà	Jon Plazaola
Comte Ceprano	David Rubiera
Comtessa Ceprano	Sandra Galiano
Uixer	Vicenç Esteve Corbacho
Patge de la duquessa	Eliana Bayón

Direcció musical	Jesús López Cobos
Direcció d'escena	Graham Vick
Escenografia i vestuari	Paul Brown
Il·luminació	Matthew Richardson
Assistents de la direcció d'escena	Marco Gandini Johannes Erath Guy Nicholson Monique Bertrand
Assistent d'escenografia	Jordi Casares
Assistent de vestuari	Sartoria Brancato (Milà)
Mestre de lluita	Mario Audello (Tori)
Confecció del vestuari	Calzature Epoca (Milà)
Perruques	Gran Teatre del Liceu /
Sabateria	Teatro Real (Madrid) /
Coproducció	Maggio Musicale Fiorentino / Teatro Massimo (Palerm)

ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Direcció del Cor	José Luis Basso
Assistents de la direcció musical	Guerassim Voronkov Daniel Montané
Assistents musicals	Mark Hastings, Stanislav Angelov, Marta Pujol, Conxita Garcia, Eloi Jové, Jaume Tribó, Vladimir Junyent, Javier Pérez-Batista
Concertino	Kai Gleusteen
Sobretitulat	Glòria Nogué
Coordiació, adaptació	Irma Huici, Elena Rosales
Manipulació i adaptació al castellà	

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

Rigoletto

Rigoletto (1851), una de les òperes més populars de Verdi, oposa la figura deforme del bufó de la cort de Màntua, Rigoletto, cruel i ressentit, a la del seu senyor, el cínic i poderós duc, seductor nat i sense escrúpols. Rigoletto afavoreix i aplaudeix les conquestes del duc, i es burla sense pietat de les seves víctimes, fins que descobreix que el seu amo ha seduït fàcilment l'única persona que ell estima, la seva filla. Això converteix la figura de Rigoletto en un personatge tràgic que, malgrat el cinisme de la seva conducta, mostra també tota la tendresa amb què estima i protegeix la filla i tot l'horror de ser destruït pel món despòtic de la cort que ell ha col·laborat a fer possible.

El drama el desencadena la maledicció del comte Monterone, que el bufó humilia quan el duc el fa empresonar després d'haver seduït la seva filla. Aquesta maledicció comença a acomplir-se quan un grup de cortesans raptin Gilda, la filla que Rigoletto ha volgut mantenir inútilment amagada de la cort, per dur-la a les estances del duc. L'intent de venjança de Rigoletto, que es val de

personatges dels baixos fons com el sicari Sparafucile, que atreu les seves víctimes amb l'esquer eròtic de la seva germana Maddalena, porta al desastre final. Rigoletto vol que Sparafucile mati el duc, però serà la mateixa Gilda, malgrat el desesper que li produeix comprovar que el duc l'enganya, qui, empesa per la passió, suplanta voluntàriament el duc i mor apunyalada.

Rigoletto es basa en un drama romàntic de Victor Hugo (*Le roi s'amuse*, París, 1832), i és la primera de les òperes que amb *La Traviata* i *Il Trovatore* constitueixen l'anomenada «trilogia popular» del seu autor. La brillant partitura verdiana reuneix un gran nombre de números especialment estimats pel públic, com són diversos duos o concertants –el magnífic quartet entre Gilda, Maddalena, el duc i Rigoletto– i, molt especialment, algunes àries, com la delicada «Caro nome» de Gilda, la contundent «Cortigiani, vil razza dannata» de Rigoletto, o la famosíssima «La donna è mobile» que canta el duc.

Resum argumental

Rigoletto, òpera en tres actes de Giuseppe Verdi, amb llibret del seu habitual col·laborador Francesco Maria Piave, fou estrenada al Teatro La Fenice de Venècia el 1851. Es basa en el drama de Victor Hugo *Le roi s'amuse* (París, 1832), que té com a protagonistes el rei Francisc I de França i el seu bufó contrafet Triboulet. La font més directa d'Hugo és la novel·la de Paul Lacroix *Les deux fous, histoire du temps de François 1er., 1524* (1830), mentre que el bufó Triboulet és un personatge històric que recull Rabelais. L'obra d'Hugo no agradà al públic de la Comédie Française i fou prohibida d'immediat pel tractament donat a la figura d'un rei francès, vist com a personatge cínic i llibertí, i per les al·lusions que s'hi veieren a la monarquia regnant (Lluís Felip d'Orleans). Verdi i Piave traslladaren l'acció a la cort renaixentista d'un innominat duc de Màntua (que s'ha volgut identificar amb Vicenç I Gonzaga), però el llibret segueix amb concisió i gran fidelitat l'obra francesa. La música de Verdi dóna, però, una tal complexitat i densitat a situacions i personatges, que Michel Butor va poder afirmar que *Le roi s'amuse* troba la seva forma veritable en Rigoletto.



ACTE I

En una gran festa a la cort del duc de Màntua, se'ns presenta immediatament amb claredat i eficàcia la personalitat dels dos protagonistes, el sobirà jove i atractiu, frívol i sense escrúpols, que persegueix de manera gairebé obsessiva les dones que l'envolten, i la del seu deforme bufó, el geperut Rigoletto, que li fa d'alcavot, li riu les gràcies i ridiculitza les seves víctimes, i que s'ha guanyat, per tant, l'odi dels cortesans. Dos nobles mantovans en són víctimes en aquest moment: el comte Ceprano, la dona del qual està sol·licitant el duc, i el comte Monterone, que arriba per vindicar l'honor de la seva filla seduïda i violada pel duc, i que aquest fa detenir. La maledicció de Monterone sobre l'amo i el bufó que l'escarneix marquen un punt decisiu de l'obra.

Després d'una conversa entre Rigoletto, quan torna a casa seva, i el sicari Sparafucile, que li ofereix els serveis, sabem més de l'ànima del bufó, que en realitat detesta el duc i estima només amb tendra passió la seva única filla, que té amagada de tothom. Aquesta, Gilda, s'ha enamorat, però, del que creu un pobre estudiant –en realitat el duc– que ha trobat a l'església i que la visita en secret. Els cortesans ressentits, mentrestant, preparen el rapte de Gilda –que pensen que és l'amant del bufó– per dur-la al duc i fins arriben a convèncer el bufó que els ajudi dient-li que es tracta de la comtessa Ceprano. Quan Rigoletto s'adona de la cruel burla –ha col·laborat en el rapte de la seva pròpia filla– recorda amb terror la maledicció de Monterone.

EL PRELUDI ÉS DOMINAT PEL TEMA DE LA MALEDICCIÓ –QUE ÉS L'EIX DE L'OBRA I ERA EL TÍTOL PRIMITIU DEL LLIBRET– UTILITZAT NO COM A LEITMOTIV SINÓ COM A REITERADA REFERÈNCIA, AMB UN RITME ENUNCIAT PER LA TROMPETA I EL TROMBÓ, ASSOCIAT A L'AMENÇA O A LA MORT, LA MELODIA DEL QUAL CONSTITUEIX UNA MENA D'ESPASME DOLORÓS QUE ES REPETEIX OBSESSIVAMENT.

Rigoletto
amb direcció d'escena
de Graham Vick.
Fotografies:
Javier del Real.

ESCENA PRIMERA

«L'escena inicial de *Rigoletto* és una novetat en l'òpera romàntica italiana, malgrat que també es remunta en el temps –l'escena del saló de ball en *Don Giovanni*. Es tracta d'una seqüència de ball que canvia ràpidament i que comporta intercanvis conversacionals amb el "Questa o quella" del duc, una estrofa que és una simple floritura que es va repetint; el breu *concertato*, el menyspreu de Rigoletto, la denúncia i la maledicció de Monterone, tots són fragments viscuts del que en una òpera convencional haguessin estat números desenvolupats plenament. L'escena evoluciona com un drama musical continu»

JOHN ROSSELLI
Vida de Verdi

En una luxosa sala del palau ducal de Màntua, som en el moment de màxima intensitat d'una festa que presideix el duc i a la qual assisteixen gran nombre de cortesans. LA MÚSICA ÉS A CÀRREC D'UNA BANDA –FUSTA, VENT I PERCUSSIÓ– SITUADA DARRERE L'ESCENARI I EL SEU RITME FRENÈTIC MARCA EL CARÀCTER FRÍVOL I VULGAR D'UNA CORT QUE NOMÉS SAP DIVERTIR-SE D'UNA MANERA ATORDIDA I GROLLERA. El duc confessa al cortesà Matteo Borsa que vol tenir una aventura galant amb una bella desconeguda que fa tres mesos que observa els dies de festa a l'església i de la qual ignora la condició. El que també ignora el duc és que es tracta de la filla del seu bufó Rigoletto, el deforme geperut que li riu les gràcies i li proporciona moltes de les seves conquestes femenines.

Quan Borsa li crida l'atenció sobre les belleses presents en la festa, el duc expressa la seva preferència per la comtessa Ceprano, i amb la seva característica frivolitat respon a les reconvençions del cortesà amb la cèlebre balada «Questa o quella per me parisono», de forma estròfica, en què els aspectes més cínics i llibertins de la seva personalitat queden palesos, AMB UN RITME BALLABLE SUBRATLLAT PER LES CORDES, I MELODIA DESIMBOLTA I BALANCEJANT, ÀRIA QUE ACABA SENSE LA CADÈNCIA HABITUAL.

MENTRE SENTIM UN BRILLANT MINUET QUE TOCA UN GRUP DE CORDES EN ESCENA, QUE PORTA UN CLIMA MOLT MÉS REFINAT A L'ESCENA, I TAMBÉ IRÒNIC, el duc festeja de manera galant i retòrica la comtessa Ceprano, que intenta mantenir les formes, i surt amb ella. Rigoletto ha presenciat la intriga i es burla de manera cruel i ofensiva del comte Ceprano, que surt a la recerca de la seva muller, ACOMPANYAT PER LA BANDA, ABANS QUE S'INICIÏ UNA PERIGORDINA QUE TOQUEN LES CORDES, AL SO DE LA QUAL DANSEN ELS CORTESANS.

LA BANDA MARCA L'ENTRADA DE MARULLO, un cortesà que entra molt excitat i amb una serietat fingida porta al cor dels convidats una notícia que els sorprèn i fa riure alhora: Rigoletto té, a pesar



del seu gep deforme, una estimada. De fet, es tracta de la seva filla Gilda, que amaga zelosament, la noia ingènua i atractiva que ha enamorat el duc, com aviat es descobreix.

Torna el duc, irritat amb la interferència de Ceprano, i és aleshores quan es mostra la personalitat moral del bufó ressentit, que fa d'alcalvot del seu amo, encoratja el seu poder despòtic i en ridiculitza encara les víctimes, cosa que li ha valgut la seva protecció i la impunitat davant la cort, que en detesta el seu servilisme i la crueltat. Rigoletto, doncs, i sense cap pudor, suggereix al duc moltes maneres de treure's del davant el marit gelós: empresonar-lo, exiliar-lo o tallar-li el cap, MENTRE LA BANDA CONTINUA FENT SONAR ELS SEUS TEMES, EN ALTERNANÇA AMB LES CORDES I ELS MURMURIS DELS CORTESANS ESCANDALITZATS. El duc l'adverteix que va massa lluny amb les seves burles i que la còlera que provoca se li pot girar en contra. EN UNA ALTERNANÇA DE VEUS CONTRAPOSADDES, Ceprano i el cor dels seus amics pla-

«Repasant diversos temes em va passar pel cap *Le roi*, va ser com un raig, com una inspiració... no pot fallar. [...] *Le roi s'amuse* és el tema més gran i potser el millor drama dels temps moderns. *Triboulet* és una creació digna de Shakespeare!»

GIUSEPPE VERDI
Carta adreçada a
Francesco Maria Piave

negen, efectivament, venjar-se del bufó i se citen per a aquella mateixa nit. LA FESTA ES REPRÈN AMB LES DANSES I ELS CANTS DELS CONVIDATS.

La desafiant irrupció del comte Monterone trenca l'alegria general. Es dedueix de la resposta de Rigoletto, que contrafà la veu del vell i imposant personatge amb una gravetat ridícula, que Monterone ha estat perdonat per haver participat en una conjura però que ara ve a vindicar l'honor de la seva filla. EL COMENTARI ORQUESTRAL SUBRATLLA L'AMBIGÜITAT DE L'ESCENA I LA PERVERSITAT DE LES BURLES DEL BUFÓ AMB UN EQUILIBRI INESTABLE O L'UNÍSON DE LES CORDES. La ira de Monterone no té aturador i amenaça el duc que el seu espectre el perseguirà si gosa fer-lo matar, ACOMPANYAT DE L'ESCLAT DE TOTA L'ORQUESTRA QUE RETRUNY. LA TENSÍO S'INTERROMP AMB L'ORDRE DEL DUC D'ARRESTAR MONTERONE, PERÒ ARRIBÀ NOVAMENT AL MÀXIM AMB LA MALEDICCIÓ D'AQUEST CONTRA AMO I BUFÓ: «OH, SIATE ENTRAMBI

VOI MALEDETTI!», que arrenca un crit d'horror als presents. TANCA L'ESCENA UNA STRETTA DE CARÀCTER TÈTRIC, AMB EL SIGNE DE LA MALEDICCIÓ, QUE MONTERONE REITERA abans de sortir entre dos guàrdies que se l'emporten, acompanyat per les veus atemorides dels presents.

ESCENA SEGONA

En un carreró prop del palau dels Ceprano i de la casa de Rigoletto, tancat per grans murs, apareix el bufó seguit per Sparafucile, un sicari borgonyó que li ofereix deslliurar-lo, a poc preu, de qualsevol rival que intenti prendre-li la seva dama. Li explica que atreu la víctima a casa seva a partir de l'esquer de la seva atractiva germana i allí el fa desaparèixer. EL DUO ENTRE ELS DOS HOMES TÉ UN TRACTAMENT DE *PARLANTE*, ÉS A DIR, SENSE QUE LES VEUS ESTIGUIN OBLIGADES A SEGUIR LA LÍNIA MELÒDICA QUE VA A CÀRREC DE L'ORQUESTRA, ARA OMBRÍVOLA AMB EL TEMA PRINCIPAL EXPOSAT PEL VIOLONCEL I EL CONTRABAIX EN SORDINA, ACOMPANYATS PER LES CORDES.

Rigoletto, sol, CANTA ARA UN TORTURAT MONÒLEG -UNA MENA DE RECITATIU, NO UNA ÀRIA- QUE ENS PERMET CONÈIXER MILLOR EL PERSONATGE. ES TRACTA DE «PARI SIAMO!... IO LA LINGUA, EGLI HA IL PUGNALE», en què compara la maldat de la seva llengua i dels seus sarcasmes amb la de l'assassí i confessa tot l'odi que sent des de la seva deformitat vers el jove, poderós i seductor duc i també vers els cortesans, en una anticipació de la gran inectiva del segon acte. El terror a la maledicció del vell tanca el monòleg.

En entrar a casa seva, la presència de Gilda canvia totalment l'atmosfera opressiva I SENTIM UN DUO -«FIGLIA!... MIO PADRE!...»- QUE ENS MOSTRA LA PART MÉS NOBLE DEL BUFÓ, L'AMOR DEL PARE PER LA FILLA. EL PRIMER MOVIMENT ÉS ANIMAT I TENDRE I L'ORQUESTRA SEGUEIX UN DIÀLEG EN EL QUAL PARE I FILLA ES TROBEN AMOROSAMENT. La preocupació que sent la noia per

«En l'època de Rigoletto i La Traviata el sistema expressiu de la música verdiana, basat essencialment en el cant, està perfectament adaptat a la concepció melo-dramàtica a la qual s'aplica. El tipus de vivència verdiana oberta a la humanització, que condueix al patiment amorós del seu personatge desfigurat pels excessos de les seves passions, troba en la veu humana, tractada amb l'habilitat més exquisida, el seu mitjà d'expressió ideal»

MASSIMO MILA
L'art de Verdi

conèixer la veritable identitat seva i del seu pare, que ignora, i per saber alguna cosa de la mare morta, ENS PORTA AL SEGON MOVIMENT, UN *ANDANTE* EN QUÈ EL BUFÓ CANTA AMB UN LIRISME FINS ARA DESCONEGUT ELS TENDRES RECORDS VERS UNA DONA QUE VA SENTIR PIETAT PER ELL. Però la insistència de la filla, dolça i ingènua, porta el pare novament a una actitud autoritària i li dóna ordres més severes, que mai no surti per res al carrer, temorós que els seus enemics la facin víctima d'un engany com els que ell prepara. UN BREU *ARIOSO* AFIRMA DE MANERA SOLEMNE COM EL SEU MÓN -«CULTO, FAMÍLIA, PATRIA»- ES REDUEIX A LA SEVA ESTIMADA FILLA. Gilda no diu al pare res del jove que la segueix a l'església i el pare continua els seus advertiments, ara davant la minyona, Giovanna, a la qual confia el seu tresor. EL DUO ACABA AMB UN TERCER MOVIMENT DE GRAN LIRISME, EN EL QUAL PARE I FILLA SEMBLEN HAVER ARRIBAT A UNA TOTAL HARMONIA.

Quan Rigoletto sent un soroll brusc i surt al carrer a veure si algú els vigila, el duc s'introdueix silenciosament dins la casa, després de subornar Giovanna. Resta sorprès en descobrir que el seu bufó és el pare de la noia que vol seduir i Rigoletto surt fent prometre a la filla que no obrirà la porta a ningú, encara que sigui el duc. LA TENDRA *CABALETTA* DEL DUO -«OH QUANTO AFFETTO!...»- TANCA L'ESCENA, QUE REFLECTEIX LA FRAGILITAT DEL SOMNI DE FELICITAT DEL PARE.

Gilda mostra un cert remordiment d'haver silenciada la presència del noi que l'ha seguida a l'església. LA SEVA FASCINACIÓ PER ELL S'EXPRESSA EN UNA FRASE («CHÉ TROPPO È BELLO») QUE INTRODUEIX EL TEMA AMORÓS, SEGUIU PER UN *ALLEGRETTO* ACOMPANYAT PEL CLARINET I L'OBOÈ, en el qual confia a la serventa que l'estimaria encara més si fos pobre. El duc surt de l'ombra i s'agenolla als seus peus mentre li declara que l'estima. EL DUO INICIAT PEL SEDUCTOR RESPON AL MODEL PERFECTE DE TENOR ENAMORAT, AMB FORÇA I BRAVURA, MENTRE QUE LA PART D'ELLA ÉS LÍRICA I SOMIADORA, UNA DESCOBERTA DELS SEUS SENTIMENTS, I VOL SABER EL SEU NOM. El duc l'enganya sobre la seva

identitat i es fa passar per un estudiant pobre, Gualtier Maldè. Els sorolls i les veus que arriben des del carrer obliguen el duc a sortir, I ELS ENAMORATS ES DIUEN ADÉU EN UNA BREU I VIBRANT CABALETTA.

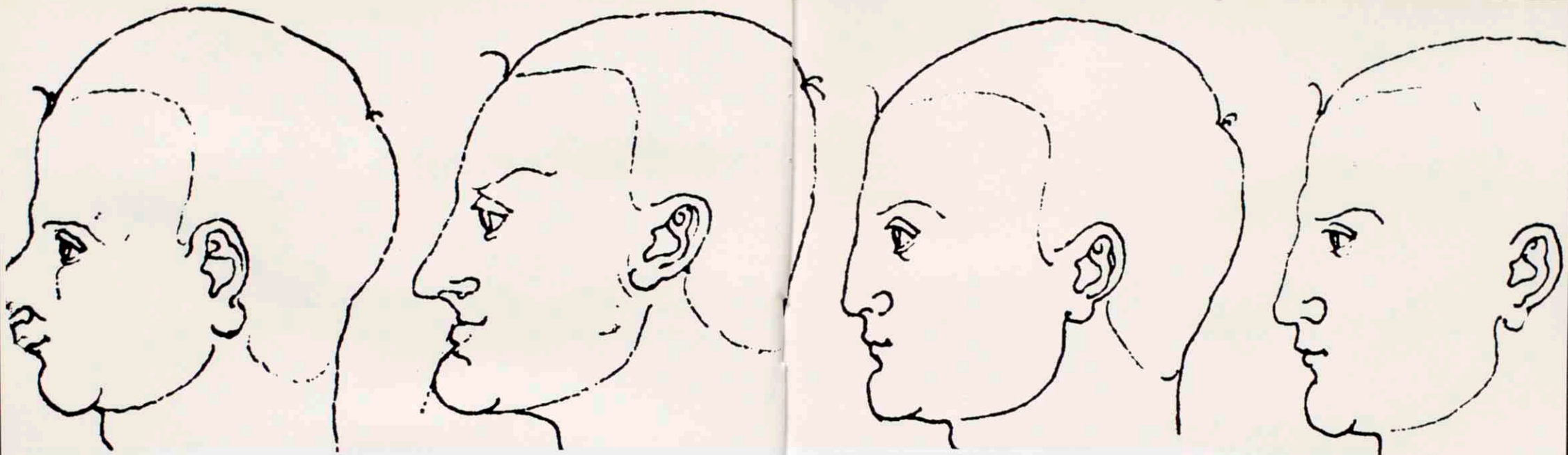
GILDA, SOLA, CANTA ARA LA FAMOSA ÀRIA «CARO NOME», UNA DE LES MÉS ESTIMADES DE L'ÒPERA, AMB UNA BELLA MELODIA INICIADA PELS OBOÈS, CLARINETS I FAGOTS I ACOMPANYADA PER LA FLAUTA, ÀRIA FORMADA PER DOS TEMES, EL PRINCIPAL, A LA MANERA DE RONDÓ, I EL SEGON QUE S'ENLAIRA COM EL SEU PENSAMENT VERS L'HOME ESTIMAT, I QUE MÉS QUE VIRTUOSISME DEMANA A LA SOPRANO UN CANT REFINAT, DE GRAN LIRISME.

La coda de l'ària enllaça amb el *finale primo* del primer acte, dedicat a la venjança dels cortesans humiliats que pretenen raptar la suposada dona de Rigoletto. Entren al carrer Marullo, Ceprano i altres cortesans armats i emmascarats, que es troben amb el bufó i li fan creure que són aquí per endur-se la dona del comte Ceprano, que viu a la casa del costat. Rigoletto se sent alleujat perquè el complot no va contra la seva filla i accepta d'ajudar-los. En emmascarar-lo, li posen una simbòlica bena als ulls i li fan aguantar l'escala. EL COR DELS CONSPIRADORS CANTA AMB UN BURLESC STACCATO («ZITTI, ZITTI, MUOVIAMO A VENDETTA») LES SEVES MALÈVOLES INTENCIONS MENTRE DUEN A TERME EL RAPTE. El crit de socors de Gilda mentre se l'enduen i la desesperació de Rigoletto quan es treu la bena dels ulls i s'adona de la veritat, mentre invoca la terrible maledicció del pare humiliat que el persegueix, tanquen de manera punyent i accelerada aquest acte.

«Nosaltres, els italians, superem els compositors alemanys en la capacitat d'expressar una infinita tristesa emprant el to major. Prenguem com a exemple l'última escena de *Rigoletto*. Quina situació tan trista i corprenedora! El desesperat pare troba, en el sac que vol llençar al riu, la seva pròpia filla estimada agonitzant, en comptes del cadàver del duc; la seva aflicció esdevé encara més gran quan sent la confessió d'ella: "Vi ho igannata, colpevole fui; l'amai troppo, ora muoio per lui!" ("T'he enganyat, sóc culpable: l'estimava massa, ara moro per ell!"). Hi ha alguna cosa més tràgica que això? I, malgrat tot, Verdi posa en escena unes meravelloses, entendriores i líriques melodies en Re major: "Lassù in cielo, vicina alla madre. In eterno per voi pregerò". ("Al cel, al costat de la meva mare, pregaré sempre per tu")»

GIACOMO PUCCINI
ARTHUR M. ABELL
*Converses amb
compositors famosos*





ACTE II

El duc canta amb tendresa sorprenent el seu amor per Gilda, que creu segrestada, però quan els cortesans li comuniquen que l'han portada al palau torna a aparèixer la seva personalitat possessiva i corre a trobar-la. Arriba Rigoletto, humiliat i angoixat, que intenta mostrar-se desimbolt, però quan comprèn la realitat del que passa, esclata la seva indignació i insulta amb contundència el servilisme i la crueltat dels cortesans, per bé que acaba demanant pietat. Quan apareix Gilda i li confessa haver estat forçada pel duc, decideix dur a terme una terrible venjança, malgrat els intents de la filla –que continua enamorada del seu seductor– de pacificació i perdó. Torna en escena Monterone, camí de la presó, i Rigoletto li promet executar una venjança que ara els afecta a tots dos.

«“Pari siamo” no és una ària, i no conté cap melodia, però frase rere frase és intensament memorable. És d'estatura igual a la d'un dels soliloquis de *Hamlet*».

CHARLES OSBORNE
The complete operas of Verdi

En una gran sala del palau ducal, DESPRÉS D'UN BREU PRELUDI CONFIA T A LES CORDES, veiem el duc, sol, que ha tornat per un pressentiment a la casa de Gilda i l'ha trobada deserta, QUE CANTA UNA DE LES SEVES GRANS ÀRIES, «ELLA MI FU RAPITA!», D'UNA GRAN TENDRESA, MAJESTUOSA I LENTA, EN QUÈ EVOCA LES LLÀGRIMES I EL DOLOR DE GILDA. Aquesta escena, que dignifica momentàniament la personalitat del sobirà, entredit per l'amor innocent de la noia, que compara amb els àngels del paradís, fou imposada per La Fenice, temerosa de la censura. Arriben els cortesans, satisfets de la seva gesta, i expliquen al duc que han rapat la que creuen amant de Rigoletto i que ara està en una cambra del palau. L'ALEGRIA DE PODER REVEURE GILDA DÓNA PEU AL DUC PER CANTAR UNA APASSIONADA CABALETTA –«POSSENTE AMOR MI CHIAMA»–, AMB RITORNELLO DEL COR, SOVINT SUPRIMIDA, abans de sortir a trobar-la.

Comença ara la llarga escena de l'enfrontament entre Rigo-

Albrecht Dürer:
Estudis de caps.



letto, humiliat i angoixat per trobar la seva filla, i els cortesans venjatius. El bufó entra, però, simulant indiferència i desimboltura, parlant en to de broma amb els seus enemics, mentre busca algun indici que li permeti endevinar el que ha succeït. Quan un patge pregunta amb insistència pel duc, que la duquessa demana, i els cortesans, amb la mateixa insistència, li diuen que ara està molt ocupat i no la pot atendre, Rigoletto comprèn la terrible veritat i la comèdia iniciada cau pel seu propi pes.

El bufó no pot fingir més i exigeix als cortesans que li tornin la seva filla, cosa que deixa estupefactes els seus enemics. Quan intenta obrir la porta darrere la qual sap que trobarà Gilda, els cortesans li barren el pas amb el servilisme habitual vers l'amo. La indignació de Rigoletto esclata amb fúria. EN UNA DE LES ÀRIES MÉS CONTUNDENTS I BRILLANTS DE VERDI, «CORTIGIANI, VIL RAZZA DANNATA», QUE SEGUEIX EL MATEIX RECORREGUT TONAL QUE LA INTERVENCIÓ DE MONTERONE EN EL PRIMER ACTE, TOT MARCANT

Rigoletto
amb direcció d'escena
de Graham Vick.
Fotografies:
Javier del Real.

AIXÍ L'ANALOGIA DE LA SITUACIÓ: DOS PARES HUMILIATS. DESPRÉS D'UNA INVECTIVA DE GRAN VEHEMÈNCIA, EN QUÈ ES DÓNA PAS A TOTA LA SEVA FÚRIA CONTINGUDA, S'ENSORRA DAVANT LA SEVA IMPOTÈNCIA I CANTA UN *ARIOSO* DE GRAN SIMPLICITAT HARMÒNICA, ACOMPANYAT PEL CORN ANGLÈS I TAMBÉ PEL VIOLONCEL, TOT PLO-RANT I SUPLICANT PERDÓ I PIETAT.

Surt de sobte Gilda i es llança als braços del seu pare, que passa ràpidament de la primera sensació d'alegria a la vergonya quan la noia confessa haver estat forçada. Fa marxar els cortesans i s'inicia el duo de la fi del segon acte en què Rigoletto expressa el seu odi i afany de venjança en contraposició dels sentiments d'amor i perdó de la filla. EL PRIMER MOVIMENT DEL DUO ÉS UN *ANDANTINO* EN EL QUAL GILDA, SEGUINT UNA LÍNIA NARRATIVA, EXPLICA AL SEU PARE, ACOMPANYADA PER L'OBOÈ, L'ENAMORAMENT AMB EL SUPOSAT ESTUDIANT I LA CRUELTAT DEL RAPTE. EL SEGON MOVIMENT DEL DUO, PROTAGONITZAT PER RIGO-

LETTO, CONVIDA LA FILLA A PLORAR «PIANGI, FANCIULLA» PER ARRIBAR A LA CATARSI MORAL NECESSÀRIA. El moment de tendresa entre pare i filla s'interromp pel pas de Monterone, que és conduït a la presó i es lamenta que la seva maledicció al duc hagi estat inútil. Rigoletto li promet dur a terme la venjança i L'ACTE ACABA AMB LA VIBRANT CABALETTA DEL DUO EN QUÈ EL RITME MARCIAL DEL BUFÓ I LES PARAULES D'ODI S'ENTRELLACEN AMB EL DESIG DE GILDA QUE L'HOME QUE ESTIMA MALGRAT TOT PUGUI SER PERDONAT.

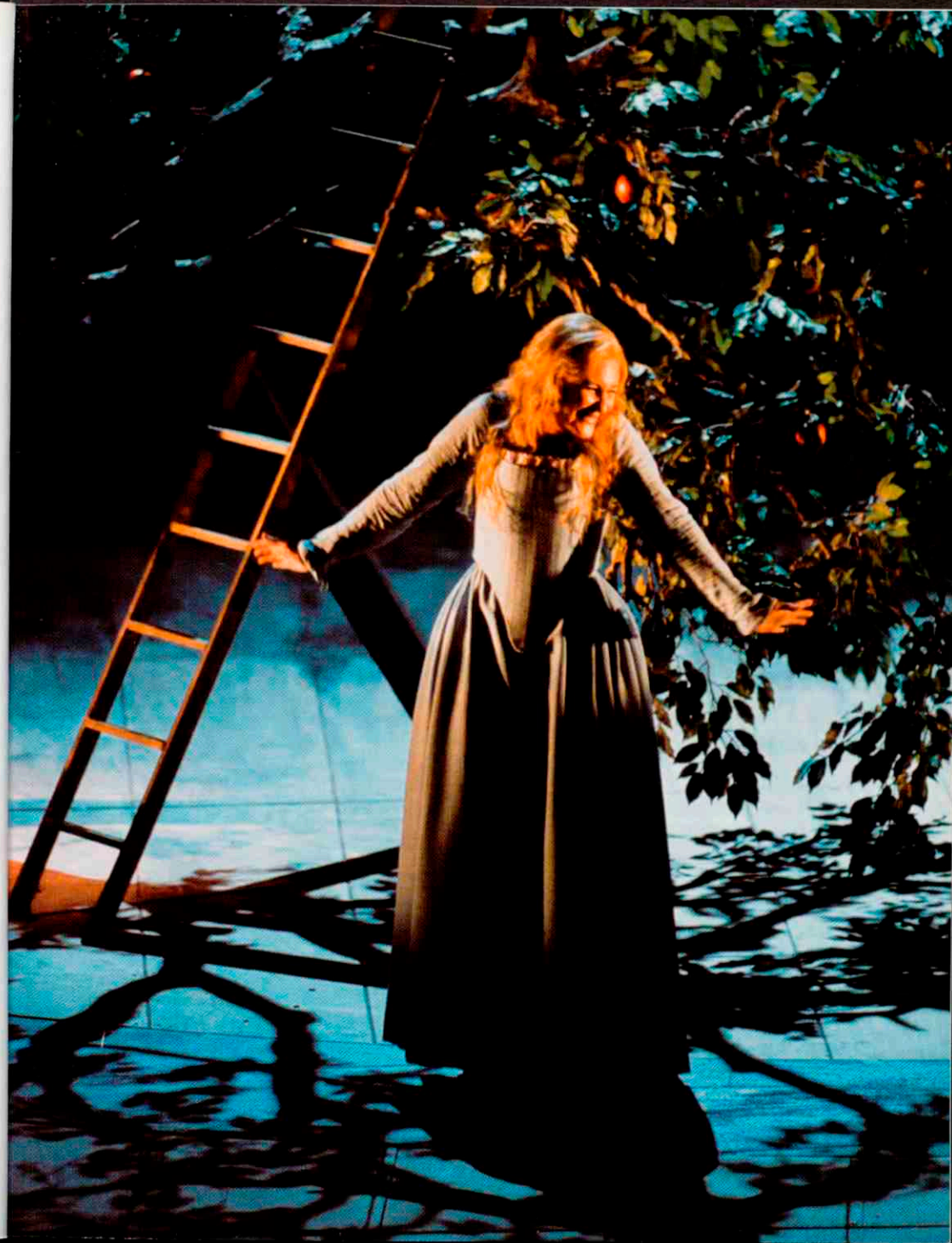
ACTE III

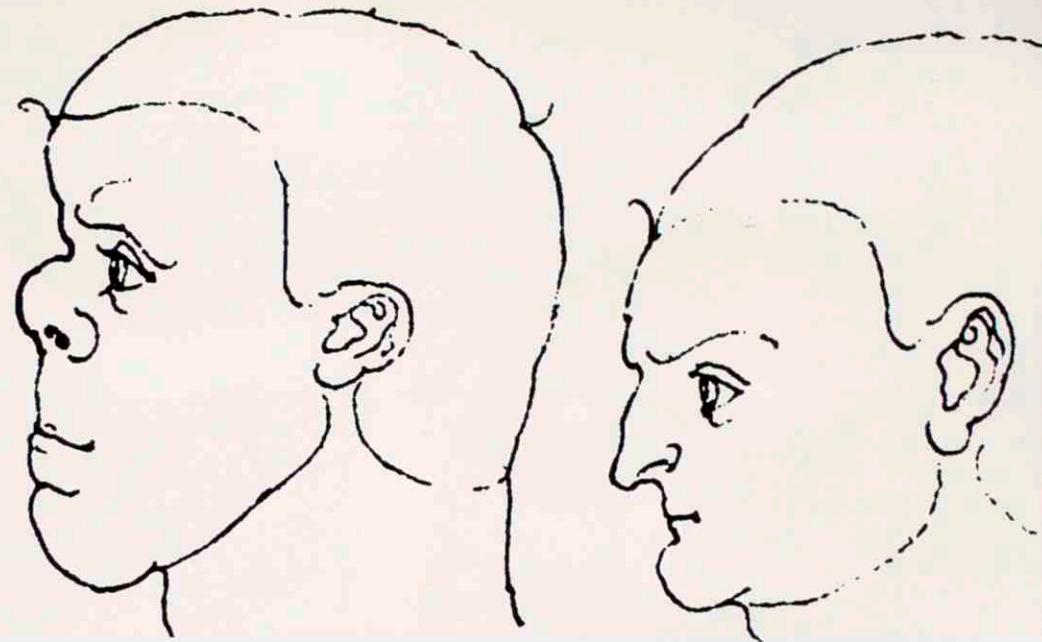
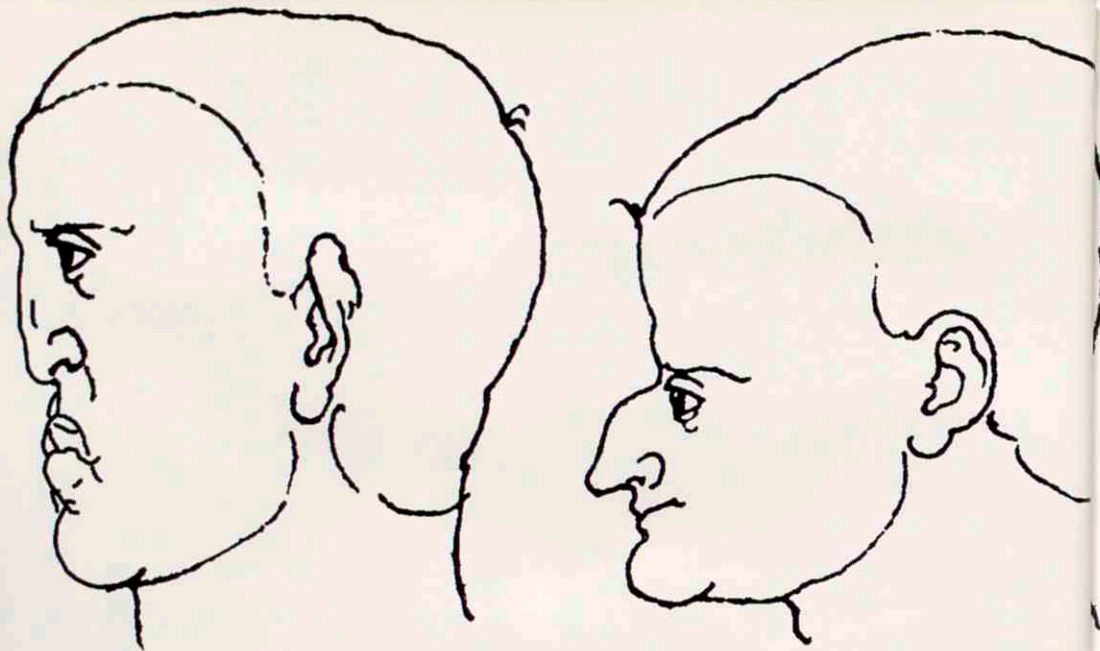
Rigoletto acompanya la seva filla a l'hostal que Sparafucile té als afores de Màntua perquè pugui comprovar la insinceritat i depravació del duc, que, sempre d'incògnit, té una cita amorosa amb la bella Maddalena, prostituta que atrau les víctimes del seu germà. Pare i filla veuen, sense ser vistos, l'actuació del duc, que canta primer la famosa cançó «La donna è mobile» i després, quan continua l'escena amorosa, les quatre veus protagonitzen un famós quartet. Rigoletto pacta amb el sicari el preu de la mort del duc abans de mitjanit i se'n va amb Gilda. Maddalena se sent captivada per la simpatia del seductor i aconsegueix que el seu germà s'avingui de matar en el seu lloc el primer viatger que arribi a l'hostal. Torna Gilda, disfressada d'home, sent la conversa anterior i decideix morir en comptes del duc, i truca a la porta. Quan arriba Rigoletto a comprovar l'encàrrec macabre, Sparafucile li dona un sac amb un cadàver. Però quan creu acomplerta la venjança, sent la veu del duc que se'n va cantant la famosa cançó. Descobreix amb horror la filla dins el sac, que, agonitzant, encara és capaç de demanar perdó al pare, i clou l'obra invocant amb un crit la terrible maledicció de Monterone.

«El geperut Rigoletto clama venjança amb una melodia d'orgue de maneta, i després Gilda repeteix, sense dret a escollir, la frase musical del seu pare. La vocalització de la noia sembla preprogramada: exhalacions d'una soprano lírica zombi. I això que Gilda contradia el pare: utilitza la mateixa melodia per demanar clemència, no venjança [...]. Segueix el pare, però pensa en el duc; repeteix la melodia venjativa del pare, però demana el contrari; es comporta com una bona filla, però no ho és»

WAYNE KOESTENBAUM
The Queen's Throat

Rigoletto
amb direcció d'escena
de Graham Vick.
Fotografies:
Javier del Real.





Als afores de Màntua, vora el riu Mincio, un camí condueix vers el miserable hostel d'Sparafucile, l'interior del qual resulta força visible des de l'exterior, on el sicari viu amb la seva germana Maddalena, bella prostituta que atrau les víctimes del germà. Després d'un preludi breu, apareix Rigoletto que acompanya la seva filla –que un mes després de l'escena anterior encara estima i vol creure en el seu seductor– fins a l'hostal, perquè pugui veure la depravació del duc i l'acompliment de la seva venjança. Rigoletto ha contractat, efectivament, els serveis d'Sparafucile per assassinar el duc, que arriba, d'incògnit, per tenir una cita amorosa amb Maddalena.

Després d'una breu conversa entre pare i filla, veiem el duc que reclama a Sparafucile dues coses, la seva germana i vi, abans d'iniciar, d'una manera sobtada, LA CELEBÈRRIMA I MISÒGINA CANÇÓ «LA DONA È MOBILE / QUAL PIUMA AL VENTO», QUE JUSTIFICA LA INCONSTÀNCIA MASCULINA TOT EXALTANT LA FRIVOLITAT FEMENINA. DE TIPUS ESTRÒFIC, TÉ UNA FORÇA I UNA AMPLADA

Albrecht Dürer:
Estudis de caps.

MELÒDICA GRANS, UN RITME INSOLENT, I ES PRESTA A SER CANTADA AMB DESIMBOLTURA I ARROGÀNCIA, ELEMENTS QUE EXPLIQUEN SOBRADAMENT L'ÈXIT QUE VA TENIR DES DEL PRIMER MOMENT. QUAN ARRIBA EL *RITORNELLO*, Sparafucile avisa la germana que arriba, alegre i desenfadada, i té unes breus paraules amb el bufó abans de sortir.

L'escena de seducció del duc que, malgrat l'evident complicitat i disposició de Maddalena, vol mantenir uns preliminars amorosos convencionals, esdevé aviat quartet amb les intervencions de Rigoletto i Gilda, que la presencien des de fora. ES TRACTA DEL MAGNÍFIC «BELLA FIGLIA DELL'AMORE», UN DELS NÚMEROS VERDIANS MÉS ESTIMATS, EN EL QUAL ELS QUATRE PERSONATGES EXPRESSEN SIMULTÀNIAMENT EL SEU ESTAT D'ÀNIM AMB UNA GRAN CLARETAT DE LES SEVES LÍNIES VOCALS, MOLT DIFERENCIADES: EL DUC INICIA EL QUARTET PRÒPIAMENT DIT AMB UNA BELLA MELODIA I PARAULES I TO DE SEDUCTOR CONVENCIONAL, MADDALENA HI RESPON AMB COQUETERIA I SATISFACCIÓ AMB UNA

CURIOSA PARLA SIL·LÀBICA, GILDA UTILITZA UN CANT DRAMÀTIC, INTENS, DE LÍNIA SINCOPADA PER EXPRESSAR EL SEU DOLOR, I RIGOLETTO DECLAMA AMB FUROR CONTINGUT QUE NO AMAGA LA SEVA EXASPERACIÓ. En un breu recitatiu que perllonga el quartet, el bufó insta la seva filla a tornar a casa, disfressar-se d'home i fugir a Verona, on ell l'anirà a trobar.

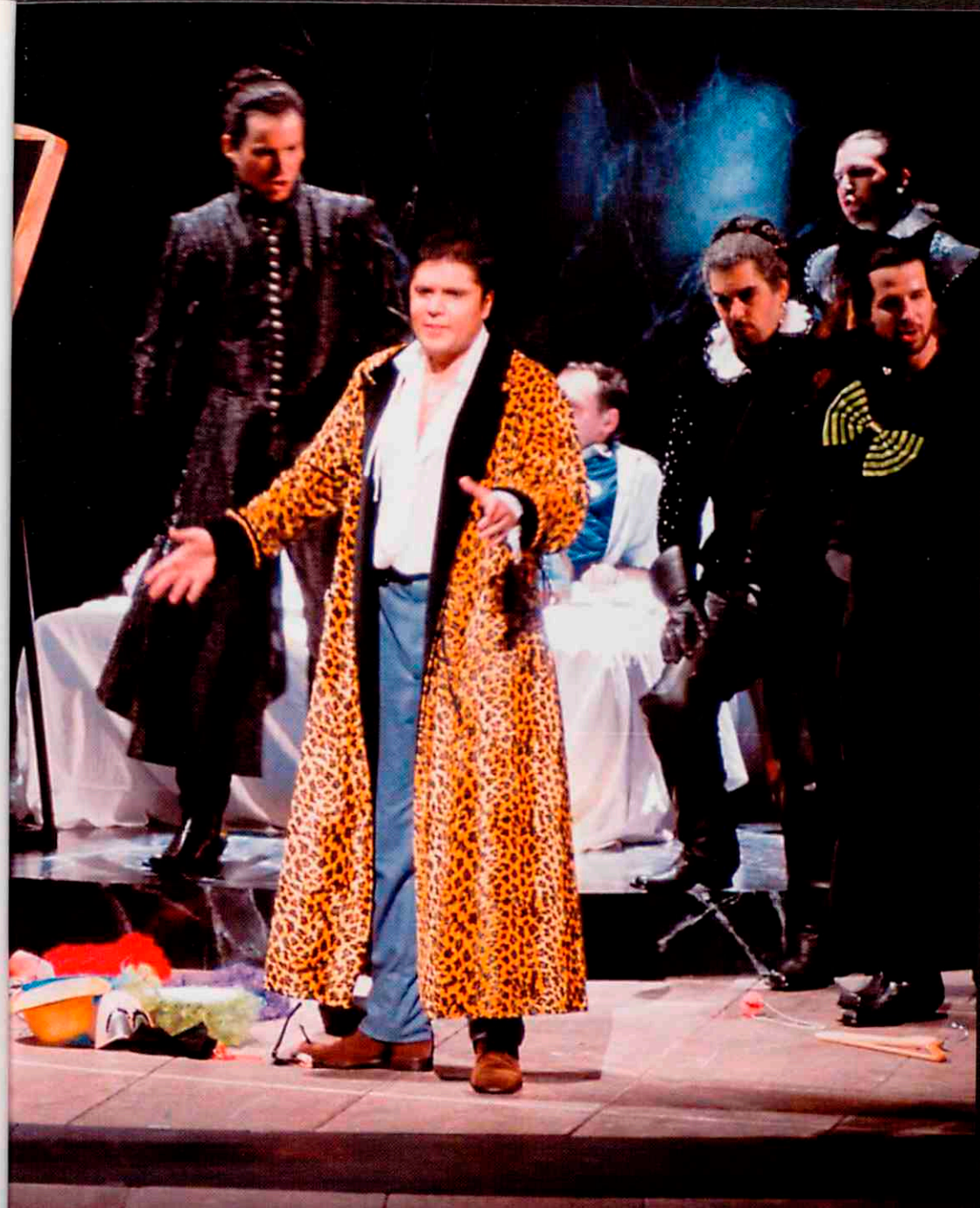
Mentre Maddalena i el duc continuen el seu joc amorós, Rigoletto determina amb Sparafucile el preu de la mort del sobirà –del qual el sicari ignora la personalitat– i li diu que tornarà a mitjanit a recollir el cadàver. COMENÇA UNA TEMPESTA QUE CREA IMMEDIATAMENT UNA ATMOSFERA NOCTURNA I SINISTRA, QUE SUBRATLLA L'HORROR DEL CRIM QUE S'HA DE COMETRE, AMB UNA ORQUESTRACIÓ FOSCA I EL RECURS SOVINTEJAT AL COR MASCULÍ QUE CANTA A *BOCCA CHIUSA*.

En un recurs argumental poc convincent, el duc, davant la tempesta, decideix dormir a l'hostal –malgrat els intents de Maddalena de fer-lo partir– i puja a l'habitació d'Sparafucile, on decideix trencar el son mentre taral·leja «La donna è mobile». El sicari es prepara per dur a terme la seva sinistra feina malgrat la resistència de la germana, que obliga a prendre l'espasa del duc adormit.

Mentrestant, Gilda, disfressada d'home, arriba novament a l'exterior de l'hostal i escolta, horroritzada, la conversa dels germans. Maddalena, que s'ha enamorat del jove seductor, li proposa matar Rigoletto en comptes del duc, cosa que el particular codi d'honor del sicari no admet. Aquest decideix, aleshores, matar no pas el duc sinó el primer viatger que truqui a la porta abans de mitjanit. DES DE L'INICI DE L'ANOMENAT TRIO DE LA TEMPESTA, EN EL QUAL SENTIM AMB GRAN FORÇA I PATETISME EL SO DE L'ORATGE QUE SUBRATLLA EL DRAMATISME DE LA SITUACIÓ, ESCOLTEM LA VEU DE GILDA QUE DECIDEIX SER ELLA EL PRIMER VIATGER QUE TRUQUI A LA PORTA I MORIR EN COMPTES DE L'INGRAT ENAMORAT. Els fets se succeeixen amb rapidesa i Gilda, després de demanar al Cel perdó pels assassins, perdó al seu pare,

«En el més profund de l'horror, enmig de l'asfíxia, en el fons del caos de totes les foscos possibles, sota l'espantosa espessor d'un diluvi format per expectoracions, allà on tot s'ha extingit, on tot és mort, alguna cosa es mou i brilla. Què és? Una flama. I quina flama? L'ànima. Oh, adorable prodigi! L'amor, l'ideal, es troba fins i tot a l'infern»

VICTOR HUGO
*Les memòries
de Victor Hugo*



que deixa sol, i felicitat per al duc, entra a l'hostal i és apunyada MENTRE LA TEMPESTA ARRIBA AL MÀXIM.

Arriba Rigoletto a recollir la prova de la seva venjança, tan esperada no sols després de trenta dies sinó de tota una vida d'humiliacions, amb un cant exultant. Sona mitjanit, Sparafucile li dóna un sac amb el cadàver a canvi d'una bossa amb diners i se'n va. El bufó se sent feliç, però quan s'acosta al riu per llençar el sac ESCOLTA AMB HORROR LA VEU LLUNYANA DEL DUC, LLEUGERA I BURLETA, QUE CANTUSSEJA LA CANÇÓ DE SEMPRE ACOMPANYAT PER LES CORDES, I QUE ARRIBA A UN SI AGUT, NOTA QUE FINS ARA NO HAVIA ASSOLIT EN LA MATEIXA CANÇÓ. El duc desapareix així d'escena i s'escapa definitivament de la maledicció que li havia llançat Monterone.

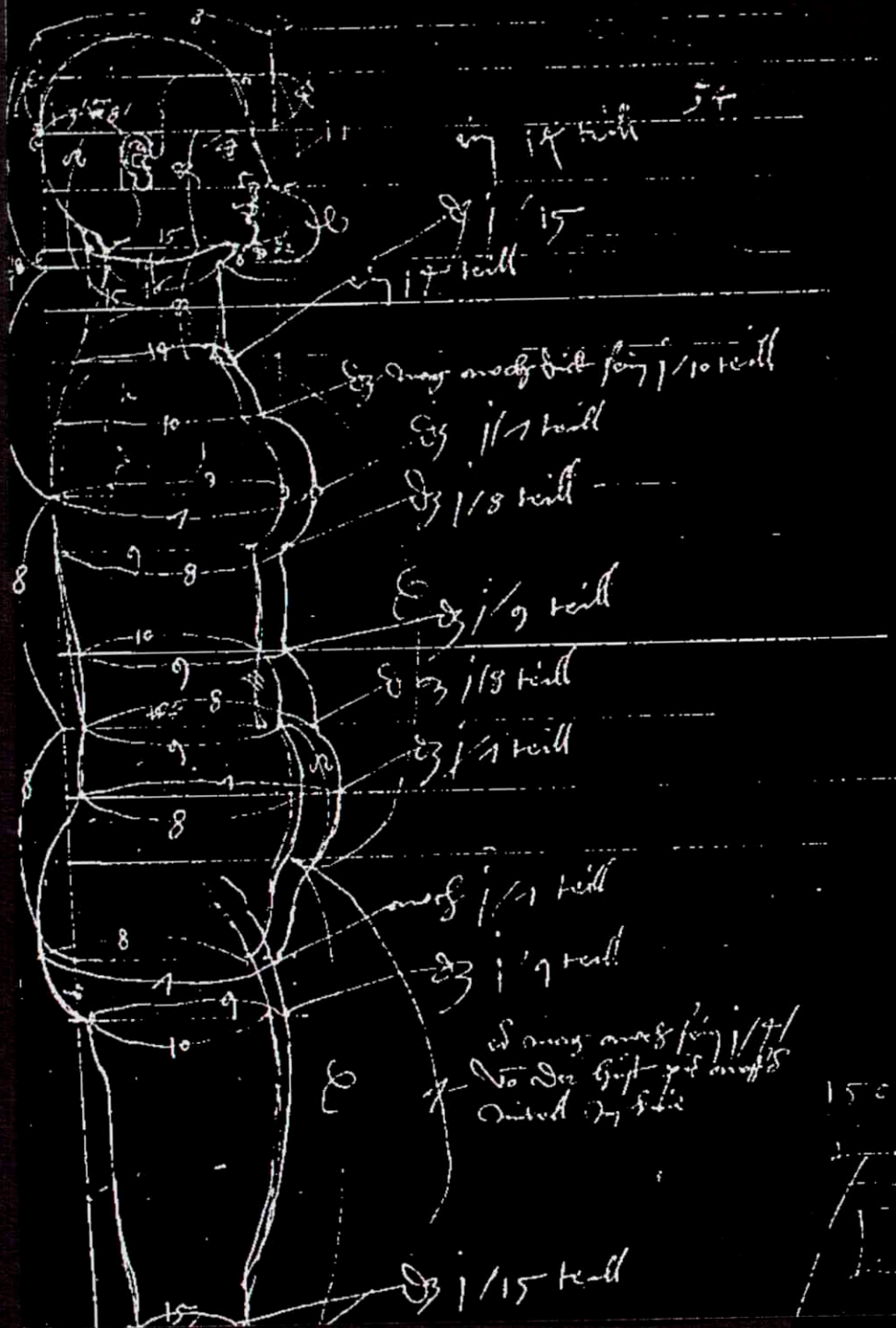
Un negre pressentiment envaeix l'ànim de Rigoletto quan s'a-fanya a saber qui ha mort en el lloc del duc. No vol creure el que veuen els seus ulls, truca inútilment a la porta tancada de l'hostal i resta sol amb la filla agonitzant, que encara té temps de mantenir un últim diàleg amb el pare, EN UN PATÈTIC DUO FINAL. LES ÚLTIMES PARAULES DE GILDA SÓN D'AMOR I DE PERDÓ, EN L'ESPERANÇA DE BENEIR DES DEL CEL, AMB LA SEVA MARE, EL PARE DESGRACIAT, EN UNA ATMOSFERA MUSICAL DE RECONCILIACIÓ. El final té una força i una brutalitat típicament verdianes: L'ORQUESTRA PUJA RÀPIDAMENT VERS UN *FORTISSIMO* I RIGOLETTO COMPRÈN EL PODER DE LA MALEDICCIÓ DE MONTERONE. EL SEU TERRIBLE CRIT: «AH, LA MALEDIZIONE», ACOMPANYAT DEL TEMA ESSENCIAL, MARCA EL FINAL DE L'ÒPERA.

TERESA LLORET

«Segurament no va ser del tot accidental el fet que ell es trobés amb tanta freqüència escrivint per a parets de baritons i filles de sopranos. Havia perdut els seus propis fills poc després que naixessin; la relació amb els seus pares va ser difícil i incòmoda, la d'un nen que ha sortit fora de la classe social i intel·lectual dels seus pares i ha entrat en un món que no poden compartir»

CHARLES OSBORNE
The complete operas of Verdi





ed mag mesch dich feng 1/10 teill
 ed mag mesch feng 1/11 teill
 ed mag mesch feng 1/14 teill

L'OPERA

Un nou drama musical italià del contrast

EKKEHARD PLUTA

Prefaci de *Le roi s'amuse*

VICTOR HUGO

Una òpera problemàtica

MARCEL CERVELLÓ

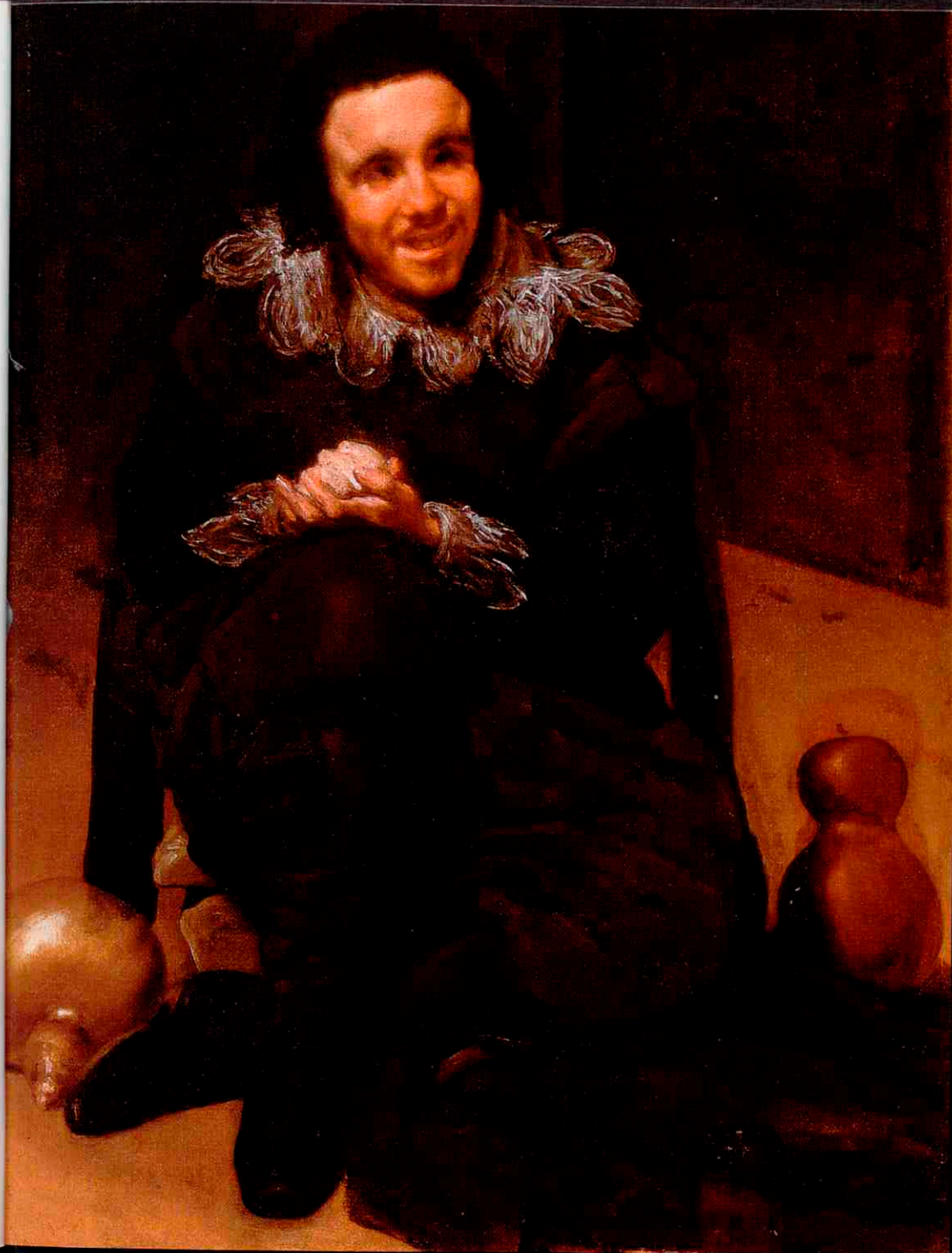
1509

A
D

Un nou drama musical italià del contrast

Rigoletto de Verdi i el teatre de Victor Hugo

«Ja el 1833, Donizetti havia posat música a la *Lucrece Borgia* d'Hugo. Feia temps que la bellesa ja no s'associava a la perfecció, la "lletjor" s'havia guanyat un lloc en l'art, i cada vegada era més freqüent que personatges d'origen humil abandonessin les posicions laterals per passar al centre de l'acció. No sabem si Verdi —escriu Ekkehard Pluta en aquest article— va llegir el "manifest" d'Hugo. A diferència del seu antípoda alemany, Wagner, no perdia gaire temps amb declaracions de principis estètics i dramàtics. En canvi, va formular el seu credo artístic en les innombrables cartes que dirigia als seus col·laboradors, i en aquestes cartes es troben moltes coincidències amb els pensaments d'Hugo. Ja el 1844, Verdi havia obert una nova porta del teatre musical en compondre la partitura per a la tragèdia d'Hugo *Hernani*. El temps que va passar a París entre 1847 i 1849 per motius de feina (estrena de l'òpera *Jerusalem*), li va servir, a més, per acostar-se al nou teatre francès i familiaritzar-se amb la seva dramàtica anticlassicista».



No hi ha dubte que el seu antecedent literari, és a dir, el drama *Le roi s'amuse* de Victor Hugo, va tenir una part important en aquest èxit, ja que el compositor italià va trobar en l'autor francès el que sempre havia buscat i encara havia de continuar buscant: «un material nou, grandios, bonic, divers, arriscat i alhora molt apte per posar-hi música, audaç fins al màxim, i amb unes formes totalment noves».

Avui dia Hugo encara gaudeix d'una estimació considerable com a novel·lista (*Nostra Senyora de París*, *Els miserables*), mentre que les seves obres teatrals, que en la seva època van semblar revolucionàries i fins van provocar escàndol, només sobreviuen gràcies a les adaptacions que se'n van fer per a l'òpera. El mateix Hugo va exposar la novetat que el seu teatre representava per a l'època en el prefaci del seu primer gran drama, *Cromwell* (1827), que durant molt de temps va romandre sense representar; més exactament, no es va estrenar fins al 1956, a París. Aquest prefaci de *Cromwell*, en què Hugo descarrega amb vehemència contra el teatre classicista fins llavors dominant, va esdevenir el manifest de l'escola romàntica, fins i tot més enllà de les fronteres franceses.

Hugo hi defensa «la llibertat de l'art contra el despotisme dels sistemes, dels codis i les regles» i reclama una «pintura total de la realitat». Igual com s'esdevé a la vida real, les tragèdies i les comèdies han d'avançar en paral·lel. «La musa moderna [...] sentirà que en la creació no tot és humanament bell, que la lletjor existeix al costat de la bellesa, la deformitat juntament amb la proporció, el grotesc és el revers del sublim, el mal conviu amb el bé, i l'ombra amb la llum». El poeta romàntic aspirava a aconseguir l'harmonia dels contraris. Naturalment, en aquest nou drama ja no va cercar la unitat aristotèlica de temps, espai i acció. El seu model declarat fou Shakespeare, un autor que a França i a Alemanya no fou descobert fins al final del segle XVIII.

Les idees d'Hugo no eren noves. Germaine de Staël, August Wilhelm Schlegel i Stendhal ja s'havien expressat d'una manera semblant uns quants anys abans. Però contenien un material

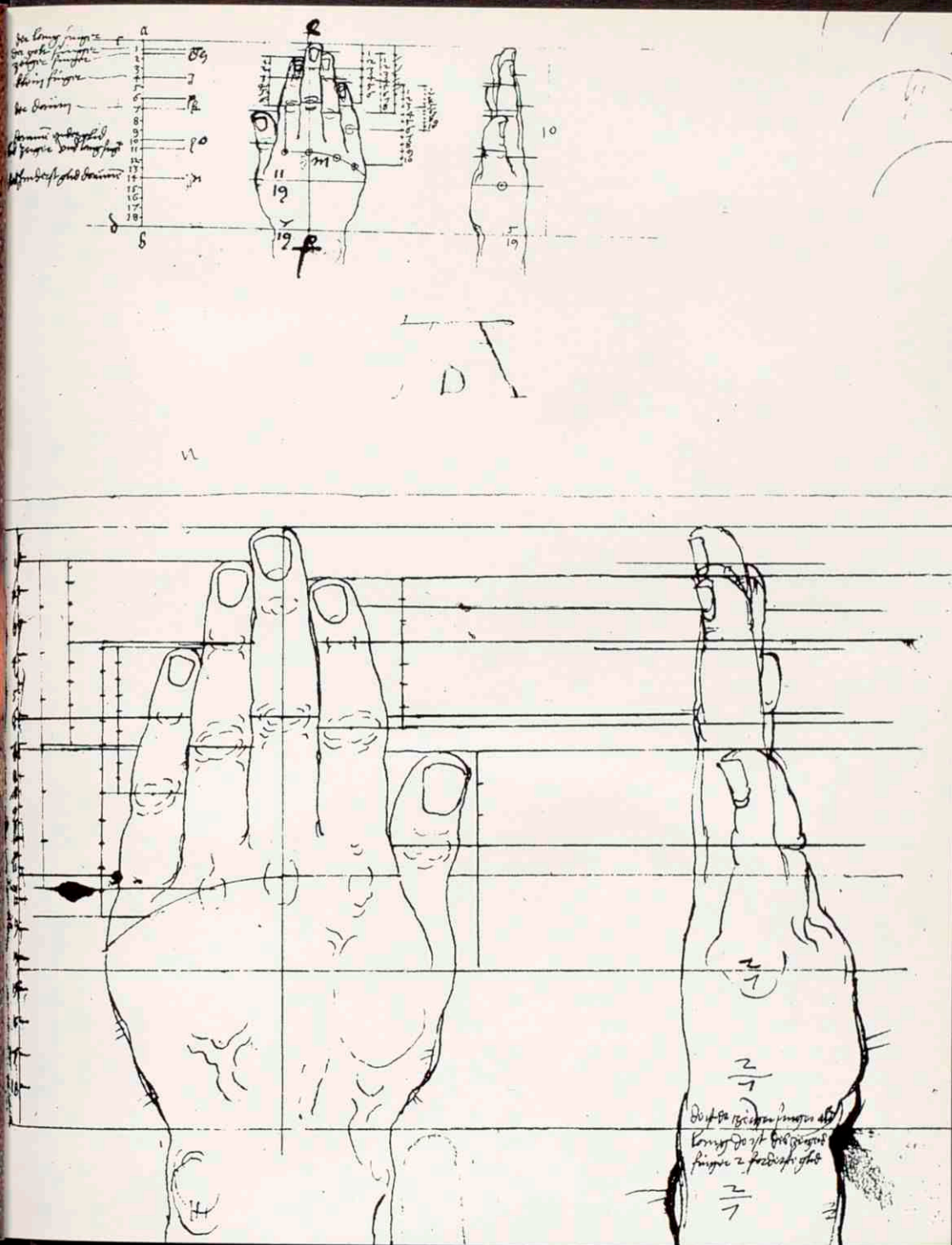


altament inflamable i durant molts anys van donar lloc a debats estètics abrandats. Mentre que els guardians de la tradició clàssica evocaven la decadència de la cultura, els defensors de la via romàntica veien per primera vegada a l'abast de la mà la plenitud de l'art dramàtic.

Ben aviat les disputes entre classicistes i romàntics es van estendre també a Itàlia, on els tradicionalistes llançaven impropis contra el gust «depravat» d'un públic que buscava «l'encant de les coses fastigoses», però sense poder aturar el gran gir de tendències, atès que les noves idees arribaven també al teatre operístic. Ja el 1833 Donizetti havia posat música a la *Lucrece Borgia* d'Hugo. Feia temps que la bellesa ja no s'associava a la perfecció, la «lletjor» s'havia guanyat un lloc en l'art, i cada vegada era més freqüent que personatges d'origen humil abandonessin les posicions laterals per passar al centre de l'acció.

No sabem si Verdi va llegir el «manifest» d'Hugo. A diferència del seu antípodia alemany, Wagner, no perdia gaire temps amb declaracions de principis estètics i dramàtics. En canvi, va formular el seu credo artístic en les innumerable cartes que dirigia als seus col·laboradors, i en aquestes cartes hi ha moltes coincidències amb els pensaments d'Hugo. Ja el 1844 Verdi havia obert una nova porta del teatre musical en compondre la partitura per a la tragèdia d'Hugo *Hernani*. El temps que va passar a París entre 1847 i 1849 per motius de feina (estrena de l'òpera *Jerusalem*), li va servir, a més, per acostar-se al nou teatre francès i familiaritzar-se amb la seva dramàtica anticlassicista.

Aquestes lliçons van caure en un terreny adobat. El teatre musical que ell preconitzava s'havia de construir a partir de contrastos, havia de barrejar tragèdia i comèdia, que fins llavors havien estat completament separades en l'òpera italiana: «Penso que la nostra òpera és tan culpable d'una monotonia excessiva, que avui jo mateix em negaria a musicar temes com els de *Nabucco*, *Foscari*, etc. És cert que inclouen moments escènics interessants, però gens de diversitat. Només sona una corda, si voleu,



una corda elevada, però sempre la mateixa. Per expressar-me amb més claredat: és possible que la poesia de Tasso sigui la millor, però mil i més de mil vegades prefereixo la d'Ariosto. Pel mateix motiu, prefereixo Shakespeare a tota la resta de dramaturgs, incloent en aquests darrers els grecs» (Carta a Antonio Somma, 22.4.1853).

Més d'una vegada Verdi parla de Victor Hugo en les seves cartes. No té res d'estrany, doncs, que a més de les dues obres esmentades, a les quals efectivament va posar música, dues més, *Ruy Blas* i *Marion de Lorme*, apareguin diverses vegades en la seva llista de projectes. A més, va adaptar dues obres del dramaturg espanyol Antonio García Gutiérrez, que fou l'introduïdor a Espanya de les teories dramàtiques d'Hugo, en *Il Trovatore* i *Simon Boccanegra*, i una altra d'Àngel de Saavedra en *La forza del destino*.

Immediatament després d'*Ernani*, Verdi ja pensava en *Le roi s'amuse* com a tema per a una òpera, i després de la seva experiència parisenca va tornar a ocupar-se del tema. Mentre treballava sense gaire empenya en l'*Stiffelio* que li havia encarregat el Teatro Grande de Trieste, va escriure el 28 d'abril de 1850 al llibretista Francesco Maria Piave: «Ja tinc pensat un altre tema que, si la policia ho permet, esdevindrà una de les creacions més meravelloses del teatre modern [...]. El tema és grandios, imponent, i té un personatge que és un dels més bonics que mai s'hagi vist en el teatre de tots els temps i de tots els països. El tema és *Le roi s'amuse*, i el personatge a què em refereixo és Triboulet; i si Varesi volgués involucrar-se en el projecte, no hi haurà res millor, ni per a ell ni per a nosaltres». Deu dies després, insisteix en el mateix sentit: «*Le roi s'amuse* és el tema més grandios i potser també l'obra més grandiosa dels temps moderns. Triboulet és un digne fill espiritual de Shakespeare!».

Triboulet (Rigoletto), un bufó deforme com a gran figura tràgica: realment, un fet nou i únic en la història de l'òpera. Aquí, allò grotesc s'alia amb allò sublim d'una manera paradigmàtica,

«Escolta'm: Rigoletto durarà més temps que Ernani. Sé perfectament que tots els savis, els doctors en música que, fa deu anys, es pronunciaven contra Ernani, ara diran que aquest és millor, simplement perquè té vuit anys més que el seu germà, però Rigoletto és una òpera clarament més revolucionària i, per tant, més original, tant en la forma com en l'estil.

GIUSEPPE VERDI
Carta a Francesco
Maria Piave
(30 d'octubre del 1854)

Pàgina 37:
Diego de Silva Velázquez:
El bufon Calabacillas,
llamado erròneamente
el Bobo de Coria.
Museo del Prado, Madrid.

Pàgina 38-39:
Diego de Silva Velázquez:
Don Sebastián de Morra.
Museo del Prado, Madrid.

Pàgina anterior:
Albrecht Dürer:
Estudi de mans.

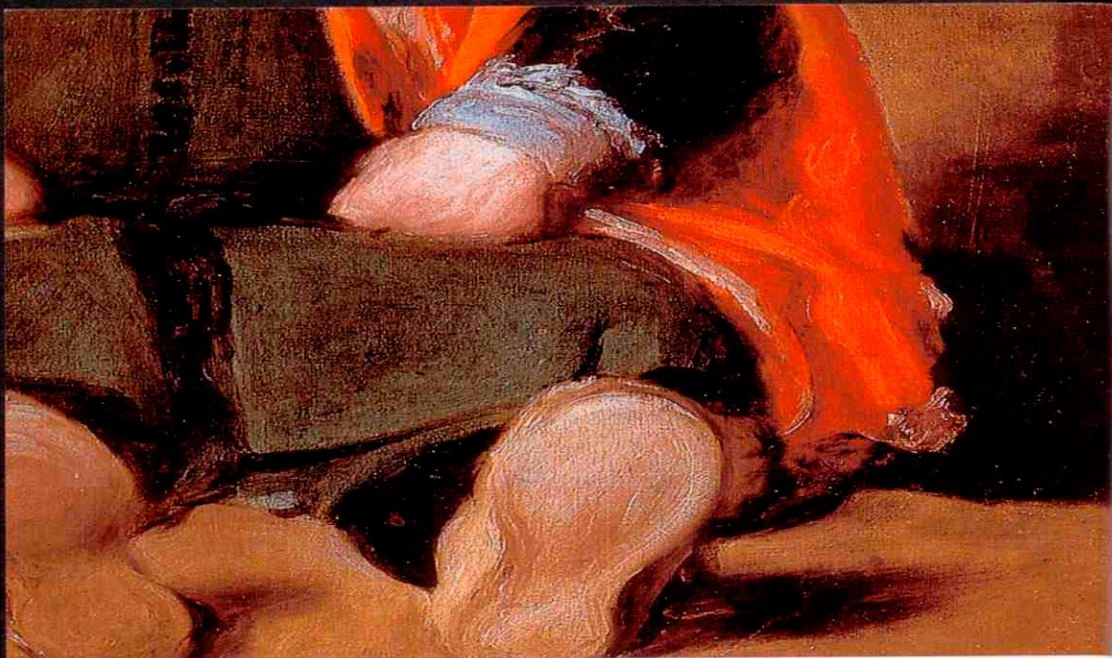
tal com proposava Hugo. I és digna d'admirar la fina intuïció de què Verdi va fer gala en pensar que un personatge com aquest seria idoni per a una òpera. I encara hi ha una altra qualitat del text que no passa per alt a la seva perspicàcia: la simultaneïtat de l'acció exterior amb la interior, que crea molts espais lliures per al desenvolupament musical. Hugo postula: «un drama, en què el poeta ompli completament la finalitat múltiple de l'art, que és la d'obrir a l'espectador un horitzó doble, la d'il·luminar al mateix temps l'interior i l'exterior dels homes; l'exterior, mitjançant el seu discurs i les seves accions, i l'interior, amb els apartats i els monòlegs; en poques paraules: fer encreuar-se en el mateix quadre, el drama de la vida i el drama de la consciència».

«Limita't a seguir l'original francès, i no t'equivocaràs en res!», aconsella Verdi repetidament al seu llibretista. I ell mateix segueix aquesta premissa. Si considerem la gran llibertat amb què els seus predecessors havien tractat els textos de Schiller (en *Giovanna d'Arco* i en *I Masnadieri*, els precedents literaris van ser alterats i deformats fins a tal punt, que no es poden reconèixer), la fidelitat, sovint fins i tot literalitat respecte del text d'Hugo, és realment sorprenent. I al mateix temps, comprensible.

I és que l'obra de teatre, que la censura prohibí immediatament després de la primera representació, el 22 de novembre de 1832, i que més endavant no va poder trepitjar els escenaris, és ja en essència un potencial llibret d'òpera que només esperava que un compositor amb prou sensibilitat per a la dramaturgia l'adaptés com calia.

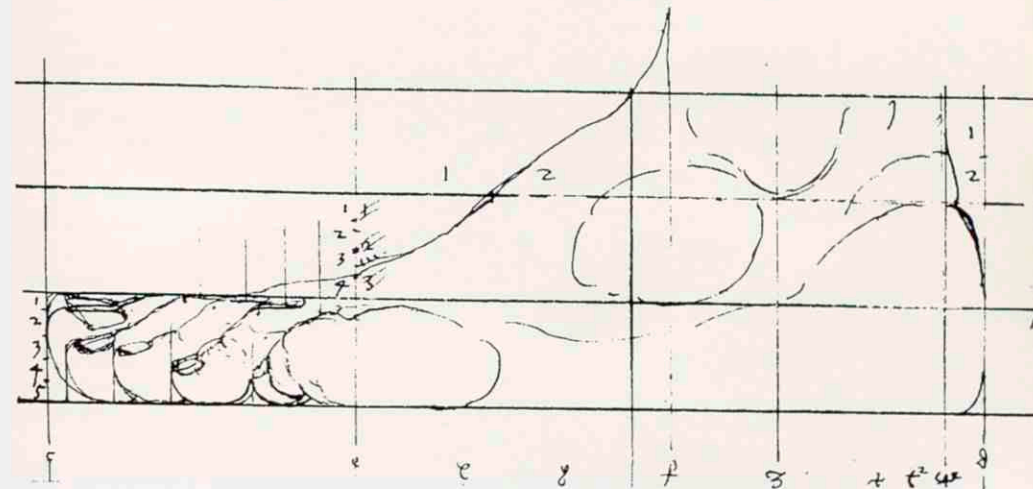
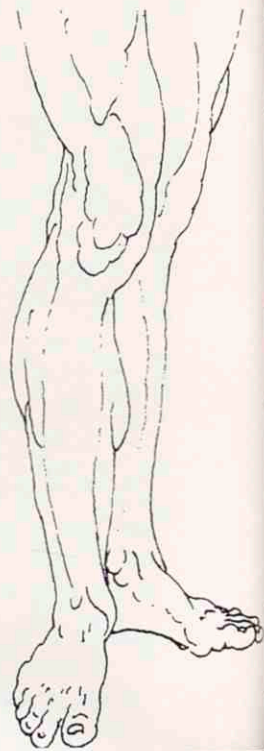
Una comparació detallada entre l'obra de teatre i l'òpera ens proporcionarà aspectes interessants del mètode de treball de Verdi, com també de la manera tal com entenia el teatre.

Els cinc actes del drama d'Hugo es reparteixen en l'òpera en tres actes i quatre quadres, però malgrat això no es perd cap escena rellevant. El nombre de personatges secundaris es redueix, i en comptes dels cortesans individualitzats, apareix el cor. L'eloqüència de vegades excessiva d'Hugo es redueix al que és



dramàticament necessari. Molts monòlegs de l'obra de teatre es redueixen a una o dues frases en l'òpera; en canvi, frases esparses del drama s'amplien per donar lloc a tota una ària (com la «Caro nome» de Gilda). Sense canviar res conscientment dels esdeveniments externs, Verdi els dota d'altres accents. Així passa amb la maledicció de Le Valliers (Monterone), el motiu central de l'obra: «Pel que fa al títol: si no es pot mantenir el de *Le roi s'amuse*, que no seria gaire bonic, llavors el títol haurà de ser per força *La Maledizione di Vallier* o simplement *La Maledizione*. Tot el tema gira al voltant d'aquesta maledicció» (carta a Francesco Maria Piave, 3.6.1850).

La figura del sobirà pren un aire diferent. En l'obra d'Hugo, el rei és un llibertí sense escrúpols que fa seva Blanche (Gilda) per la força. Verdi volia donar també aquesta personalitat al seu duc, però contradiu aquesta intenció, ja que tant en el seu duo amb Gilda («È il sol dell'anima») com en la seva escena i ària del segon acte («Ella mi fu rapita... Parmi veder le lagrime»), sense equiva-



lent en l'obra d'Hugo, el revesteix d'uns trets d'home veritablement enamorat que descobreix en Gilda un tipus de dona que fins llavors no havia trobat mai.

En canvi, el tema «La donna è mobile» de l'últim acte, el «gran èxit» de l'òpera, no és una troballa de Verdi, perquè ja hi és, en el model. En una visita a un castell del Loira, concretament el de Chambord, Hugo va descobrir un díptic de Francesc I de França, que va regnar entre 1515 i 1547: «Souvent femme varie / Bien fol est qui s'y fie!» («La dona canvia sovint / Ben foll és qui se'n refia!»). Hugo va incorporar aquest text en el seu drama sense cap variació, que el rei canta com un cuplet en l'acte quart abans de trobar-se amb Maguelonne, i també quan se'n va, mentre Blanche jeu morta dins el sac. Verdi no podia deixar escapar aquesta perla, i encara li donà més relleu amb la seva música.

Malgrat tot, on havia d'esdevenir encara més palesa tota la seva mestria com a músic operístic, era en la introducció de l'òpera i en el quartet de l'últim acte, amb l'escena de la tempesta

Pàgina anterior i a dalt:
Albrecht Dürer:
Estudi de cames i peus.

següent. Aquí assoleix una simultaneïtat tan extrema entre veus i emocions contrastades, que fins llavors mai no s'havia assolit en l'òpera italiana.

En el lúgubre acord del preludi, que exposa l'amenaçador motiu de la maledicció, la frivolitat i el llibertinatge de la cort de Màntua esclaten en un galop. En una àgil escena *ballata*, el seductor traça el seu propi retrat i flirteja amb la comtessa Ceprano –en presència del marit d'aquesta– al so d'un minuet cortesà, que contrasta clarament amb el galop, instintiu i girador: «La dansa reial del minuet i la dansa plena d'aura del galop s'uneixen en un tot dialèctic en què allò audible invisible corregeix allò audible visible» (Ulrich Schreiber).

Els paral·lelismes amb el *Don Giovanni* de Mozart no són, ni de bon tros, casuals. I Monterone és, en certa manera, i malgrat les seves breus aparicions, un descendent del gran Comendador. Però també hi ha coincidències amb les escenes de dansa de l'adaptació musical d'Hugo en *Lucrezia Borgia* de Donizetti, el qual, no cal dir-ho, encara no gaudia de la subtileza de Verdi en l'aplicació de la dramaturgia del contrast.

Tot plegat es revela de manera encara més palpable en el quartet «Bella figlia dell'amore», si bé, més exactament, es tracta de dos duos que s'entrellacen i en què cada personatge representa una veu pròpia expressada per una escriptura musical independent. Amb ell, Verdi establí un nou estàndard per als conjunts operístics, mentre el poeta Hugo, que durant molt de temps es va oposar –fins i tot jurídicament– que es representés l'òpera a París (no fou possible fins al 1857), es va entusiasmar amb aquesta escena, tot lamentant categòricament que a ell, com a dramaturg, no li fos possible fer parlar quatre personatges alhora de manera que el públic n'entengués les paraules i els sentiments amb tanta perfecció com en l'òpera.

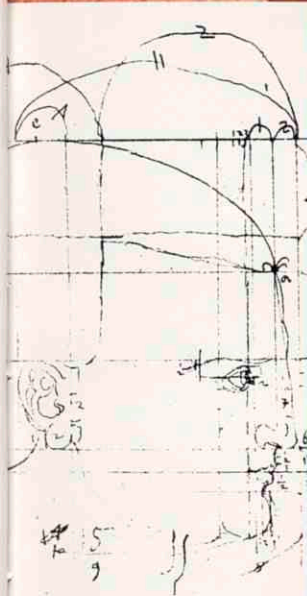
En l'escena següent, la de la tempesta, Verdi emprèn també uns camins completament nous que es distancien clarament del que fins llavors havien estat les «músiques de tempesta», tan

«Per a mi, el millor personatge, pel que fa a l'efecte, al qual mai he posat música (no parlo del mèrit literari o poètic) és Rigoletto. Hi ha situacions molt fortes, té nervi, patetisme, varietat. Totes les peripècies neixen d'un personatge lleuger, llibertí: el duc, del qual provenen els temors de Rigoletto, la passió de Gilda, etc., que donen lloc a moments dramàtics excel·lents i, entre altres, a l'escena del quartet que, per a l'efecte, romandrà sempre com una de les millors del nostre teatre».

GIUSEPPE VERDI
Carta a Antonio Somma
(22 d'abril de 1853)

Pàgina següent:
Albrecht Dürer:
Estudi de cap i cares.

Diego de Silva Velázquez:
El bufón don Diego de Acedo, el Primo.
Museo del Prado, Madrid.



populars en l'òpera italiana de tots els temps. Aquí, la tempesta no representa una interrupció de l'acció en forma d'un *intermezzo* de l'orquestra, sinó que dona el contrapunt i accentua els esdeveniments. Mentre Sparafucile i Maddalena discuteixen si han de matar el duc, i mentre des de fora Gilda, que ho ha sentit tot, decideix sacrificar-se per l'home que estima, no sols se sent el fragor dels llamps i els trons; a més, en forma d'un cor sense paraules, es percep també l'udol del vent, un lúgubre *ostinato* de l'orquestra que mena a la catàstrofe. Amb l'assassinat de Gilda, la tempesta arriba al punt més àlgid.

L'adaptació que Verdi va fer de l'obra teatral va tenir —com, d'altra banda, es podia esperar— dificultats amb la censura. Piave, que no sense motiu es preocupava dels seus honoraris, treballava en l'obra amb la conformitat del director del teatre de La Fenice i del cap de policia, i amb el títol d'*Il Duca di Vendôme* la va presentar a Verdi, que reaccionà amb vehemència davant la dissolució de les idees originals: «Un drama original, potent, ha esdevingut quelcom de banal, sense passió... com a artista meticulós, no puc posar música a aquest llibret» (carta de Verdi a Marzari, director de La Fenice, 14.12.1850).

Finalment es va arribar a un acord: l'acció seria traslladada de París a Màntua, Francesc I esdevindria un duc inidentificable, i els noms de la resta de personatges serien canviats d'acord amb l'època i la regió. Les imposicions de la censura en res no podien afectar l'obra mestra de Verdi. Encara més, amb el canvi de temps i de lloc, es perdia aquell «color local» que Hugo postulava amb tanta insistència en el seu manifest, però Verdi aconseguí crear a la seva manera una atmosfera d'autenticitat que es pot reconèixer en un detall completament marginal: als afores de Màntua hi ha un castell ensorrat que encara avui és conegut com «la casa d'Sparafucile».

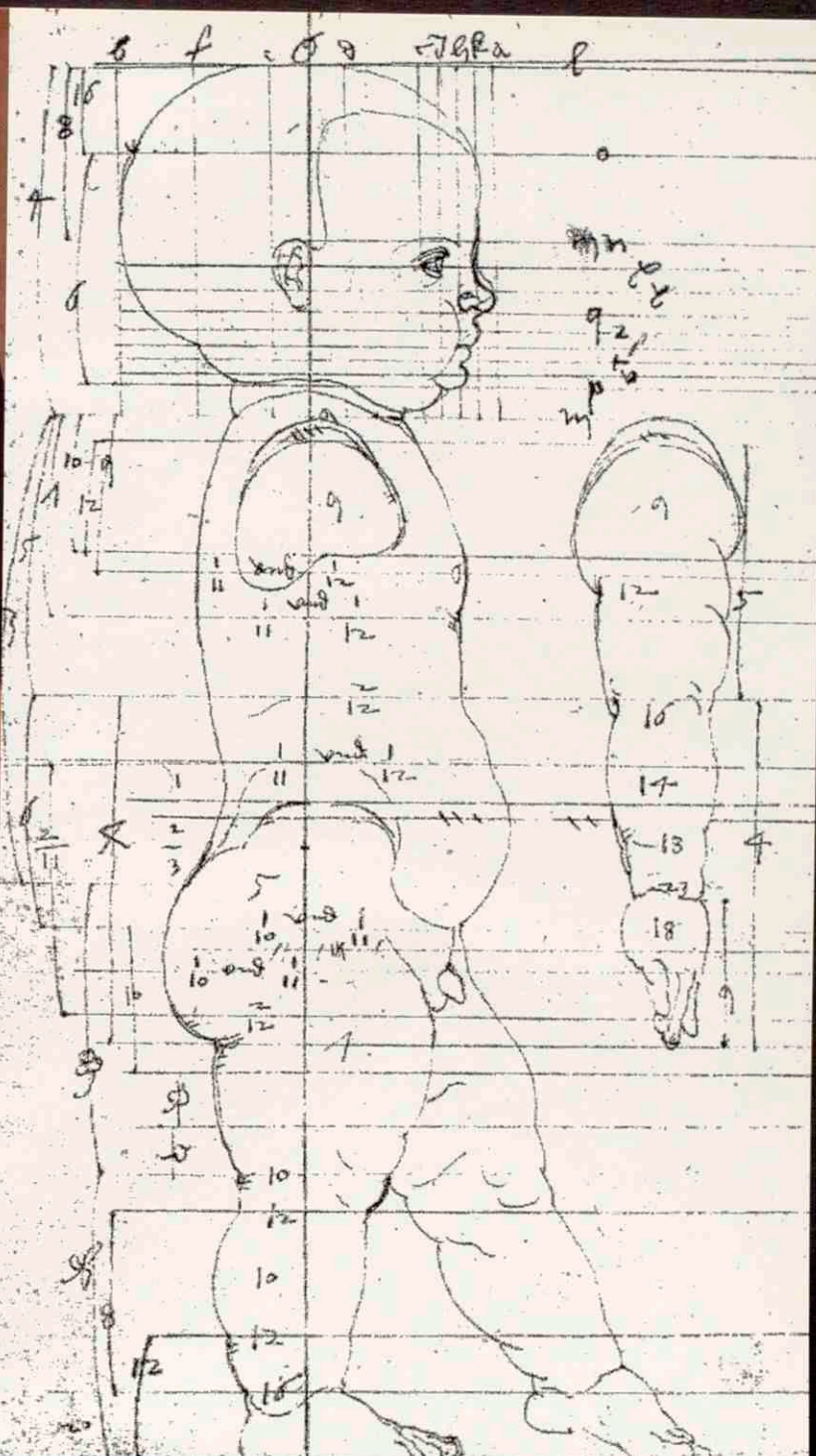
EKKEHARD PLUTA

«L'estructura dels drames de Victor Hugo s'ha comparat sovint a l'òpera. Com un típic compositor del segle XIX, Hugo va posar en escena grans col·lisions de passions i quadres espectaculars, sovint a costa de la versemblança dramàtica [...]. Francisque Sarcey ha demostrat que les escenes de Victor Hugo sovint estan construïdes com escenes operístiques, fins i tot amb àries i *cabaletas* precedides de recitatius»

DAVID LITTLEJOHN

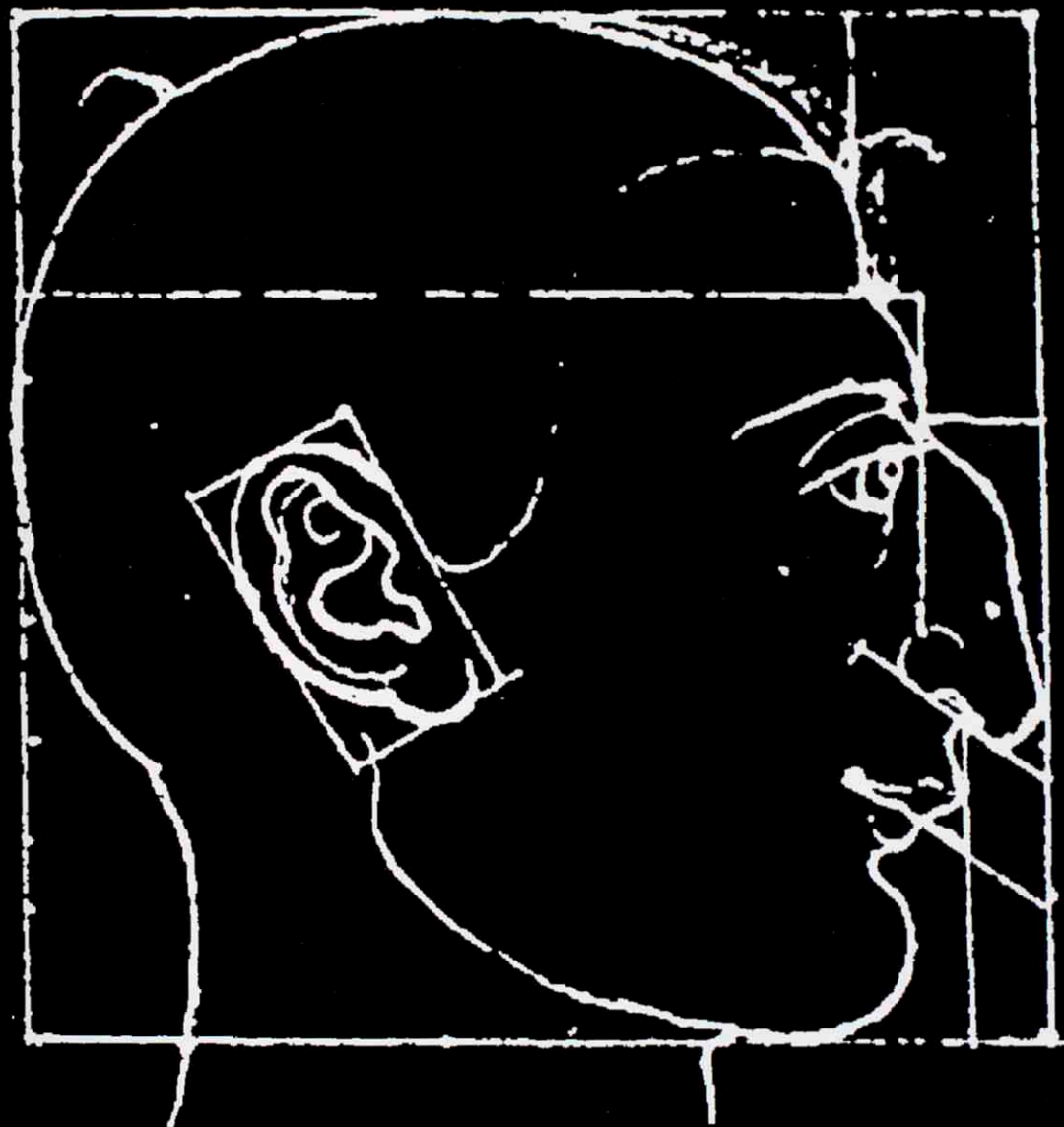
Pàgina següent:
Albrech Dürer:
Estudi de cos de nen.

Diego de Silva Velázquez:
fragment de *Don Juan de Calabazas* (*Calabacillas*).
Museo del Prado, Madrid.



«Quan canta “La donna è mobile” cínicament misògina, ens oblidem que aquesta cançó és el senyal mateix de la tragèdia. Sense el duc divertit no hi ha drama, no hi ha cort ni bufó, ni amor ni maledicció. Les seves estrofes sobre la inconstància femenina del primer acte són d’una lleugeresa carregada de conseqüències. Lleugeresa moral, lleugeresa de to, el d’un tenor brillant que no se sobrecarrega de segons plans psicològics»

JEAN CABOURG
«L’Avant Scène Opéra»



Prefaci de *Le roi s'amuse*



El 22 de novembre de 1832 s'estrena Le roi s'amuse a París. Fou la primera i l'última funció de la nova tragèdia de Victor Hugo. Els censors van decidir retirar l'obra per immoral. La fatalitat de la censura perseguirà Le roi s'amuse un cop convertida en òpera per Giuseppe Verdi. La Maledizione (primer títol escollit per Verdi i Piave per a l'òpera Rigoletto) fou rebutjada per les autoritats austríaques. Si Verdi va optar per retocar el llibret per estrenar la seva òpera, Victor Hugo decidí en primer lloc publicar l'obra, convertida immediatament en un èxit editorial. En la primera edició s'inclou un prefaci (datat el 30 de novembre de 1832) en el qual Hugo respon amb vehemència argumental contra l'acció de la censura.

En la primera edició s'inclou un prefaci (datat el 30 de novembre de 1832) en el qual Hugo respon amb vehemència argumental contra l'acció de la censura.

A dalt:
Il·lustració del programa
de mà del Liceu de la
temporada 1863-64.

Rigoletto
amb direcció d'escena
de Graham Vick.
Fotografies:
Javier del Real.



L'aparició d'aquest drama al teatre va donar lloc a un acte ministerial inaudit. L'endemà de la primera representació, l'autor va rebre del Sr. Jouslin de Lassalle, director d'escena del Théâtre Français, la nota següent, de la qual conserva preciosament l'original:

«Són dos quarts d'onze, i rebo en aquest moment l'ordre de suspendre les representacions de *Le roi s'amuse*. El Sr. Taylor em comunica aquesta ordre de part del ministre.

És 23 de novembre».

La primera reacció de l'autor va ser el dubte. L'acte ministerial era arbitrari fins al punt de semblar increïble. Indubtablement, la que hem anomenat la Charte-Vérité diu: «Els ciutadans francesos tenen el dret de publicar...». Remarqueu que el text no diu només el dret d'imprimir, sinó, de manera més àmplia i extensa, el dret de publicar. Doncs bé, el teatre no és altra cosa que un mitjà de publicació com la premsa, com el gravat, com la litografia. Així doncs, la llibertat del teatre està implícitament escrita en la Constitució, juntament amb tota la resta de llibertats de pensament. La nostra Llei fonamental afegeix: «La censura no es podrà restablir mai més». Doncs bé, el text no diu la censura dels diaris, la censura dels llibres, diu la censura, la censura en general, tota la censura, tant la del teatre com la dels escrits. Per tant, a partir d'aquest moment el teatre no podia ser legalment censurat.



En un altre lloc, la Constitució diu: «La confiscació queda abolida». Doncs bé, la supressió d'una obra de teatre després de la representació no sols és un acte monstruós de censura i arbitrariedad, sinó que a més és una confiscació veritable, és una propietat que s'usurpa amb violència al teatre i a l'autor.

[...] Ho tornem a repetir, en els temps en què vivim, quan un acte semblant us barra

Retrats de Victor Hugo.

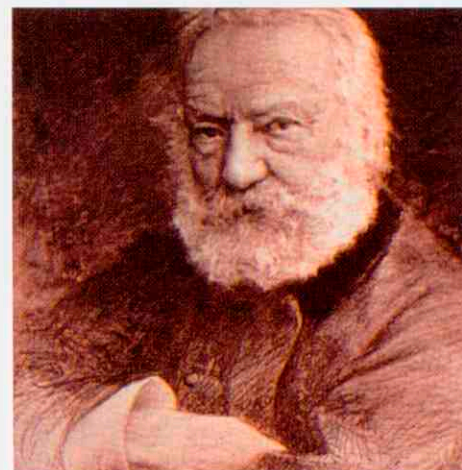
«Com podia ser que aquell home prudent i estalviador fos també generós? Que aquell adolescent cast i pare modèlic esdevingués, en els seus últims anys, faune vell? Que aquell legitimista canviés, primer a bonapartista, només, i posteriorment se l'aclamés com l'avi de la República? Que aquell pacifista pogués cantar, millor que ningú, les glòries de les banderes de Wagram? Que aquell burgès a ulls d'altres burgesos pogués arribar a assumir la condició de rebel? Aquestes són les preguntes que qual-sevol biògraf de Victor Hugo ha de respondre»

ANDRÉ MAUROIS
La vida de Victor Hugo

Pàgina següent:
Diego de Silva Velázquez:
El bufón llamado don Juan de Austria
Museu del Prado.

Albrecht Dürer:
Dos homes de perfil, nu i vestit.

el pas i us agafa bruscament pel coll, la primera impressió és d'una profunda sorpresa. Pel vostre cap passen milers de preguntes: on és la llei? On és el dret? Que potser això pot passar tal com ha passat? Realment va existir un fet històric que es va anomenar la Revolució de Juliol? Oi que és



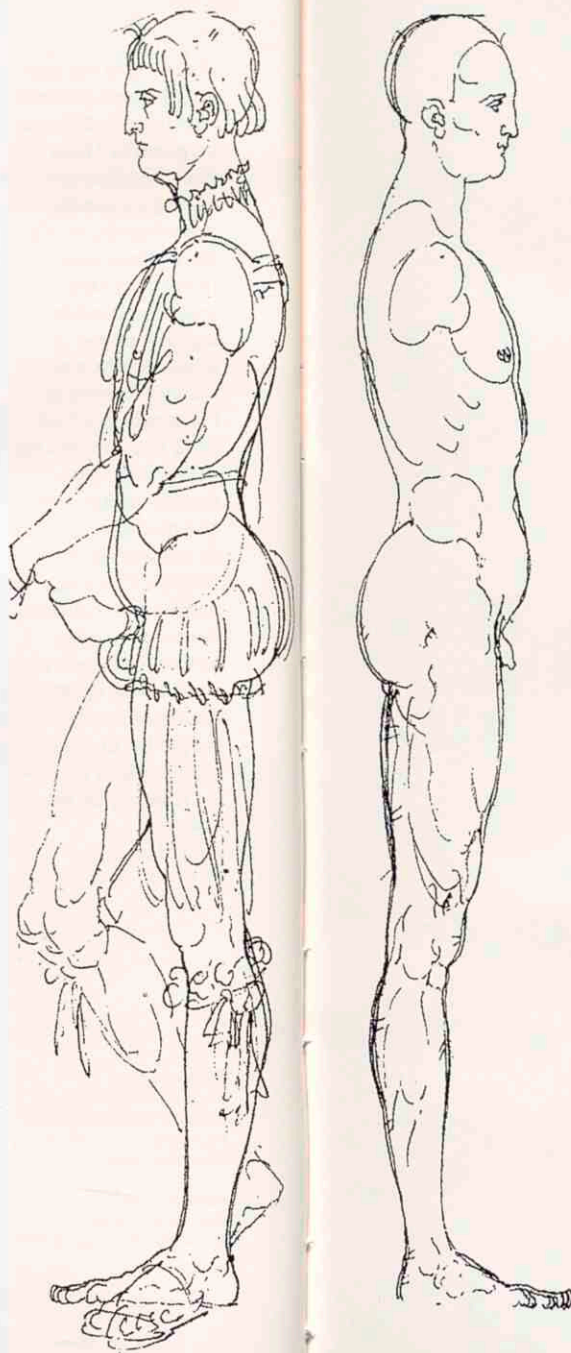
evident que ja no som a París? En quin desori estem vivint?

[...] L'autor va quedar al marge, tal com era la seva obligació, d'aquestes gestions del teatre. Ell, com a poeta, no depèn de cap ministre. Si bé el seu interès, mesquinament consultat, potser li aconsellaria aquests precis i aquestes súpliques, el seu deure d'escriptor lliure els hi prohibia. Demanar gràcia al poder significa reconèixer-lo. La llibertat i la propietat no són coses d'avantcambra. Un dret no s'ha de tractar com un favor. Un favor s'ha de demanar al ministre. Un dret s'ha de reclamar davant el país.

Així doncs, es dirigeix al país. Té dos camins per obtenir justícia, l'opinió pública i els tribunals. Ell els escull tots dos. Davant l'opinió pública, el procés ja ha estat jutjat i guanyat. I aquí l'autor ha de donar efusivament les gràcies a totes les persones serioses i independents de la literatura i les arts que li han donat en aquesta avinentesa tantes proves de simpatia i cordialitat. Ja comptava amb el seu suport per endavant. Sap que, quan es tracti de lluitar per la llibertat de la intel·ligència i del pensament, no anirà sol al combat.

I, sia dit de passada, el poder, mitjançant un càlcul força mesquí, es va vantar de tenir com a auxiliars, en aquesta ocasió, fins i tot entre les files de l'oposició, les passions literàries exaltades des de fa temps al voltant de l'autor. Va pensar que els odis literaris eren encara més tenaços que els odis polítics, basant-se en el fet que els primers tenen les arrels en l'amor propi, i els segons només els tenen en els interessos. El poder es va equivocar. El seu acte brutal ha revoltat els homes honestos de tots els àmbits. L'autor ha vist com s'aliaven amb ell, per plantar cara a l'arbitrarietat i a la injustícia, aquells mateixos que el dia abans l'atacaven amb gran violència. Si per atzar alguns odis inveterats han persistit, ara lamenten l'auxili momentani que van prestar al poder. Totes les persones honorables i lleials que es compten entre els enemics de l'autor han vingut a allargar-li la mà, tot i saber que, tan bon punt acabi el combat polític, reprendran el combat literari. A França, qui sigui perseguit no té més enemics que el seu persecutor.

Si ara, després d'establir que l'acte ministerial és odiós, inqualificable, impossible en Dret, ens sembla oportú davallar per un moment a discutir-lo com a fet material i a buscar de quins elements sembla estar compost; la primera pregunta que sorgeix és la següent, i no hi ha ningú que no se l'hagi plantejada: quin pot ser el motiu d'una mesura semblant? Cal dir, perquè és així i perquè, si el futur s'ocupa algun dia dels nostres insignificants protagonistes i de les nostres insignificants qüestions, no serà el detall menys curiós d'aquest curiós esdeveniment, que sembla que els nostres censors pretenen que la seva moral s'ha escandalitzat per culpa de *Le roi s'amuse*; aquesta obra ha revoltat el pudor dels gendarmes; el brigada Léotaud hi va assistir i la va trobar obscena; l'oficina de bons costums s'hi va tancar la cara; el senyor Vidocq se'n va ruboritzar. En fi, el sant i senya que la censura va donar a la policia i que tots plegats balbucegen d'uns dies ençà al voltant nostre és, simplement, aquest: aquesta obra és immoral... Valga'm Déu! Senyors meus! Silenci sobre aquest punt.



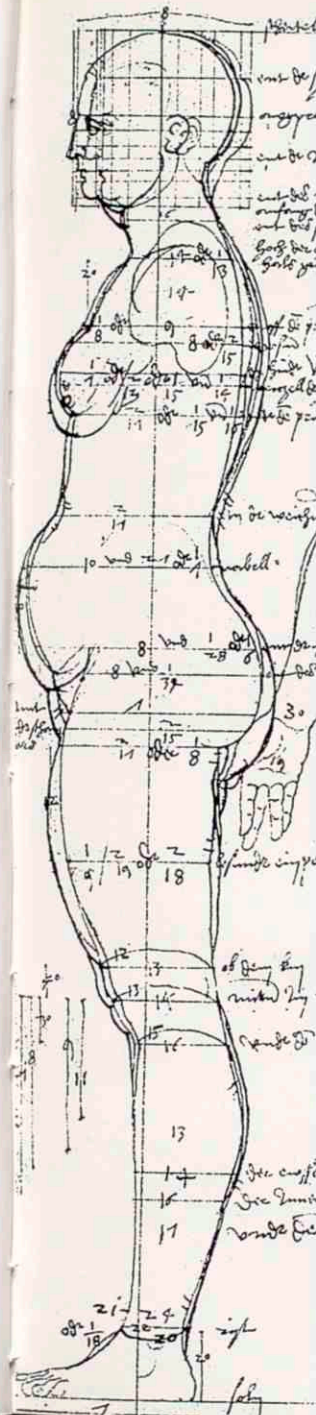


[...] Que l'obra és immoral? De debò que ho creuen? És pel fons? Doncs el fons és aquest. Triboulet és deforme, Triboulet està malalt, Triboulet és un bufó de cort: desgràcia triple que el converteix en un malvat. Triboulet odia el rei perquè és el rei, els senyors perquè són els senyors, els homes perquè no tots tenen una gepa a l'esquena. El seu únic passatemps consisteix a enemistar sense treva els senyors contra el rei, llançant el més dèbil contra el més fort. Perverteix el rei, el

corromp, l'embruteix; l'empeny a la tirania, a la ignorància, al vici; el guia per totes les famílies de gentilhomes, indicant-li constantment amb el dit la dona que ha de seduir, la germana que ha de raptar, la noia que ha de deshonrar. El rei, en mans de Triboulet, no és altra cosa que un titella totpoderós que destrossa totes les existències enmig de les quals el bufó el fa actuar. Un bon dia, en plena festa, en el moment just en què Triboulet empeny el rei a raptar l'esposa de Monsieur de Cossé, Monsieur de Saint-Vallier s'obre pas fins al rei i li retreu obertament el deshonor de Diane de Poitiers. I Triboulet se'n riu i insulta aquest pare a qui el rei ha pres la filla. D'aquest fet deriva tota l'obra. El veritable tema del drama és la maledicció de Monsieur de Saint-Vallier. Escolteu. Sou en el segon acte. Sobre qui ha recaigut aquesta maledicció? Sobre Triboulet, bufó del rei? No. Sobre el Triboulet que és home, que és pare, que té una filla. Triboulet té una filla, aquí rau tot. Per a Triboulet, la seva filla és l'única cosa que té al món; l'amaga de totes les mirades, en un barri desert, en una casa solitària. Com més escampa per la ciutat la plaga de la disbauxa i del vici, més aïllada i tancada manté la seva filla. Educa la filla en la innocència, en la fe i el pudor. El que més tem és

A dalt:
Diego Silva Velázquez:
Pablo de Valladolid
«El cómico»
Museu del Prado.

A la dreta:
Albrecht Dürer:
Estudi de cos de dona.



que ella caigui en el mal, perquè ell, que és malvat, sap tot el que s'hi pateix. Doncs bé! La maledicció de l'ancià arribarà a Triboulet en l'única cosa que estima en aquest món, la seva filla. Aquest mateix rei que Triboulet empeny al rapte, arrabassarà la filla a Triboulet. El bufó serà ferit per la providència exactament de la mateixa manera que ha estat ferit Monsieur de Saint-Vallier. I després, un cop la filla hagi estat seduída i perduda, parará una trampa al rei per venjar-la, però serà la seva filla qui hi caurà. Així, Triboulet té dos alumnes, el rei i la seva filla; el rei, que ell empeny al vici, i la filla, que fa créixer per a la virtut. El primer perdrà la segona. Vol raptar per al rei Madame de Cossé, però qui rapta és la seva filla. Vol assassinar el rei per venjar la seva filla, però és la seva filla qui assassina. El càstig no s'atura a mig camí; la maledicció del pare de Diane s'acompleix en el pare de Blanche. Sens dubte, no ens correspon a nosaltres de decidir si es tracta d'una idea dramàtica, però de ben segur que hi ha una idea moral.

En el fons d'una de les altres obres de l'autor, hi ha la fatalitat. En el fons d'aquesta, hi ha la providència.

[...] Si l'obra és moral en la seva invenció, ¿d'on prové la seva immoralitat..., de l'execució?

Plantejada així, ens sembla que la pregunta es desmunta per si sola, però vejam.

Probablement, no hi ha res d'immoral ni en el primer ni en el segon actes. És la situació del tercer, la que us xoca? Llegiu aquest tercer acte i digueu-nos, amb tota probitat, si la impressió resultant no és profundament casta, virtuosa, honesta.

És el quart acte? Però des de quan ja no es permet a un rei que festegi una minyona de fonda dalt de l'escenari? No es tracta de res de nou, ni en la història ni en el teatre. I encara n'hi ha més. La història ens permetria mostrar-nos Francesc I borratxo en els cataus de la Rue du Pélican. Portar un rei a un lloc dubtós tampoc no seria res de nou. El teatre grec, que és el teatre clàssic, ho va fer; Shakespeare, que és el teatre romàntic, ho va

fer; doncs bé!, l'autor d'aquest drama no ho ha fet. Sap tot el que s'ha escrit de la casa de Saltabadil. Però, per què fer-li dir el que no ha dit? Per què se li ha de fer creuar a la força un límit que ho és tot en un cas semblant i que ell no ha traspassat? Aquesta Maguelonne gitana, tan calumniada, no és, amb tota certesa, més desvergonyida que totes les Lisette i totes les Marton del vell teatre. La cabana de Saltabadil és una fonda, una taverna, el cabaret de La Pomme de Pin és una fonda equívoca, un lloc perillós, d'acord, però no un lloc obscè.

Només queden, doncs, els detalls de l'estil. Llegiu. L'autor accepta com a jutges de la severitat austera del seu estil les mateixes persones que s'alarmen davant la dida de Julieta i el pare d'Ofèlia, davant Beaumarchais i Regnard, davant *L'Escola de les dones* i *Amfitrió*, davant Dandin i Sganarelle, i davant la gran escena del *Tartuf*, del *Tartuf* que també va ser acusat d'immoralitat a la seva època. El que passa és que allà on havia de ser franc, ha considerat que ho havia de ser, per compte i risc propis, però sempre amb serietat i mesura. Vol un art cast, però no un art beat.

Doncs aquesta és l'obra contra la qual el Ministeri intenta de suscitar tantes prevencions! Aquesta immoralitat, aquesta obscenitat, aquí la teniu al descobert. Quina llàstima! El poder tenia les seves raons ocultes, que indicarem a continuació, per amoninar contra *Le roi s'amuse* com més prejudicis millor. Li hauria encantat que el públic acabés per ofegar aquesta obra sense escoltar-la per culpa d'un error imaginari, igual que Otel·lo ofega Desdémona. *Honest lago!*

[...] Ara que la pretesa immoralitat d'aquest drama queda reduïda al no-res, ara que tot l'entramat de malvades i vergonyants raons és aquí, aplanada sota els nostres peus, seria el moment d'assenyalar el veritable motiu d'aquesta mesura, el motiu d'avant-cambra, el motiu de cort, el motiu secret, el motiu que no es diu, el motiu que ningú no gosa confessar-se a si mateix, el motiu que tan bé s'havia amagat rere un pretext. Aquest motiu ja ha

«S'ha dit que el romanticisme d'Hugo és més culte i intel·lectual, mentre que el de Verdi és més vital, inherent a la seva personalitat. En qualsevol cas, la barreja d'elements tràgics i grotescos, la ironia, el dolor, l'audàcia o el caràcter tenebrós de moltes situacions, els contrastos entre la brillantor i la sordidesa que trobem en *Le roi s'amuse* no serien avui tan universals sense *Rigoletto*»

ELENA POSA
Rigoletto

Pàgina següent:
Rodrigo de Villandrando:
fragment de *El príncipe Felipe y el enano Soplillo*.
Museu del Prado.



transpirat al públic, i el públic ha encertat a endevinar-lo. No direm res més. Potser serà útil a la nostra causa que siguem nosaltres qui oferim als nostres adversaris l'exemple de la cortesia i la moderació. És bo que el particular doni una lliçó de dignitat i seny al govern, que el perseguit la doni al qui persegueix.

[...] Sens dubte, si considerem la poca importància de l'obra i de l'autor de què aquí es tracta, la mesura ministerial que els afecta no és gran cosa. Només és un maligne i petit cop d'Estat literari, l'únic mèrit del qual és no desdir gaire de la col·lecció d'actes arbitraris de què és continuació. Però si ascendim una mica, veurem que en aquest afer no es tracta solament d'un drama i d'un poeta, sinó que, ho hem dit al començament, hi estan compromesos la llibertat i la propietat, totes dues i completament. I aquí ja parlem d'interessos seriosos; i si bé l'autor es veu obligat a emprendre aquest important assumpte mitjançant un simple procés comercial al Théâtre Français, ja que no pot atacar directament el Ministeri, parapetat rere les desestimacions de demanda del Consell d'Estat, espera que la seva causa sigui, a ulls de tothom, una gran causa, el dia en què es presentarà davant l'estrada del tribunal consular amb la llibertat a la dreta i la propietat a l'esquerra. Parlarà ell mateix, el que calgui, a favor de la independència del seu art. Defensarà fermament el seu dret, amb serietat i simplicitat, sense odi envers les persones i també sense por. Per a aquest fi, compta amb el concurs de tots, amb el suport franc i cordial de la premsa, amb la justícia de l'opinió, amb l'equitat dels tribunals. En sortirà victoriós, no en té cap dubte. S'aixecarà l'estat de setge, tant a la ciutat literària com a la ciutat política.

Quan tot haurà acabat, quan haurà tornat a casa amb la seva llibertat de poeta i de ciutadà intacta, inviolable i sagrada, tornarà a treballar tranquil·lament en l'obra de la seva vida, de la qual l'arrenquen amb violència i que no hauria d'abandonar mai ni un sol instant. Sap que té una tasca per realitzar, i res no l'en distraurà. De moment, li han adjudicat un paper polític; no l'ha

buscat, però l'accepta. Veritablement, el poder que ens ataca no haurà guanyat gran cosa amb el fet que nosaltres, homes d'art, abandonem la nostra tasca minuciosa, tranquil·la, sincera, profunda, la nostra tasca santa, la nostra tasca del passat i del futur, per anar, indignats, ofesos i severs, a barrejar-nos amb aquest auditori irreverent i burleta que, des de fa quinze anys, mira passar, amb esbroncades i xiulets, aquests pobres diables que són els polítics potiners, que s'imaginen que construeixen un edifici social perquè cada dia carretegen, amb feines i treballs, suant i esbufegant, piles de projectes de llei de les Tulleries al Palau Borbó, i del Palau Borbó al Luxemburg.

30 de novembre de 1832

Aquest és el vers incriminat, en l'acte II, escena 3: «Les vostres mares s'han prostituït als lacais».

VICTOR HUGO

«El drama romàntic demanava a crits la seva transposició musical. Els seus caràcters inversemblants i els seus arguments artificials semblaven destinats a la música, encara que Victor Hugo ho descobrís massa tard i s'indignés sovint de la "musicació" dels seus drames»

RICHARD OLIVER

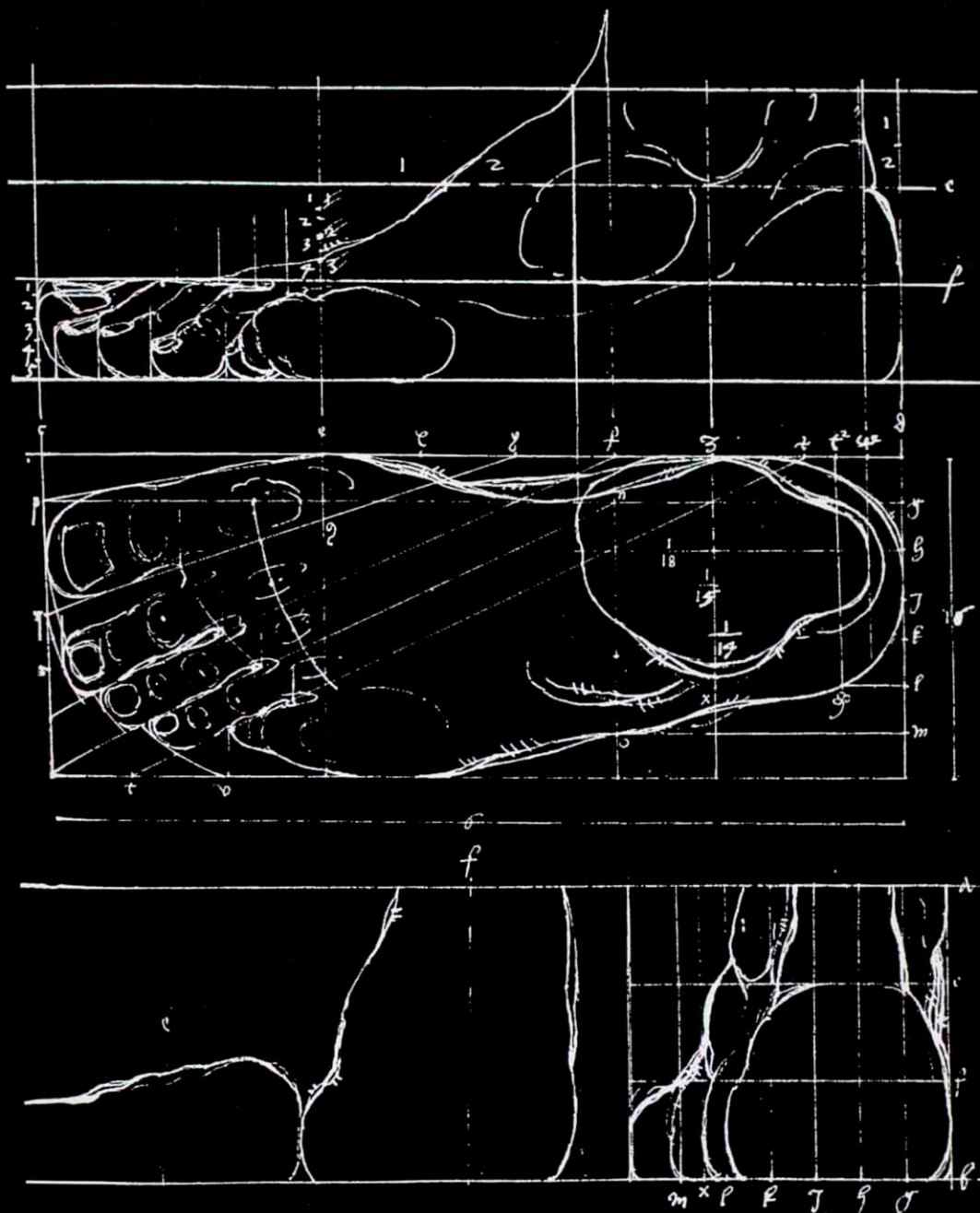
Rigoletto
amb direcció d'escena
de Graham Vick.
Fotografies:
Javier del Real.

Pàgina 65:
Albrecht Dürer:
Estudi de peus.



«Llur Excel·lència el governador militar Chevalier Gorzkowski, en el seu respectat informe de la 26a instància número 731, m'ordena comunicar-los el seu profund malestar pel fet que el poeta Piave i l'aclamat mestre Verdi no hagin triat un vehicle més apropiat per mostrar els seus talents que la repugnant immoralitat i l'obscena trivialitat del llibret de *La Maledizione*, que ens fou presentat a fi de portar-lo a escena al teatre Fenice. Llur Excel·lència ha decidit prohibir rotundament la representació, i al mateix temps em sol·licita demanar-los que no formulin més preguntes sobre aquest afer. Els retorno el manuscrit que m'enviaren amb la seva carta adjunta de la 20a instància número 18»

EL DIRECTOR CENTRAL DE L'IMPERI I LA REIALESA,
MARTELLLO



Una òpera problemàtica



Els problemes de Rigoletto amb la censura són tot un capítol en el procés creatiu d'aquesta obra. Encara que Verdi va tenir una extensa experiència amb elsensors, amb Rigoletto les desavinences entre l'artista i els ulls vigilants de la moral i del respecte per les regles del poder

estan profusament documentades. En aquest fragment de l'article signat per Marcel Cervelló (publicat en el programa de mà de Rigoletto de la temporada 1994-95) se'ns mostra el procés agitat que va marcar la definitiva personalitat dramàtica de l'òpera, amb canvis substancials fins a quedar fixada en la forma amb la qual ha passat a la història.

A dalt:
Retrat de Verdi i Francesco
Maria Piave.

Rigoletto
amb direcció d'escena
de Graham Vick.
Fotografies:
Javier del Real.



Els problemes que acompanyaren tota la gènesi de l'òpera *Rigoletto* ja tenien il·lustres precedents en l'obra en què havia estat inspirada. *Le roi s'amuse* de Victor Hugo, en efecte, estrenada l'any 1832, tingué una primera representació accidentada. Els actors estaven nerviosos perquè corrien veus que aquell mateix dia Louis Philippe havia patit un atemptat al Pont Royal i van ensopegar més del compte en els diàlegs. Ja no tingueren ocasió de fer-ho millor: les autoritats van considerar que no estaven les coses com per tractar en escena de possibles magnicidis i en prohibiren la resta de representacions. Hugo, però, va aconseguir de fer imprimir el text, que ràpidament assolí una certa difusió: era allò que «s'havia de llegir». I un dels qui ho van fer va ser Verdi.

Ja el 1849, el compositor inclou *Le roi s'amuse* entre els arguments possibles amb vista a òperes futures. La seva primera intenció fou la d'encarregar el llibret a Cammarano, poeta habitual del San Carlo de Nàpols, i així ho manifestà a Vincenzo Flauto, l'empresari. La resposta del llibretista no va trigar gaire a arribar: «Ja he llegit *Le roi s'amuse*. I la censura?». L'observació no era inoportuna: l'any abans la monarquia era enderrocada a França per segona vegada i una onada de liberalisme envaïa Europa, amb la natural alarma dels règims absolutistes que dominaven els Estats italians.

No havia de ser, però, Nàpols la ciutat destinada per a l'estrena. Quan, el mes d'abril de 1850, Verdi signà un contracte amb La Fenice per una òpera nova, és a Piave, llibretista vinculat al teatre venecià, a qui s'adreçarà tot proposant-li l'argument francès: «Malgrat que serà difícil de trobar quelcom millor que *Gusmano il buono*, tinc pensada una altra obra que, si la policia l'autoritza, podríem convertir en una de les més grans creacions del teatre modern. I qui sap? Si han permès l'*Ernani*, per què no haurien de permetre aquesta?».

Verdi va convocar tot seguit Piave a Busseto per començar el plantejament de la nova òpera, que de bell antuvi havia de dur

«Lloat sigui el cel!
Rigoletto viurà! I crec
que tot anirà bé.
N'estic orgullós. No
et pots arribar a ima-
ginar la feina que he
arribat a fer des que
vas marxar. Només
em queda el duet
final. Si et sóc sincer,
aquests últims dies
he patit tant de l'es-
tímac que tinc por
de caure malalt de
veritat. Així, doncs,
adéu, *Rigoletto*. He
descansat tres dies
i ara em trobo bé»

GIUSEPPE VERDI
Carta a Francesco
Maria Piave

Pàgina següent:
Figurins de *Rigoletto*.

Pàgina 70-71:
Cartell amb retrat
de Caruso caracteritzat de
duc de Mântua.

«Si t'haguessin con-
vençut que el meu
talent és tan limitat
que no sabria fer res
millor que el que he
fet en *Rigoletto*, no
m'hauries reclamat
una ària per a aque-
sta òpera. "Pobre
talent", deus dir... D'a-
cord: però és així.
Aleshores, si aquest
Rigoletto pot quedar-
se com està, vol dir
que una ària nova
seria supèrflua. On
l'hauria de col·locar?
Es poden fer versos i
notes, però no tin-
dran mai efecte si no
se situen en el bon
moment i en el bon
lloc. Podem trobar un
lloc, però potser no
agrada. Ens degolla-
rien vius. Cal mostrar
la Gilda amb el duc a
l'habitació d'aquest?
M'entens? En qualse-
vol cas, hi caldria un
duo. Un duo magnífic!
Però els capellans,
les monges i els hipò-
crites ho titllarien
d'escàndol. Quina
època tan feliç quan
Diògenes podia dir a
la plaça pública a
tothom que li pregun-
tava què feia: "Homi-
nem quaero!"»

GIUSEPPE VERDI
Carta a Carlo Boris
(Busseto, 9 de setembre
de 1852)

el títol de *La maledizione di Vallier*, aviat reduït a *La Maledizione*. No era aquella una època fàcil per al compositor: ocupat encara en *Stiffelio*, que va estrenar el novembre següent al Teatro Grande de Trieste, patia de problemes digestius i es disposava a trencar definitivament amb els seus pares, enmig de l'hostilitat

de la gent del poble, que no entenia que el seu «Peppino», que havia enviat els pares a Sant'Agata arran d'instalar l'Strepponi al Palazzo Cavalli, els volgués treure també del casolot rural. De tornada de Trieste, el novembre de 1850, Verdi i Piave arribaren a Venècia amb la intenció d'activar els permisos de les autoritats austríaques. El dia 21 arribava la temuda notícia: el llibret no seria aprovat. Els arguments dels censors inclouen algunes curiositats. Eren aquestes:

1. Es presentava un rei com a personatge negatiu.
2. La dolenteria acabava triomfant.
3. El fet que Diana de Poitiers, la filla del senyor de Saint-Vallier —el de la maledicció—, es donés al rei per tal de salvar la vida al seu pare, era una situació excessivament brutal.
4. Quan Triboulet escridassa els cortesans que han raptat la seva filla Blanche, ho fa amb aquestes paraules: «Les vostres mares es lliuraren a llurs lacais. Sou tots uns bords!». Era una violència excessiva.



5. El sac de l'últim acte era un detall lleig i de mal gust.

6. La mort voluntària de Blanche no es blaslava com a pecat i no compareixia cap sacerdot per administrar-li sagraments.

7. L'escena de la clau era massa ofensiva. En la redacció primitiva del llibret, quan Blanche s'adona, a Palau, que el seu «estudiant» és, en realitat, el rei, fuig per la primera porta que troba i es tanca per dins. La cambra, però, és justament l'alcova del rei i aquest, tot rient, mostra la clau a la seva mà estesa i obre sense dificultat.

En aquesta darrera objecció cal observar que la clau té una simbologia ben precisa en la parla popular italiana –*chiave, chiave*– d'òbvies connotacions sexuals, cosa poc païble pels censors. Verdi s'ho prengué a broma: «Aquestes coses són ben senzilles i naturals –*escrivia a Piave*–, perquè com que el Patriarca (de Venècia, s'entén) ja no en pot fruit...».

Verdi i Piave van continuar lluitant, tot i que en l'ofici de la policia se'ls convidava a no fer-ho, i el 9 de desembre aconseguiren que les autoritats aprovessin un nou títol, *Il Duca di Vendôme*, i hi suggerissin algunes modificacions. Per fi, el 30 d'aquell mes s'arribà al compromís definitiu, reflectit en un document signat per Verdi, Piave i Guglielmo Brenna (secretari del teatre), que precisava que:

1. La localització de l'acció s'havia de canviar. Per comptes de la cort francesa es tractaria d'un Estat italià absolutista de poca importància, amb un sobirà fictici.

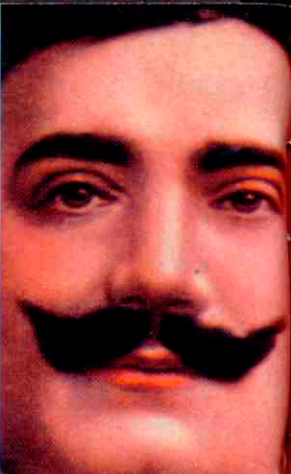
2. Els noms dels personatges de l'obra original havien de ser canviats.

3. L'escena de la clau seria eliminada.

4. El sac quedava tàcitament permès.

5. Els canvis esmentats obligarien a ajornar la data de l'estrena.

Pel que fa als noms, ja sabem que Blanche es convertí en Gilda, Triboulet en Rigoletto –el sentit de *rigoler* en francès és ben conegut i, a més, s'havia estrenat l'any 1838 una paròdia de l'o-





Felice Varesí



Victor Maurel



Mario Sammarco



Mattia Battistini



Aldo Protti



Piero Cappuccilli



Manuel Auseri



Cornell McNell



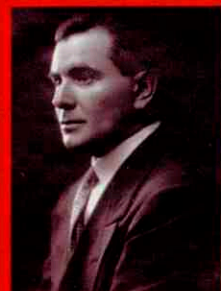
Mateo Manuguerra



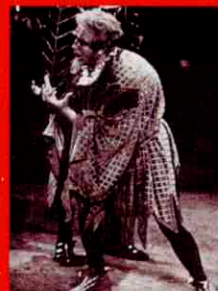
Riccardo Stracciari



Titta Ruffo



Carlo Galeffi



Leo Nucci



Joan Pons



Elvira de Hidalgo



Mercè Capsir



Graziella Pareto



Lina Pagliughi



Toti Dal Monte



Gianna D'Angelo

Pàgines 72-75
Cantants que han interpretat els rols protagonistes de *Rigoletto* (Rigoletto, Gilda, i duc de Mantua) a la història del Liceu.



Mario di Candia



Roberto Stagno



Angelo Masini



Alessandro Bonci



Miguel Fleita



Giuseppe Di Stefano



Gianni Poggi



Alfredo Kraus



Enrico Caruso



Hipòlit Lázaro



Tito Schipa



Giacomo Lauri-Volpi



Jaume Aragall



Carlo Bergonzi



Josep Carreras



Nicolai Gedda

«La Donna è mobile / Qual piuma al vento, / Muta
d'accento / E di pensiero»

(RIGOLETTO DE GIUSEPPE VERDI)

«Souvent femme varie, / Bien fol est qui s'y fie! / Une
femme souvent / N'est qu'une plume au vent!»

(LE ROI S'AMUSE DE VICTOR HUGO)

bra de Victor Hugo amb el títol de *Rigoletti ou le dernier des fous*—, Saltabadil serà Sparafucile (tot i que continuarà essent «borgognone» i no pas «bolognese» o «siciliano»), Maguelonne passa a ser Maddalena i Saint-Vallier, Monterone. Queda el problema del duc de Màntua. Per què Màntua i no Parma, quan ja el mateix Verdi havia suggerit Pier Luigi Farnese? No hi ha cap constància de les raons que ho determinen així, però ja hi ha hagut qui n'ha tret punta: sembla que el darrer titular de l'Imperi Sacre Romà, que abdicà l'any 1806, emprava, entre d'altres, el títol de duc de Màntua..., però el seu nom dinàstic era Francesc I, com el rei francès protagonista de *Le roi s'amuse*. Una venjança encoberta, potser per les bestieses dels censors del cavaller Gorzkowski, governador militar de Venècia.

Els problemes de *Rigoletto*, que finalment s'estrenà amb aquest títol, no acabaren aquí. A Bèrgam, en una funció dirigida per Emanuele Muzio, deixeble del compositor, l'espectacle s'hagué d'aturar després del segon acte davant l'hostilitat del públic i ja no es representà més aquella temporada. Al regne de Nàpols i als Estats Pontificis l'òpera es representà amb títols tan curiosos com *Lionello*, *Viscardello* o *Clara di Perth*. Aquesta batalla sí que la va perdre Verdi, que sempre havia insistit que la cosa important era justament el fet de la maledicció d'un cortesà al seu rei, i tant és així que en la conclusió de l'obra, en el punt en què el Triboulet original gemega: «J'ai tué mon enfant!», Verdi fa exclamar al seu Rigoletto: «Ah! la maledizione».

Verdi treballà en la partitura tot el mes de gener i part de febrer de 1851 i arribà a Venècia a mitjan febrer per començar els assaigs a piano mentre acabava l'orquestració. L'estrena, l'11 de març de 1851, fou un èxit esclatant.

En foren intèrprets principals Raffaele Mirate (duc), Felice Varesi (Rigoletto) i Teresa Brambilla (Gilda). D'aleshores ençà mai no ha deixat de representar-se, amb problemes o sense, i ja no tant per raons de censura, sinó pel compromís que representa per als intèrprets, incrementat per les dificultats de les *puntature* afegides per la tradició.

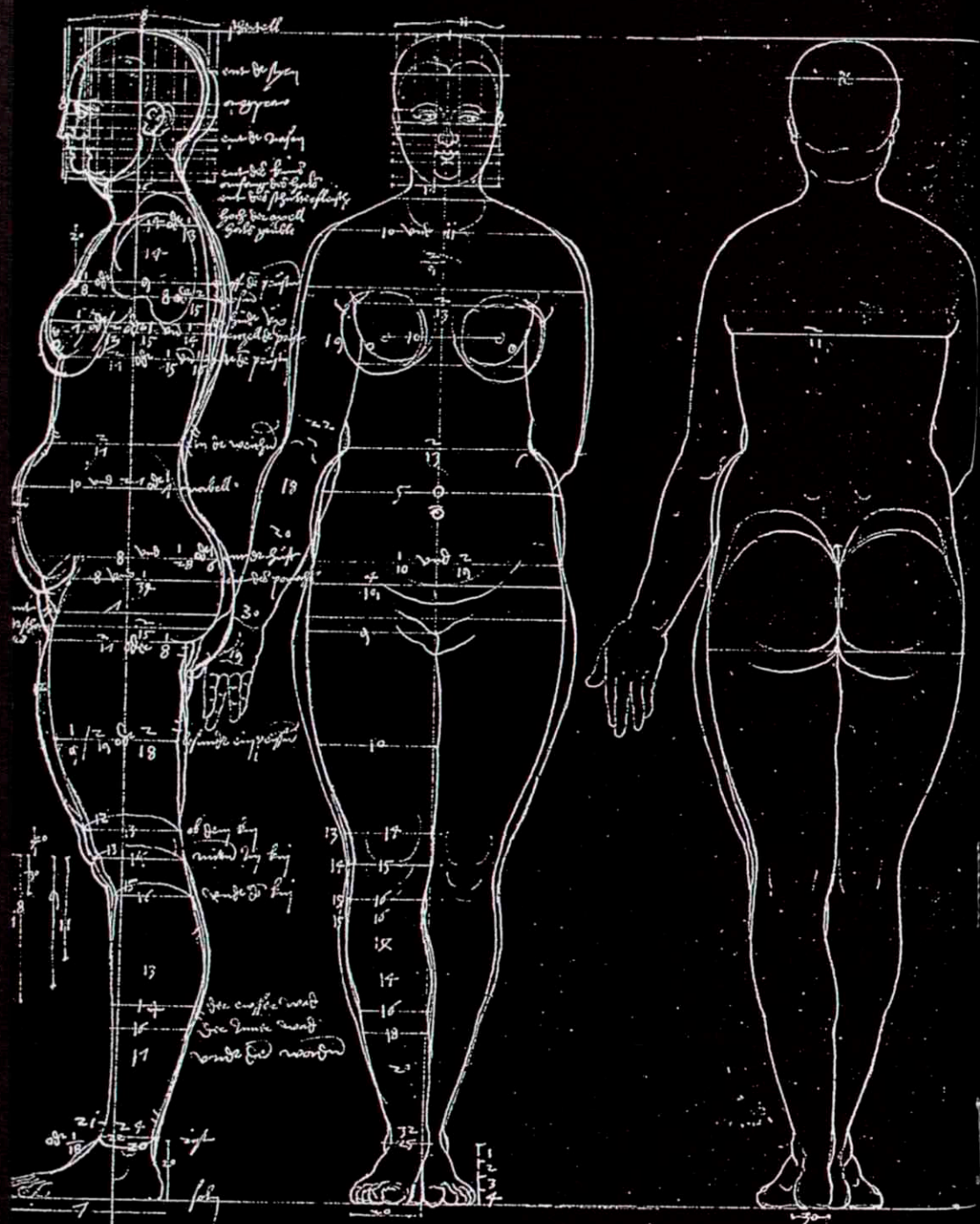
MARCEL CERVELLÓ

«Per acabar, observo que s'ha evitat fer aparèixer Triboulet lleig i geperut! Un geperut que canta? Per què no?... Produirà efecte? No ho sé; però si no ho sé jo, tampoc no ho sap, repeteixo, qui ha proposat aquesta modificació. Precisament jo trobo bellíssim representar aquest personatge, externament deforme i ridícul, i internament apassionat i ple d'amor. Precisament vaig escollir aquest tema per totes aquestes qualitats i, si es treuen aquests trets originals, ja no puc escriure la música»

GIUSEPPE VERDI
Carta a Marzari
(14 de desembre de 1850)

Rigoletto
amb direcció d'escena
de Graham Vick.
Fotografia:
Javier del Real.





LA DRAMATÚRGIA

La tragèdia del pallaso

JUAN CARLOS OLIVARES

La tragèdia del pallaso



Sona el preludi de Rigoletto de Giuseppe Verdi. Davant una cortina teatral, –solitària– una butaca senzilla, domèstica. Assegut, un home vell, vesteix estrofolàriament. Du als peus, sabates de pallaso, negres i llargues fins al ridícul. El cos deforme s'acomoda al seient. Amb una parsimònia majestuosa es cobreix el crani perfilat per excrescències amb una gorra

de bufó. Mentre s'apaguen les notes de la venjança de Montecrone, Rigoletto treu una mirada desafiant, estira les cames com un autòmat i fa una ganyota de clown. El teló s'obre i l'espectacle comença...

A dalt:
Diego de Silva Velázquez:
Fragment d'*El bufón de Calabacillas*, erròneamente
el Bobo de Coria.
Museo del Prado, Madrid.

Pàgina següent:
Rigoletto
amb direcció d'escena
de Graham Vick.
Fotografia:
Javier del Real.



Romanticisme

Amb aquest pròleg minimalista, Graham Vick situa la dramàtúrgia en el llarg solc del romanticisme, el corrent matriu de *Rigoletto*. Des d'una òptica contemporània no es pot arribar a comprendre en tota la seva dimensió l'abast que va tenir la irrupció del romanticisme en la cultura occidental. Els problemes de Victor Hugo i Giuseppe Verdi amb la censura només són un apunt contemporitzador de la profunda revolució cultural i social que va suposar el romanticisme en el decurs del segle XIX, un moviment que estén la seva influència fins al nostre segle, com a continuació o reacció, fins i tot en aspectes plenament interioritzats, com ara el gust pel terror.

Sense aquesta herència romàntica seria impossible que un espectador descodifiqués gairebé automàticament el missatge implícit que suposa veure com un personatge construeix la seva disfressa davant el públic. Sense mots, de manera natural, es presenta el conflicte de la dualitat, de la relació de l'individu amb les variables que configuren la seva realitat o realitats. Trobar-se amb *Rigoletto* sol davant el gran teló que separa la realitat íntima de la realitat pública que li exigeix el personatge és una clara declaració de principis sobre la complexitat de l'ésser humà, més enllà de la monstruositat exterior. Es tracta d'una dicotomia teatral que remet al descobriment romàntic de les ombres de l'ésser humà, del seu rostre ocult; de vegades el cos d'un monstre i l'ànima d'un ésser seràfic; de vegades un àngel amb el cor podrit –per exemple, Dorian Gray– o un monstre amb l'ànima confusa, com podria ser *Rigoletto*.

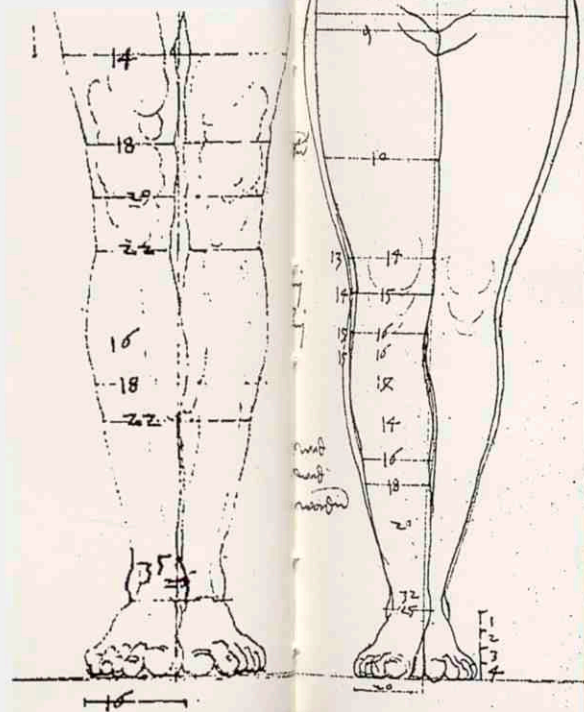
Si Hugo i Verdi descobreixen d'alguna manera l'ànima del monstre, troben una insinuació de bellesa entre la deformitat –tal com va fer Mary Shelley amb *Frankenstein*–, Vick fa evolucionar aquesta primera idea revolucionària cap a una anàlisi més contemporània. La lletjor és només el punt de partida per explicar la situació vital complexa d'un ésser obligat a servir-se de la

«Los griegos rehuían todo lo que pudiese sugerir desproporción, desorden o infinitud, que para ellos eran sinónimos de fealdad y falsedad. Lo bello y perfecto es lo limitado, lo sometido a orden y medida»

JULIA MANZANO
De la estética romántica a la era del impudor

A la dreta i a baix:
Albrecht Dürer:
Estudis d'home i dona.

Pàgines següents:
Antoni Bofill:
Assaigs de *Rigoletto*
al Liceu.





seva anormalitat per sobreviure. La proposta del director d'escena aporta un element d'angoixa al caràcter de Rigoletto. Un home la manera de viure del qual no és el resultat d'una opció lliure i personal, sobretot si el destí t'ha situat entre els desfavorits, sinó una cosa imposada per l'entorn. És un esclau, un prodigi de la natura comprat i explotat a la cort. I contra aquest destí es revolta internament Rigoletto, assaonant la seva rancúnia i la seva venjança.

També el duc és –a la seva manera– esclau del seu personatge, encara que el seu perfil aristocràtic unívoc –una amoralitat *ancien régime*– li permet fugir millor de la corrosió psicològica que sol caracteritzar els personatges romàntics. Tot i que Verdi potser intentà fer més ambigu el duc afegint sinceritat al festejament de Gilda, el director d'escena ha optat per tornar a l'original d'Hugo.

El fet de mantenir la coherència del comportament del duc li

«El fals estudiant que flirteja sota la finestra de Gilda ofereix una gran ària de deploració al començament del segon acte, però tot i que aquesta magnífica ària sedueix l'orella, la seva sinceritat no aconsegueix convèncer. Es retindrà l'home dels plaers fàcils. La genialitat de Verdi consisteix a fer d'aquesta cançó el revelador de la tràgica confusió final: Rigoletto la rep com un cop de puny, quan creia que el miserable era mort»

JEAN CABOURG
«L'Avant Scène Opéra»

permet insistir en la idea de mostrar l'obra com un estudi de dos individus amb maneres diferents de resoldre el seu paper com a actors d'un joc macabre de descobriment i ocultació de les seves veritables personalitats. El rostre real del duc mai no s'arriba a destapar, fermament arrecerat al cor de la ceba. És una imatge que es materialitza en la concepció escenogràfica del muntatge: una estructura giratòria muntada sobre plafons semicirculars concèntrics que s'obren o tanquen per mostrar al públic els diversos nivells en què es mou el drama. És un decorat intemporal –com el vestuari, una interpretació lliure entre el passat històric i el present dramàtic– que el duc domina transversalment com el seu escenari natural i que Rigoletto només fa servir per al seu ofici. El seu veritable espai íntim i privat se situa més enllà d'aquest joc de cercles.

L'home privat

«Oh, si les infelices criatures poguessin apartar-se dels seus cors, dels seus somnis, cobrir-se d'una durícia que no pogués suavitzar-se, ser sempre freds i desapassionats, arrencar les seves entranyes i, atès que són brutícia, convertir-se en monstres! Si poguessin deixar de pensar! Si poguessin ignorar la flor, esborrar l'estel, tapar la boca del cel profund i proper! Almenys deixarien de patir. Però no. Tenen dret a casar-se, tenen dret al cor, tenen dret a la tortura, tenen dret a l'ideal. No hi ha fred dels seus cors que pugui apagar el seu foc intern. Per molt fred que tinguin, cremen. Això, com ja hem dit, és ahora la seva misèria i la seva corona»

VICTOR HUGO
*Les memòries de
Victor Hugo*

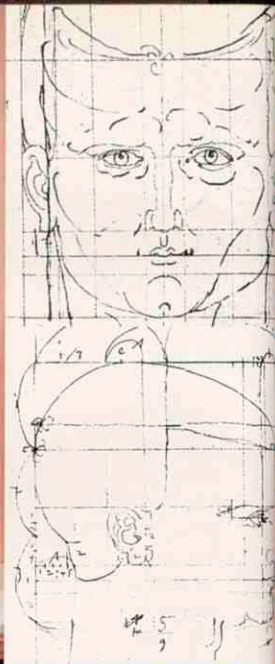
Pàgina anterior i següents:
Antoni Bofill:
Assaigs de *Rigoletto*
al Liceu.

La gran tragèdia de Rigoletto, segons Vick, és la seva incapacitat de conciliar la seva presència pública amb la seva personalitat privada. En el bon teatre no existeix la casualitat i la composició física i estètica del personatge segueix unes pautes dramàtiques molt marcades. En aquest muntatge, Rigoletto és més pallaso que no pas bufó. És despul·lat parcialment del poder i la dignitat que el bufó posseïa en el cerimonial de palau. Un rol destinat a divertir el rei i la noblesa, víctima de totes les burles, però ahora lliure per respondre i convertir-se en la consciència feridora dels seus amos.

Un pallaso està mancat d'aquests privilegis, tan sols és un sac de burles i afronts, sense compensacions ni dret a replicar. Un pallaso també és una figura més fàcil d'associar a la tragèdia íntima per a l'imaginari col·lectiu. Un pallaso que es treu davant el mirall el seu somriure pintat, el nas de plàstic o les sabates desmesurades, és la representació mateixa de la derrota.

A sota apareix l'ésser humà o el que en queda. Quan Rigoletto es despulla de la roba de feina per tornar a la intimitat de la seva llar, només resta un vell nu amb el seu cos derrotat i deforme. Vick fa així explícita la connexió entre el dolor físic d'un cos ferit per la seva monstruositat i el dolor emocional pel fet de viure precisament explotant aquest cos adolorit. Les nafres que neteja amb cura Gilda —una solució senzilla i efectiva per mostrar la connexió íntima entre pare i filla— són manifestacions tant del patiment físic com de la rancúnia acumulada i somatitzada per Rigoletto.

És un personatge amb una existència que va contra la seva personalitat més íntima. Vick escull com a element privat del bufó una butaca, un objecte absolutament domèstic, invisible —tal com se sent Rigoletto— i sempre que la trama li ho permet marca amb claredat la separació entre el personatge i la persona. Rigoletto és ell mateix només quan cau el teló darrere seu i es col·loca les sabatilles. Rigoletto és un actor contra natura. Un bufó sense vocació, empès al centre de l'arena, objecte de totes les mirades i la curiositat feridora dels altres per simple supervivència,



perquè aquesta és l'única sortida que li ofereix la seva deformitat. Un monstre que només pot oblidar que ho és en la invisibilitat de la seva llar, una bombolla de quotidianitat, aïllada de l'espectacle, del circ de la cort. Un espai que només comparteix amb els ulls innocents de la seva filla.

Només ets un monstre si així et contemplen les mirades sense misericòrdia dels altres. Una lliçó que s'ha convertit en un clàssic. Novament *Frankenstein* i l'escena de la nena al costat del llac (com Gilda, també sacrificada per les emocions descontrolades del monstre) o l'ermità cec, o la bellesa estranya de la venjança dels *freaks* de Tod Browning. Vick ens presenta dos *Rigoletto* –com potser també hi hagué dos Verdi, un de públic i un altre de privat– i ens mostra com en aquesta dualitat rau el drama més profund de l'òpera. Només així s'entén la sensibilitat i la intimitat amb la qual Vick construeix les escenes entre pare i filla, d'una serenitat dramàtica que recorda la mirada que projectava Ingmar Bergman sobre les relacions humanes, sobretot en els seus moments més intensos, com és en *Rigoletto* la mort de Gilda.

«Una conseqüència [de l'actitud romàntica] és la distància en què el jo se situa en relació amb ell mateix, les lluites del personatge amb la seva pròpia imatge»

SALVADOR DE BROCA
Les arrels romàntiques del present

L'home públic

Si *Rigoletto* és actor per obligació, el duc és actor per devoció, per instint. Mentre que amb el bufó, Vick intenta anar traient-ne capes fins a deixar la veritat nua del personatge, el duc funciona en sentit contrari. Personatge del tot hermètic, només existeix si és reconegut contínuament pels altres. No hi ha interioritat, tot és representació. A totes les seves accions, els cal públic; a totes les seves personalitats, la seva disfressa. La cort de Màntua és concebuda com un gran teatre amb un actor absolut i un públic lliurat a l'admiració i adoració del seu ídol.

Els espais que envolten el duc són obertament escenogràfics, jocs de miralls, butaques, espiells, fins i tot el seu dormitori és una fantasia en marbre fals del cau d'un seductor professional. Tot disposat per servir l'exhibicionisme de Màntua. Fins i tot les seves conquestes amoroses són trofeus exposats davant la cort, una idea insinuada en el primer acte i després esdevinguda evi-

A l'esquerra:
Albrecht Dürer:
Estudis d'home i dona.

Pàgina següent:
Antoni Bofill:
Assaigs de Rigoletto
al Liceu.

dència irònica en el segon amb les dones suspeses al mur de la seducció.

El duc només existeix com a reflex de la mirada del públic. No hi ha acció, ni que sigui molt íntima, que no transcorri davant els seus fidels espectadors. Les seves maniobres sexuals sempre són vigilades i seguides pels seus nobles, com si fos l'estrella d'un espectacle sexual selecte. Fins i tot el Don Giovanni de Mozart transcendeix la pulsio exhibicionista bàsica per mostrar-se com un personatge amb més profunditat dramàtica. Es podria considerar Màntua com un personatge ancorat en el barroquisme escenogràfic preromàntic, en contrast obert amb la complexitat interior de *Rigoletto*, aquest sí en sintonia clara amb l'ideari romàntic.

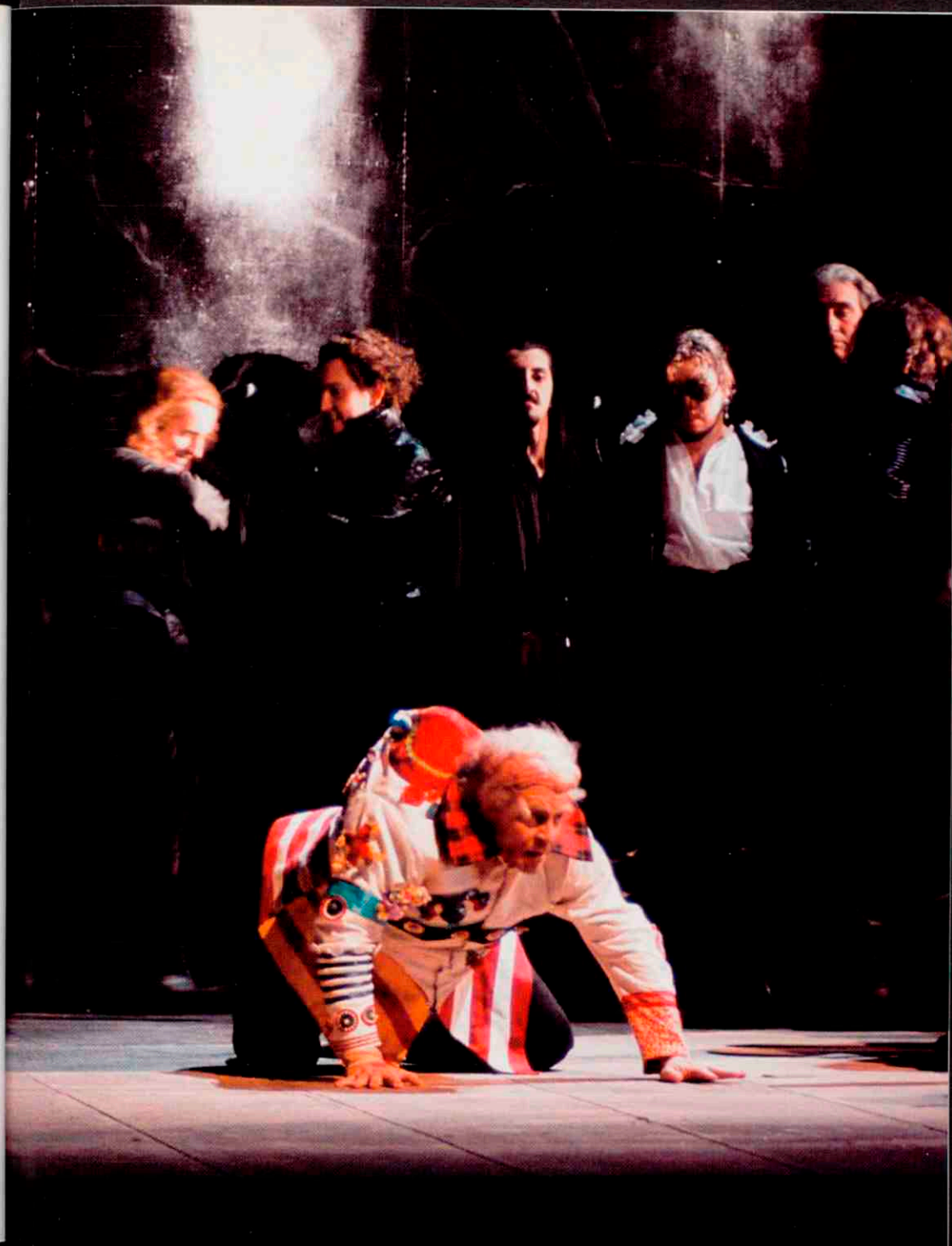
La invasió del dormitori ducal per la cort –en el llibret original un saló del palau– en el segon acte serveix, tant per enllaçar amb la idea del poder com a representació i escenografia (amb el dormitori del príncep concebut com el centre neuràlgic del poder absolut) com per mostrar l'absència d'un espai privat on potser es pogués refugiar la personalitat oculta del duc. No existeix, aquest espai, perquè no existeix aquest fons. El duc és una imatge, un guió perfectament construït per agradar al seu públic, una concurrència mimètica en els seus actes i els seus comportaments morals. Gilda podria ser l'instrument per destapar la personalitat de Màntua, tal com es podria entendre gràcies a la partitura de Verdi. Però ni Hugo ni Vick no desitgen trencar la personalitat artificial del duc, la seva impostura completa com a personatge. L'escena de la conquesta de Gilda a casa de *Rigoletto* –amb Gilda transformada en Eva temptada i enfilada a un pomer mentre la serp li xiuxiueja la seva condemna– es construeix amb l'eficàcia professional que podria exhibir un successor de Valmont davant la pudorosa Madame de Tourvel. La innocència de Gilda és un altre repte per al duc i les seves paraules i els seus gestos s'adapten a les circumstàncies de la conquesta. Aquí no hi ha amor, només ofici.

JUAN CARLOS OLIVARES

«Pare i bufó: les potencialitats d'una veu així, per definició al centre de totes les contradiccions dramàtiques, la designaven clarament per ser utilitzada en una obra tan complexa com *Rigoletto*. Un èter de carn i de sang avança sobre l'escenari, obre el seu cor, vessa la seva fel, clama el seu enuig o el seu neguit, riu o plora, amenaça o implora»

JEAN CABOURG
«L'Avant Scène Opéra»

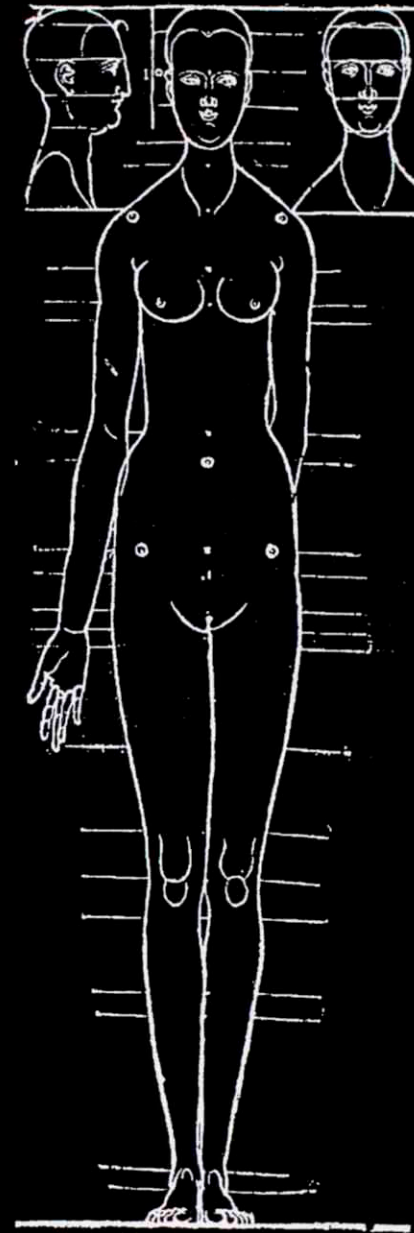
Pàgina següent:
Rigoletto
amb direcció d'escena
de Graham Vick.
Fotografia:
Javier del Real.



«Als romàntics, res no se'ls mostra lliure de conflicte. En totes les seves manifestacions es reflecteix la problemàtica de la seva situació històrica i l'esquinçament dels seus sentiments [...]. En el romanticisme aquests conflictes esdevenen la forma essencial de la consciència. Vida i intel·lecte, naturalesa i cultura, història i eternitat, solitud i societat, revolució i tradició, ja no apareixen merament com a correlats lògics o com a alternatives morals entre les quals cal triar, sinó com a possibilitats que s'intenten de realitzar alhora»

ARNOLD HAUSER

Història social de la literatura i l'art



Biografies

JESÚS LÓPEZ COBOS (Direcció musical)



Nascut a Toro (Zamora), estudià a Madrid i a Viena i debutà com a director musical d'òpera a Venècia. Dirigeix habitualment totes les grans orquestres europees i americanes, i participa en els més prestigiosos festivals, entre els quals els de Berlín, Edimburg, Lucerna, Montreux, Praga, Ravinia, Salzburg i Tanglewood. A més, ha estat director artístic de l'Orquestra de Cambra de Lausana i de la Simfònica de Cincinnati i Generalmusikdirektor de la Deutsche Oper de Berlín, de la qual és membre d'honor. Entre 1984 i 1988 va ser director titular de l'Orquestra Nacional de España. Ha estat el primer director espanyol a pujar al podi de les òperes de Milà, Londres, París i Nova York. Guanyador del Premi Príncep d'Astúries de les Arts, també té la Medalla d'Or al Mèrit en les Belles Arts. El 2002 va ser nomenat director musical del Teatro Real de Madrid.

Debutà al Liceu la temporada 2002-03 amb *Il viaggio a Reims*.

GRAHAM VICK (Direcció d'escena)



Director artístic de la Birmingham Opera Company, ha treballat als teatres més prestigiosos del món, com La Scala de Milà, Metropolitan de Nova York, Covent Garden de Londres, Munic, París i Chicago. Inaugurà el nou Covent Garden amb *Falstaff* el 1999 i la temporada 2001-02 de La Scala amb *Otello*. Altres muntatges recents destacats han estat *Moses und Aron* i *Il Trovatore* (Metropolitan), *Pikoviaia Dama* (Chicago), *Les contes d'Hoffmann* (ENO), *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* i *Pelléas et Mélisande* (Glyndebourne), *Don Carlos* i *Peter Grimes* (París), *Ernani* (Staatsoper de Viena), *Wozzeck* i *Candide* (Birmingham), *Tamerlano* i *Idomeneo* (Florència), *Mefistofele* (Amsterdam), *Les Troyens* (Munic i Florència), *Rigoletto* (Madrid i Florència), *Simon Boccanegra* (Torí), *La Traviata* (Arena de Verona), *Werther* (Lisboa), *Macbeth* i *Otello* (La Scala, gira pel Japó).

Debutà al Liceu la temporada 1999-2000 amb *Lucia di Lammermoor*.

Foto: Axel Zornig

OYSTER PERPETUAL LADY-DATEJUST PEARLMASTER



WWW.ROLEX.COM

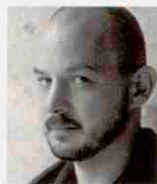
ROLEX

J. ROCA Joyero.

Paseo de Gracia, 18. Tel. 93 318 33 70. 08007 BARCELONA

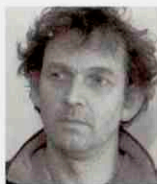
Diagonal, 580. Tel. 93 200 07 77. 08021 BARCELONA

www.j.roca.com

PAUL BROWN (Escenografia i vestuari)

Nascut al Regne Unit, entre els seus dissenys per a l'òpera destaquen els muntatges de *Mitridate re di Ponto*, *Falstaff*, *The Midsummer Marriage* i *Masnaderi* (Covent Garden); *King Arthur* (Covent Garden i Châtelet); *Lady Macbeth de Msensk* i *Moses und Aron* (Metropolitan), *Pelléas et Mélisande* i *Lulu* (Glyndebourne), *La Traviata* (Verona); *Mefistofele* (Amsterdam), *Peter Grimes* i *Parsifal* (La Bastille), *Don Carlos* (Sydney), *Rigoletto* (Madrid), *Thaïs* (Chicago), *Fidelio* (Birmingham), *L'incoronazione di Poppea* (Bolonya) i *Fidelio* (ENO), entre d'altres. En teatre ha participat en *The Tempest*, *The Showman*, *Naked*, *Richard II*, *Coriolanus*, *Platonov* i *King Lear* (Almeida de Londres), *The False Servant* (Royal National Theatre), *Hecuba* (Donmar Warehouse) i *Hamlet* (Tòquio/Sadler Wells). També ha dissenyat per a la dansa (*Giselle* amb Sylvie Guillem), Broadway (*Man of la Mancha*) i el cinema (*Angels and Insects* i *Up at the Villa*).

Debutà al Liceu la temporada 1999-2000 amb *Lucia di Lammermoor*.

MATTHEW RICHARDSON (Il·luminació)

Nascut al Regne Unit, entre els seus treballs més destacats per a l'òpera destaquen *Pelléas et Mélisande* i *Les Troyens* (Munic); *Simon Boccanegra* (Torí); *Les vespres siciliennes*, *Juliette* i *Peter Grimes* (París), *Tamerlano* (Maggio Musicale Fiorentino); *Mefistofele* i *Jenufa* (Amsterdam), *Otello* i *Macbeth* (La Scala), *Ievgueni Onieguin*, *Lulu* i *Pelléas et Mélisande* (Glyndebourne), *Fidelio* i *De la casa de los muertos* (ENO), *Cherubin* i *Falstaff* (Covent Garden), *Guerra i pau* (Sant Petersburg), *A Midsummer Night's Dream* i *Moses und Aron* (Metropolitan). En teatre ha participat, entre d'altres, en *A Midsummer Night's Dream*, *Hamlet* i *The Park* (RSC); *Doctor Faustus* i *Six Characters Looking for an Author* (Young Vic). Ha dirigit les òperes *Rigoletto* i *Boris Godunov* (Nova Zelanda), *Jenufa* (Scottish Opera), *The Cunning Little Vixen* (Norrlands Opera) i *Macbeth* (Birmingham) i les obres de teatre *L'altra Euridice* i *Ariadne*.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

JOSÉ LUIS BASSO (Direcció del Cor)

D'origen italoargentí, va entrar de molt jove com a director del Cor del Teatro Argentino de la Plata, fins que el 1989 es va fer càrrec del Cor del Teatro Colón de Buenos Aires. Fins al 1994 va col·laborar al Liceu amb els mestres Romano Gandolfi i Vittorio Sicuri. Posteriorment va assumir la direcció del Cor del Teatro San Carlo de Nàpols. Des de 1996 és el mestre del Cor del Maggio Musicale Fiorentino, amb el qual fa importants gires internacionals i ha guanyat un Premi Grammy. Col·labora amb les més prestigioses batutes del moment: Mehta, Sinopoli, Abbado, Muti, Pretre, Ozawa, Sawallisch, Giulini, Chung, Schreier, De Burgos, Bychkov, Pappano, Oren i Gergiev. Va participar en la inauguració de l'Òpera de Xangai i en diverses produccions al Teatre Mariinski de Sant Petersburg.

És director del Cor del Gran Teatre del Liceu.

MARCELO ÁLVAREZ (Duc de Màntua)

Nascut a Córdoba (Argentina), va començar la seva carrera professional a Itàlia i va debutar en *La Sonnambula* al Teatro de la Fenice de Venècia el 1995. Ha cantat als més prestigiosos escenaris internacionals, com Nova York, Milà, Munic, Londres, París, Berlín, Viena, Buenos Aires, Chicago, Trieste o Hamburg. Destaquen les seves interpretacions en *La Bohème* (Rodolfo), *Lucrezia Borgia* (Genaro), *Luisa Miller*, *Lucia di Lammermoor* (Edgardo), *Werther*, *Un ballo in maschera* (Gustavo), *Faust*, *Roméo et Juliette*, *La Traviata* (Alfredo), *Falstaff*, *I Puritani* (Arturo), *L'elisir d'amore* (Nemorino) i *Der Rosenkavalier*. Ha interpretat el paper de duc de *Rigoletto* al Teatro Giuseppe Verdi de Trieste, Tolosa de Llenguadoc, Arena de Verona, Teatro Colón de Buenos Aires, Macerata, Covent Garden de Londres, Metropolitan de Nova York i Opéra National de París.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

GIUSEPPE FILIANOTI (Duc de Màntua)

Nascut a Calàbria, estudià a l'Acadèmia del Teatro alla Scala. Ha guanyat nombrosos premis, entre els quals destaca el Francisc Viñas el 1999. El desembre de 1998 ja havia debutat en *Dom Sébastien* a Bolonya. Ha cantat als teatres italians més importants, com el Teatro alla Scala de Milà, Regio de Torí, San Carlo de Nàpols, Comunale de Florència, La Fenice de Venècia, Massimo de Palerm, a més del Covent Garden de Londres, Real de Madrid, Staatsoper de Viena i Deutsche Oper de Berlín. Ha cantat, entre d'altres, en *Lucrezia Borgia*, *La Favorite* i *Falstaff* a Bolonya; *Tancredi* i *Le siège de Corinthe* a Pesaro; *Rigoletto*, *Gianni Schicchi*, *Faust*, *Falstaff* i *Moïse* a La Scala; *La Traviata* al Maggio Musicale Fiorentino, Londres, Zuric i Madrid; *Die Zauberflöte* a Florència, i *Idomeneo* a l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2001-02 en *La Traviata*.

JOSEPH CALLEJA (Duc de Màntua)

Nascut a Malta, hi debutà en el rol de Macduff de *Macbeth*. Ha cantat en nombrosos escenaris, com Pesaro (*Isabella*), Brussel·les (*Don Pasquale*), Dresden (*La Bohème*), Torí (*Falstaff*), Bregenz (*La Bohème*), Bèrgam i Oviedo (*Maria Stuarda*), Parma (*Lucia di Lammermoor*), Salzburg (*Missa* de Haydn), Estrasburg (*La Traviata*), Frankfurt (*La Bohème* i *Roméo et Juliette*), Viena (*Lucia di Lammermoor*, *I Puritani*, etc.). Ha cantat produccions de *Rigoletto* en nombrosos escenaris, com a Cardiff, Rotterdam, Amsterdam, Copenhagen, Seattle, Berlín, Zuric i Covent Garden de Londres.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

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



PDP-434HDE

Televisor de Plasma de Alta Definición

PURE
vision

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

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

<http://www.pioneer.es>

CARLOS ÁLVAREZ (Rigoletto)



Nascut a Màlaga, va fer els seus estudis al Conservatori de la seva ciutat, tot alternant-los amb la carrera de Medicina. Entre d'altres, ha guanyat els premis Grammy 2001 al millor intèrpret llatí de música clàssica pel seu personatge de Merlí i el Classical Award 2002 pel mateix rol, la Medalla d'Or atorgada per Belles Arts 2003, la Medalla de Oro al mèrit artístic de la Junta de Andalucía 2003, i el Premi Nacional de Música 2003. Des del seu debut al Teatro de la Zarzuela amb *La del manajo de rosas* el 1990, ha actuat a l'Staatsoper de Viena (*Ernani*, *Roberto Devereux...*), La Scala (*Don Giovanni*), Metropolitan (*Il Trovatore*) i el Teatro Real de Madrid (*Le nozze di Figaro*, *Rigoletto*), entre d'altres.

Va debutar al Liceu la temporada 1995-96 amb *Giovanna d'Arc*. Des de llavors ha interpretat *La Favorite* (1997-98), *Linda di Chamounix* i *Don Carlo* (1999-2000), *I Puritani* (2000-01), *Macbeth* (2003-04) i *Cléopâtre* aquesta temporada.

ANTHONY MICHAELS-MOORE (Rigoletto)



Va debutar el 1987 al Covent Garden de Londres, on ha cantat produccions com *L'elisir d'amore*, *Don Giovanni*, *Peter Grimes*, *Manon*, *Stiffelio*, *Macbeth*, etc. A més, ha cantat a l'English National Opera (*Les pêcheurs de perles*, *Le nozze di Figaro*, entre d'altres) i a l'Opera North (*La Traviata*, *Carmen*, *Don Carlo*, *Hamlet*, *La Bohème*, etc.). Fora del seu país ha cantat en molts teatres, entre els quals destaquen La Scala de Milà (*La vestale* i *Die Zauberflöte*), l'Òpera de París (*Madama Butterfly* i *Iphigénie en Tauride*), Bayerische Staatsoper de Munic (*Le nozze di Figaro*), Teatro Colón de Buenos Aires (*Andrea Chénier*), Festival d'Òviedo (*La Bohème*, *L'elisir d'amore*, etc.) o el Metropolitan de Nova York (*La Bohème*, etc.).

Debutà al Gran Teatre del Liceu en *Il barbiere di Siviglia* (1990-91). Hi tornà la temporada 1991-92 amb l'estrena de *The Duenna* i la 1999-2000 en *Lucia di Lammermoor*.

VALERI ALEXEEV (Rigoletto)



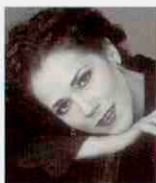
Nascut Novosibirsk (Rússia), estudià al Conservatori de la seva ciutat natal. Debutà el 1984 al Teatre Kirov de Sant Petersburg. La seva carrera internacional l'ha portat a actuar als teatres més importants, com el de Milà (*L'àngel de foc*), Florència (*Lady Macbeth de Msensk*, *Otello*), Torí (*Ievgueni Onieguin* i *Tosca*), Cagliari (*Dalibor* i *Macbeth*), Verona (*Carmen*), Moscou (*Mazepa*), Deutsche Oper de Berlín (*Rigoletto*, *Nabucco* i *Otello*), Munic (*Nabucco* i *Aida*), Hamburg (*Il Trovatore*), Dresden (*Aida* i *La Traviata*), Londres (*L'àngel de foc*), Viena (*Pikovaia Dama* i *Il Trovatore*), Bregenz (*Nabucco*), Zuric (*Otello*, *Ievgueni Onieguin* i *Il Trovatore*), Ginebra (*Un ballo in maschera*, *Macbeth* i *Ievgueni Onieguin*), Madrid (*Aida*, *Il Trovatore*, *La forza del destino...*), Zuric (*Il Trovatore*), Nova York (*Il Trovatore*), París (*Khovantxina* i *Boris Godunov*).

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2002-03 amb *Pikovaia Dama*. Hi tornà el 2003-04 amb *Tosca*.

INVA MULA (Gilda)

Nascuda a Tirana (Albània), estudià cant i piano a la seva ciutat. Ha cantat als més importants escenaris operístics mundials. Destaquen, entre molts altres, l'Òpera de París, Staatsoper d'Hamburg, Staatsoper de Viena, Bilbao, Deutsche Oper de Berlín, Covent Garden de Londres, Chicago, Washington, Los Angeles, Metropolitan Opera House de Nova York, Zuric, Moscou, Bonn, Ginebra i La Monnaie de Brussel·les, a més dels festivals de Chorégies d'Orange, l'Arena de Verona, etc. Entre les seves obres més destacades hi ha *L'elisir d'amore*, *Les contes d'Hoffmann*, *La rondine*, *Lucia di Lammermoor*, *La Traviata*, *La Bohème*, *Falstaff*, *Don Pasquale*, *Manon*, *Gianni Schicchi*, *Carmen* i *Le nozze di Figaro*, a més de cantar *Rigoletto* al Teatro alla Scala de Milà, l'Arena de Verona i a l'Òpera de Zuric.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

ELIZABETH FUTRAL (Gilda)

Nascuda als Estats Units, des del seu debut el 1991 ha cantat al Covent Garden i English National Opera de Londres, Metropolitan Opera de Nova York, Maggio Musicale Fiorentino, Festival Rossini de Pesaro, Bayerische Staatsoper de Munic, Wexford Festival, Chicago, Los Angeles, Washington i San Francisco, amb un repertori en què destaquen els rols de Romilda (*Xerxes*), Hero (*Béatrice et Bénédicte*), Juliette (*Roméo et Juliette*), Susanna (*Le nozze di Figaro*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Nannetta (*Falstaff*), Musetta (*La Bohème*), Cleopatra (*Giulio Cesare*), Violetta (*La Traviata*), els rols titulars en *Daphne*, *Lakmé*, *Lucia di Lammermoor* i *Thais*, i com a Stella en l'estrena absoluta d'*A Streetcar named Desire* d'André Previn. Ha interpretat ja el paper de Gilda en *Rigoletto* a La Monnaie de Brussel·les.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

MARIOLA CANTARERO (Gilda)

Nascuda a Granada, realitzà els seus estudis musicals a la seva ciutat natal. Ha estat premiada en diversos concursos internacionals, com el Francesc Viñas de Barcelona. L'any 2000 debutà al Teatro Comunale de Gènova en *Le Comte Ory* i el 2001 cantà al Teatro Carlo Felice de Gènova *I Puritani*. Des de llavors ha cantat *Il viaggio a Reims* a la Corunya, Sant Sebastià, Gènova i al Teatro Real de Madrid, *La sonnambula* a Florència, *I Puritani* a Las Palmas i Trieste, *Lucia di Lammermoor* a Xerès i Còrdova, *Tancredi* a Oviedo i Trieste, *Don Pasquale* a Roma i al Teatro Real i *Elisabetta*, *Regina d'Inghilterra* a Pesaro, entre altres títols.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2000-01 amb *Sly* i la temporada 2001-02 participà en la programació del Foyer. També ha participat en *Ariadne auf Naxos* i *Il viaggio a Reims*, ambdues la temporada 2002-03.

JULIAN KONSTANTINOV (Sparafucile)

Nascut a Sofia, debutà el 1992 a l'Òpera de la seva ciutat en *Il barbiere di Siviglia*. El seu debut internacional arribà el 1995 amb *La Bohème* al Teatro Colón de Buenos Aires. Entre d'altres, ha cantat en *Masnaderi* (Loridres), *La forza del destino* (Festival de Savonlinna), *I Puritani* (Opéra du Rhin), *Simon Boccanegra* (Maggio Musicale Fiorentino i Festival de Las Palmas), *Prince Igor* (Festival de Santander), *Aida* (Staatsoper de Viena i Bayerische Staatsoper de Munic), *Jerusalem* (Frankfurt), *Turandot* (Opéra de París), *Boris Godunov* (Opéra de París i de Ginebra). El rol d'Sparafucile de *Rigoletto*, l'ha interpretat ja al Metropolitan de Nova York i a La Scala de Milà. Ha interpretat el *Requiem* de Verdi amb diverses orquestres, entre les quals destaquen la Simfònica de Houston, La Fenice, Filharmònica de Berlín i l'Orquestra de la Suisse Romande.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

STEFANO PALATCHI (Sparafucile)

Nascut a Barcelona, ha actuat en diversos escenaris espanyols (Madrid, Sevilla, València, Peralada, Mallorca, Bilbao, Las Palmas, Tenerife, Oviedo, etc.) i estrangers (París, Tolosa de Llenguadoc, Marsella, Santiago de Chile, Puerto Rico, Buenos Aires, Metropolitan de Nova York, Washington, San Francisco i Viena). Cantà a París *Una cosa rara* i *Lucrezia Borgia*. Cal destacar les seves interpretacions del *Requiem* de Mozart a Ravenna i Parma, *Macbeth* a Minnesota, *Il Trovatore*, *Die Zauberflöte*, *Margarita la Tornera* i *La Bohème* al Teatro Real de Madrid, *Norma* a Santiago de Chile, *Stiffelio* a Argentina, *Fidelio* a l'Auditori de Barcelona i a la Corunya i *La Favorite* al Teatro Real de Madrid.

Debutà al Liceu la temporada 1985-86 amb *Lohengrin*. Des de llavors hi ha cantat en més d'un centenar de representacions, les últimes en *Oedipe* (2002-03), *Aida* (2002-03), *Macbeth* (2003-04) i *Gaudí* aquesta temporada.

NINO SURGULADZE (Maddalena)

Nascuda a Tbilisi (Geòrgia), estudià a l'Escola de Periodisme i a l'Escola de les Arts Virsaladze de la seva ciutat natal. El setembre de 2000 guanyà el diploma del Festival de Cant de Tolosa de Llenguadoc i el gener de 2001 el segon premi i tres premis extraordinaris en el Festival Internacional de Cant Francesc Viñas. El 2001 també ingressà a l'escola de cant de La Scala de Milà, on ha cantat en *Salome*, *Boris Godunov*, *L'italiana in Algeri*, *Iphigénie en Aulide*, *Les contes d'Hoffmann*, *Oberto*, *Conte di San Bonifacio*, *Moïse et Pharaon* i *Falstaff*. A l'Òpera de Frankfurt ha participat en *Ariadante*, al Teatro Carlo Felice de Gènova en *Oberto* i als teatres de Piacenza i Mòdena en *Nabucco*.

Debutà al Gran Teatre del Liceu en la producció de *Lady Macbeth de Msensk* la temporada 2001-02.



Sir Winston Churchill,
cliente de Breguet desde 1901.

Breguet.
La passion laisse des traces.


Breguet
Depuis 1775



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

TOMAS COLOMER 

Joyeros desde 1870

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

JANE DUTTON (Maddalena)

Artista habitual del Metropolitan de Nova York, ha participat en aquest escenari en *Roméo et Juliette*, *Susannah*, *Ariadne auf Naxos*, *Lulu*, *Madama Butterfly*, *Rigoletto* i *The Great Gatsby*. A més, ha cantat els rols de Sara (*Roberto Devereux*) a la New York City Opera i Soniëtka (*Lady Macbeth de Msensk*) a la San Francisco Opera. També ha cantat els rols de Der Komponist (*Ariadne auf Naxos*), Suzuki (*Madama Butterfly*), Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), Béatrice (*Béatrice et Bénédicte*), Iocasta (*Oedipus Rex*) i Carmen. El seu repertori concertístic inclou *El Messies* de Händel, *Magnificat de Bach*, *Elijah* de Mendelssohn, *Stabat Mater* de Rossini, *Das Lied von der Erde* i *Rückertlieder* de Mahler, *Requiem* de Verdi i *Les nuits d'été* de Berlioz, entre d'altres.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2001-02 amb *Henry VIII*. La temporada 2002-03 participà en *Norma* i *Pikovaia Dama* i la 2003-04 en *Hamlet*.

MERCÈ OBIOL (Giovanna)

Nascuda a Tarragona, ha participat en nombrosos concerts simfònics, entre els quals destaquen les versions de la *Missa de la Coronació* de Mozart amb l'OBC i els Virtuoses de Moscou, *El amor brujo* de Falla amb l'Orquestra Santa Cecilia de Pamplona, *La vida breve* amb l'Orquestra de RTVE. Ha interpretat rols en òperes de Purcell, Händel, Bizet, Humperdinck, Txaikovski, Puccini, Verdi, Cimarosa, Mozart i Wagner. Entre els títols que ha interpretat, cal destacar *Lohengrin*, *Der fliegende Holländer*, *Il matrimonio segreto*, *Gianni Schicchi*, *Carmen* i *Nabucco* a Portugal. Ha col·laborat en diverses ocasions amb el Ballet Nacional de Espanya en les seves produccions d'*El sombrero de tres picos* i *Fantasia galaica* de Halffter.

Debutà al Liceu la temporada 1991-92 amb *Pikovaia Dama* i des de llavors col·labora habitualment en les produccions del Teatre. La temporada 2002-03 participà en *Il viaggio a Reims* i el 2003-04 en *Babel 46* i en *Giulio Cesare*.

STANISLAV SHVETS (Monterone)

Nascut a Ekaterimburg (Rússia), estudià al Conservatori de Moscou. El 1997 debutà a Dublín com a Banco (*Macbeth*) i la temporada 1997-98 interpretà Daland (*Der fliegende Holländer*) a Metz i Kirov. La temporada següent debutà a Frankfurt en *Il barbiere di Siviglia*, on va tonar amb *Don Giovanni*. Debutà també al Festival de Salzburg i a Varsòvia amb *Don Carlo*. Ha cantat, entre d'altres, *Guerra i pau* al Théâtre de la Bastille, *Der fliegende Holländer* a Santiago de Chile, *Aida*, *La Bohème* a Utah, *Il barbiere di Siviglia* a Berlín i Frankfurt, *Don Giovanni* a San Francisco, *Tosca* en el Festival Chorégies d'Orange, *Macbeth* al National Concert Hall de Dublín i ha col·laborat amb l'Òpera Ireland en *Der fliegende Holländer*. També ha participat en *Falstaff*, *Rigoletto* i *Tosca* a l'Òpera de San Francisco.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2000-01 amb *Rienzi*. Hi tornà la temporada següent en *Lady Macbeth de Msensk*. El 2002-03 va aparèixer en *Tosca*.

JOAN MARTÍN-ROYO (Marullo)

Nascut a Barcelona, debutà amb dotze anys interpretant el rol de Trujamán en *El retablo de Maese Pedro*. Ha actuat, entre d'altres, al Palau de la Música Catalana, Auditori de Barcelona i Auditori CaixaForum (Barcelona), Teatro de la Maestranza (Sevilla), Auditorio Manuel de Falla (Granada) i a l'Església de la Madeleine (París). Igualment, ha cantat als festivals de Salzburg, Música Antiga de Barcelona, Músiques per a unes Nits d'Estiu de la Fundació la Caixa, Òpera de Butxaca, Nuit Musicale de Beloeil i Encontres de Música da Casa de Mateus (Portugal). Ha estrenat l'òpera *Mariana en sombras* i ha participat en *Dido and Aeneas* i *Venus and Adonis*. Ha cantat el *Requiem* i la *Missa de la Coronació* de Mozart i la *Passió segons sant Mateu* de Bach; també ha realitzat recitals a Espanya, Gran Bretanya, França, Àustria i Portugal. El 2003 guanyà el tercer premi al Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas.

La temporada passada debutà al Gran Teatre del Liceu en *Hamlet* i *Babel 46*.

JON PLAZAOLA (Borsa)

Nascut a Donòstia, inicià els seus estudis al Conservatori Superior de Música de Baiona i més endavant es traslladà a Barcelona per estudiar cant amb el mestre Eduard Giménez. Debutà el 1996 amb *El caserío* de Gundi al Teatre Victoria Eugenia (Donòstia). Entre les seves interpretacions destaquen *Così fan tutte* (Ferrando) a Sabadell, *Don Giovanni* (Don Ottavio) a Mallorca, *Il barbiere di Siviglia* (Conte di Almaviva) a teatres espanyols i portuguesos, *Le Comte Ory* (Comte Ory) a Gènova, *La Cenerentola* (Príncep Ramiro) a Bolonya i *Le nozze di Figaro* a Oviedo. Participà a l'estrena mundial de l'òpera *Leidor*, en el rol protagonista. També ha interpretat obres com *El Messies* de Händel, *Magnificat* de Bach, *Serate Musicali* i *Petite Messe Solennelle* de Rossini, així com també diversos concerts lírics.

Participà les temporades 2000-01 i 2002-03 en actes al Foyer del Liceu i formà part del repartiment d'*Il mondo della luna* la temporada 2003-04.

DAVID RUBIERA (Comte Ceperano)

Nascut a Santander, ha interpretat rols en *Giulio Cesare* a Bilbao; *Don Quijote* de Halffter, *La señorita Cristina*, *Carmen*, *La vida breve*, *Babel 46*, *Rigoletto*, *Il viaggio a Reims* i *Don Carlos* al Teatro Real de Madrid; *Die Zauberflöte* en el Festival Mozart de la Corunya; *La Bohème* i *Giulio Cesare* a Màlaga; *Faust*, *Il matrimonio*, *Patria chica*, *Pelléas et Mélisande*, *The Rape of Lucretia* i *Manon* a La Maestranza de Sevilla; *Il viaggio a Reims* als festivals de la Corunya i Sant Sebastià. En oratori ha interpretat els *Magnificat* de Bach i Albinoni, la *Novena Simfonia* de Beethoven, la *Missa de la Coronació* de Mozart i *Le déluge* de Saint-Saëns, entre altres títols.

Debutà al Liceu la temporada 1999-2000 amb *Sly*. La següent participà en *D.Q. Don Quijote en Barcelona*, *Un ballo in maschera* i *Billy Budd*. La temporada 2001-02 participà en *La Traviata* i la 2003-04 en *Babel 46*.



**PUIG
DORIA**
Joiers

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

SANDRA GALIANO (Comtessa Ceprano)



Nascuda a Palma de Mallorca, debutà a l'Auditori d'aquesta ciutat com a Clotilde en *Norma*. Des de llavors participa regularment en les temporades d'òpera del Teatre Principal de Palma, on ha interpretat rols en *Nabucco*, *Macbeth*, *Don Carlo*, *Die Zauberflöte*, *Mefistofele*, *Falstaff*, *Don Giovanni* i *Carmen*. Igualment, ha interpretat els papers d'Antonia en *Les contes d'Hoffmann* (Palau de la Música de València), L'Ira en *La púrpura de la rosa* (Teatro de la Zarzuela) i Waltraute en *Die Walküre* (Teatro de la Maestranza de Sevilla). A més a més, ha estat distingida amb diversos guardons, com el premi extraordinari a la millor promesa espanyola en el Concurs Internacional Francesc Viñas el 2003.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

VICENÇ ESTEVE CORBACHO (Uixer)



Va néixer a Barcelona i va estudiar amb els mestres Jaume Francisco Puig i Pura Gómez de Ribó, i al Conservatori Superior Municipal. El 1978 participà al Certamen d'Ostende (Bèlgica). Ha actuat a Barcelona, Madrid, Bilbao, Oviedo, etc., i també a París, Niça, Montecarlo, Sicília i Alemanya. El any 1981 va aconseguir els premis al millor cantant espanyol i al millor intèrpret de Mozart en el Concurs Internacional Francesc Viñas. El 1981 cantà el paper de Figaro (*Il barbiere di Siviglia*) al Teatre Grec, en una posada en escena de Mario Gas.

Debutà al Gran Teatre del Liceu l'any 1978 i des de llavors ha intervingut en tots els cicles del Teatre. Entre les seves últimes interpretacions destaquen *Turandot*, *Don Carlo* i *Sly* (1999-2000). La temporada 2001-02 cantà en *La Traviata* i la temporada 2002-03 participà en *Ariadne auf Naxos*. El 2003-04 participà en *Tosca*.

ELIANA BAYÓN (Patge)



Graduada amb mestratge en cant al Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires, va fer el seu debut europeu a l'Òpera de Chambre de Ginebra en *L'infedeltà delusa*, *Le finte gemelle* i *L'occasione fa il ladro*. Per al Teatre de Ginebra participà en *La púrpura de la rosa* i *Dido and Aeneas*. Al Massimo de Palermo encarnà Corilla de *La prova di un'opera seria*. Ha cantat, a més, les òperes següents: *Le nozze di Figaro* (Susanna), *I Puritani* (Elvira), *Les mamelles de Tirésias* (Tirésias) de Poulenc, *Rigoletto* (Gilda), *La Bohème* (Musetta), *L'elisir d'amore* (Adina), *Così fan tutte* (Despina), *Don Pasquale* (Norina), *Els set pecats capitals*, *La vídua alegre* (Valencienne), *El ratpenat* (Adele), *Aurora*, *Carmen* (Frasquita), *Dialogues des Carmélites* (Soeur Constante).

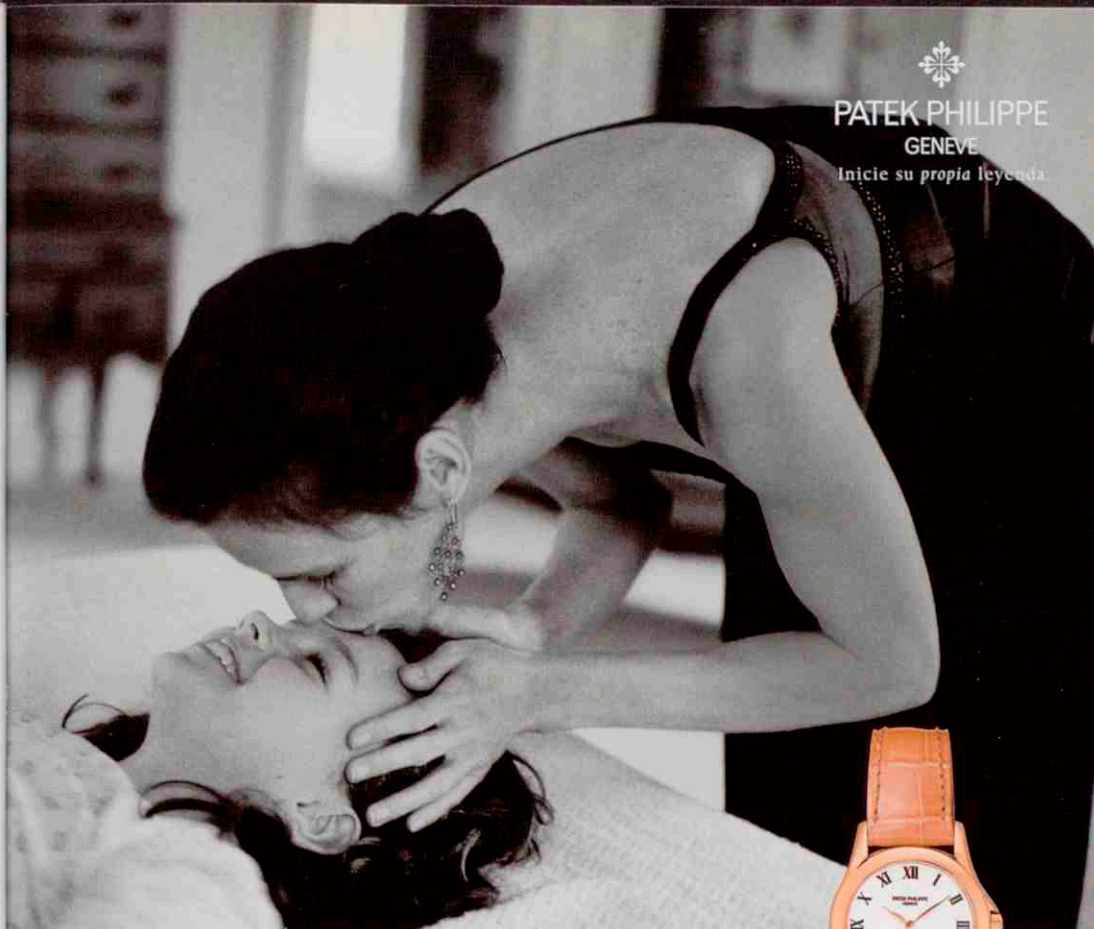
La temporada 2002-03 participà en la producció del Liceu *L'occasione fa il ladro* i la 2003-04 en *Il mondo della luna*.

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 Varviso. 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 es féu càrrec de la direcció amb Vittorio Scuri. Posteriorment en fou director Andrés Máspero i més endavant William Spaulding. Actualment el director del Cor és José Luis Basso. Entre les seves actuacions cal assenyalar la *Segona Simfonia* i *Schicksalslied* de Mahler (Teatro Real de Madrid) i *Moses und Aron* (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, Varviso, Maag i Neumann, entre d'altres.



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

**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
Kornelia RACZ
Renata TANOLLARI
José Luis CHAN
Stanislav STEPANEK
Lev KAPLAN
Eva PYREK

VIOLÍ II

Annick PUIG *
Monica HARDA
Jing LIU
Dorothea BIEHLER
Mercè BROTONS
Elena CEAUCESCU
Charles COURANT
Kalina MACUTA
Mijai MORNA
Oksana SOLOVIEVA
Vessela TOMOV
Alexandre POLONSKY

VIOLA

Marie VANIER *
Florian MUNTEANU
Fulgenio SANDOVAL
Bettina BRANDKAMP
Vincent FILLATREAU
Mihail FLORESCU
Nicolae GIURGEA

Gerardo GRAMAJO
Claire BOBIJ
Victor PETRE
Marta SEDÓ

VIOLONCEL

Cristoforo PESTALOZZI *
Mathias WEINMANN *
Alexandre BASCONES
Esther BRAUN
Carme COMECHE
Rafael SALA
Manuel STACEY
Eulàlia VALERO
Adam GLUBINSKI

CONTRABAIX

Savio de la CORTE *
Cristian SANDU
Jaume ALBORS
Francesc LOZANO
Juan MAULEON
Lluís RUSIÑOL
Rafael DE LA VEGA

FLAUTA

Albert MORA *
Sandra BATISTA *

OBOÈ

Emili PASCUAL *
Enric PELLICER
Richard VAUGHAN *

CLARINET

Joan MERCADAL *
J. Antonio GOMEZ *
Philip CUNNINGHAM *
Dolors PAYA
Jaime SANCHÍS
J. Antonio QUINTERO
Paula CARRERA

FAGOT

Alvaro PRIETO
Francesc BENITEZ *

TROMPA

Arturo NOGUÉS *
Carlos CHORDÁ
Francisco RODRIGUEZ
Ignacio ZAMORA
Frantisek SUPIN *
Vicenç AGUILAR
Enrique J. MARTINEZ

TROMPETA

Francesc COLOMINA *
Francisco VILLAESCUSA
Miguel A. BOSCH *
Josep Lluís LÓPEZ
David VILLAESCUSA
Gonzalo ALVAREZ
Àngel VIDAL
Josep A. CASADO
Bernardo GARCIA

TROMBÓ

Gaspar MONTESINOS
Lluís BELLVER
Detlef HILLBRICHT *
David MORALES
Miquel BADIA

TUBA

José M. BERNABEU *

PERCUSSIÓ

Artur SALA *
Ferran ARMENGOL
Antoni MELER
M. Angel MARTINEZ
Ramón TORRAMILANS

* Solista

**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
Àngelica PRATS
Marta RIBAS
M^a Teresa RIBERA
Maria SUCH
Elisabet VILAPLANA
Rita WING

MEZZOSOPRANOS

Maribel ARQUÉ
Montserrat BENET

ACTORS

Alma ALONSO
Eulàlia CASTELLS
Anna COLL
Mireia IZQUIERDO
M. Neus JANÉ
Alba MAYOL
Montse OROZCO

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

CONTRALTOS

Sandra CODINA
M^a Josep ESCORSA
Hortènsia LARRABEITI
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
Omar A. JARA
Sixto LERÍN
Jordi MAS
José Ant^o MEDINA
Eduard MORÉ
Josep Lluís MORENO

Mònica OTAEGUI
Sílvia VICH
Melcior CASALS
Joan CASAS
Abel COLL
Rafel DELGADO
Oscar FORONDA
Carlos ROÓ
Borja SAGASTI

Xavier PLANÀS
Carles PRAT
Emili ROSÉS
Llorenç VALERO
Xavier MARTÍNEZ
Sergio SPINA
Marc RENDON
Ian SORRELL

BARÍTONS

Pere COLL
Xavier COMORERA
Gabriel DIAP
Ramon GRAU
Àngel MOLERO
Joan Josep RAMOS
Guillermo DOMÈNECH
Ferran ALTIMÍS

BAIXOS

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

Enregistraments i Publicacions

“ Els millors enregistraments i publicacions de la Temporada els trobaràs a l'Espai Liceu ”



Espai  Liceu

de dilluns a divendres de 9.30 a 20.30 h (obert fins després del 1r entreacte)
10% de descompte per als abonats del Liceu

Enregistraments de *Rigoletto*

S'inclou una selecció de les versions íntegres. Els personatges principals són esmentats en l'ordre següent: duc de Màntua (D), Rigoletto (R), Gilda (G), Sparafucile (S), Maddalena (M). A continuació l'orquestra, el cor, el director musical, el segell discogràfic i l'any de l'enregistrament.

Les versions amb un asterisc (*) estan disponibles a l'Espai Liceu.

Versions en disc

Robert Lassalle (D), Jean Noté (R), Aline Vallandri (G), Pierre Dupré (S), Catherine Lapeyrette (M). Orquestra i Cor del Théâtre National de l'Opéra-Comique. Dir.: François Ruhlmann, Pathé, 1912. (LP).

Giuseppe Taccani (D), Cesare Formichi (R), Ines Maria Ferraris (G), Vincenzo Bettoni (S), G. Caianni (M). Orquestra i Cor del Teatro alla Scala de Milà. Dir.: Guglielmo Somma. Columbia i Preiser, 1915. (CD)

Carlo Broccardi (D), Giuseppe Danise / Ernesto Badini (R), Ayres Borghi Zerni / Olga Simzis (G),

Vincenzo Bettoni / Guido Fernandez (S), Nelda Garrone / Renata Pezzati (M). Orquestra i Cor del Teatro alla Scala de Milà. Dir.: Carlo Sabajno. La Voce del Padrone, 1916 / 1917. (LP)

Fernando De Lucia (D), Antonio Armentano (R), Angela De Angelis (G), Luigi Mugnoz (S), Vida Ferluga (M). Dir.: Salvatore Sassano. Phonotype, 1918. (LP)

Tino Folgar (D), Luigi Piazza (R), Lina Pagliughi (G), Salvatore Baccaloni (S), Vera De Cristoff (M). Orquestra i Cor del Teatro alla Scala de Milà. Dir.: Carlo Sabajno. La Voce del Padrone, VAI i Arkadia, 1927 / 1928. (LP i CD)

Dino Borgioli (D), Riccardo Stracciari (R), Mercè Capsir (G), Ernesto Dominici (S), Anna Masetti Bassi (M). Orquestra i Cor del Teatro alla Scala de Milà. Dir.: Lorenzo Molajoli. Columbia, 1930. (CD)

Frederick Jagel (D), Jan Kiepura (duc, acte II), Lawrence Tibbett (R), Lily Pons (G), Virgilio Lazari (S), Helen Olheim (M). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House de Nova York. Dir.: Ettore Panizza. Naxos, 1935. (CD)*

Jan Kiepura (D), Lawrence Tibbett (R), Lily Pons (G), Virgilio Lazzari (S), Helen Olheim (M). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House de Nova York. Dir.: Gennaro Papi. GOP, 1939. (CD)*

Bruno Landi (D), Robert Weede (R), Hilde Reggiani (G), Nicola Moscona (S), Bruna Castagna (M). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House de Nova York. Dir.: Ettore Panizza. Bongiovanni, 1942. (CD)

Helge Roswaenge (D), Heinrich Schulsnus (R), Erna Berger (G), Josef Greindl (S), Margarete Klose (M). Orquestra i Cor de l'Staatsoper de Berlín. Dir.: Robert Heger. Deutsche Grammophon i Zyx Music, 1944. (CD)

Jussi Björling (D), Leonard Warren (R), Bidú Sayao (G), Norman Cordon (S), Martha Lipton (M). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House de Nova York. Dir.: Cesare Sodero. Naxos, 1945. (CD)*

Giuseppe di Stefano (D), Giuseppe Valengo (R), Nadine Conner (G), Ignacio Rufino (S), Oralia Domínguez (M). Orquestra i Cor del Palacio de Bellas Artes de Ciutat de Mèxic. Dir.: Renato Cellini. Urania, 1948. (CD)*

Ivan Kozlovskii (D), Andrei Ivanov (R), Irina Maslennikova (G), Vladimir Gavriusov (S), Veronika Borisenko (M). Orquestra Simfònica de la URSS i Cor del Teatre Bolshoi de Moscou. Dir.: Samuil Samosud. Myto Records, 1949. (CD)

Jan Peerce (D), Leonard Warren (R), Erna Berger (G), Italo Tajo (S), Nan Merriman (M), Robert Shaw Coral i Orquestra RCA. Dir.: Renato Cellini. RCA, 1950. (LP)

Rudolf Schock (D), Josef Metternich (R), Rita Streich (G), Fritz Hoppe (S), Margarete Klose (M). Orquestra Simfònica i Cor de la Ràdio de

Berlín. Dir.: Ferenc Fricsay. Myto Records, 1950. (CD)

Gino Sarri (D), Ivan Petrov (R), Orlandina Orlandini (G), Mario Frosini (S), Lidia Melani (M). Orquestra i Cor del Maggio Musicale Fiorentino. Dir.: Erasmo Ghiglia. Remington, 1951. (LP)

Eugene Conley (D), Leonard Warren (R), Hilde Güden (G), William Wildermann (S), Marietta Muhs (M). Orquestra i Cor de l'Òpera de Nova Orleans. Dir.: Walter Herbert. VAI Audio, 1952. (CD)

Giuseppe di Stefano (D), Piero Campolongo (R), Maria Callas (G), Ignacio Rufino (S), Maria Teresa Garcia (M). Orquestra i Cor del Palacio de Bella Artes de Ciutat de Mèxic. Dir.: Humberto Mugnai. Urania i Mondo Musica, 1952. (CD)*

Bruno Landi (D), Frank Valentino (R), Hilde Reggiani (G). Orquestra i Cor del Teatro Eliseo de Roma. Dir.: Manrico De Tura. Knowledge set, 1953. (LP)

Ferruccio Tagliavini (D), Giuseppe Taddei (R), Lina Pagliughi (G), Giulio Neri (S), Irma Colasanti (M). Orquestra i Cor de la RAI de Torí. Dir.: Angelo Questa. OperaMAGIC, 1953. (CD)*

Mario Del Monaco (D), Aldo Protti (R), Hilde Güden (G), Cesare Siepi (S), Giuletta Simionato (M). Orquestra i Cor de l'Accademia Santa Cecilia de Roma. Dir.: Alberto Erede. Decca, 1954. (CD)

Giuseppe di Stefano (D), Tito Gobbi (R), Maria Callas (G), Nicola Sacarìa (S), Adriana Lazzarini (M). Orquestra i Cor del Teatro alla Scala de Milà. Dir.: Tullio Serafin. EMI, 1955. (CD)*

Richard Tucker (D), Leonard Warren (R), Roberta Peters (G), Giorgio Tozzi (S), Rosalind Elias (M). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House de Nova York. Dir.: Fausto Cleva. Replica RPL i encore Grand Tier, 1956. (LP i CD)

Jussi Björling (D), Robert Merrill (R), Roberta Peters (G), Giorgio Tozzi (S), Ana Maria Rota (M). Orquestra i Cor de l'Òpera de Roma. Dir.: Jonel Perlea. RCA, 1956. (CD)

Jussi Björling (D), Erik Sundqvist (R), Eva Prytz (G), Sven-Erik Jacobsson (S), Kerstin Meyer (M). Orquestra i Cor del Teatre Reial d'Estocolm. Dir.: Kurt Bendix Bluebell, 1957. (CD)

Richard Tucker (D), Renato Capecchi (R), Gianna D' Angelo (G), Ivan Sardi (S), Miriam Pirazzini (M). Orquestra i Cor del Teatro San Carlo de Nàpols. Dir.: Francesco Molinari Pradelli. Philips, 1958. (LP)

Nicolai Gedda (D), Hugo Hasslo (R), Margareta Hallin (G), Arne Tyrén (S), Kerstin Meyer (M). Orquestra i Cor del Teatre Reial d'Estocolm. Dir.: Sixten Ehrling. Bis, 1959. (CD)

Karl Terkal (D), Vladimir Ružák (R), Mimi Coertse (G), Erika Wien (M). Orquestra i Cor de l'Orquestra Simfònica de la Ràdio d'Hamburg. Dir.: Walter Martin. MEL, 1960. (LP)

Alfredo Kraus (D), Ettore Bastianini (R), Renata Scotto (G), Ivo Vinco (S), Fiorenza Cossotto (M). Dir.: Gianandrea Gavazzeni. Orquestra i Cor del Maggio Musicale Fiorentino. Mercury i Ricordi, 1960. (CD)

Alfredo Kraus (D), Aldo Protti (R), Gianna D' Angelo (G), Giorgio Tadeo (S), Bruna Ronchini (M). Orquestra i Cor del Teatro Comunale Giuseppe Verdi de Trieste. Dir.: Francesco Molinari Pradelli. Melodram i FonitCetra, 1961. (CD)

Alain Vanzo (D), Robert Massard (R), Renée Doria (G), Adrien Legros (S), Denise Scharley (M). Dir.: Jésus Etcheverry. Decca i Philips, 1961. (CD)

Renato Cioni (D), Cornell MacNeil (R), Joan Sutherland (G), Cesare Siepi (S), Stefania Malagu (M).

Orquestra i Cor de l'Accademia Nazionale de Santa Cecilia de Roma. Dir.: Nino Sanzogno. Decca, 1961. (CD)

Gianni Raimondi (D), Cornell MacNeil (R), Leyla Gencer (G), Jorge Algorta (S), Carmen Burello (M). Orquestra i Cor del Teatro Colón de Buenos Aires. Dir.: Argeo Quadri. Great Opera Performances, 1961. (CD)

Manlio Rocchi (D), Walter Monachesi (R), Amelia Benvenuti (G), Loris Gambelli (S), Miriam Pirazzini (M). Orquestra i Cor del Teatro San Carlo de Nàpols. Dir.: Franco Patané. Fratelli Fabbri Editori GOL, 1962. (LP)

Guido Brevi (D), Giovanni Concone (R), Elena Ratti (G), Ercole Botta (S), Domenica Freschi (M). Orquestra i Cor del Festival de Patagònia. Dir.: Ralph De Cross. Period TE, 196?. (LP)

Alfredo Kraus (D), Robert Merrill (R), Anna Moffo (G), Ezio Flagello (S), Rosalind Elias (M). Orquestra i Cor de l'RCA italiana. Dir.: György Solti. RCA, 1963. (CD)

Cesare Curzi (D), Ernst Gutstein (R), Ingrid Paller (G), Heiner Horn (S), Ursula Gust (M). Orquestra i Cor de la Bayerische Staatsoper de Munic. Dir.: Alceo Galliera. EMI, 1963. (LP)

Carlo Bergonzi (D), Dietrich Fischer-Dieskau (R), Renata Scotto (G), Ivo Vinco (S), Fiorenza Cossotto (M). Orquestra i Cor del Teatro alla Scala de Milà. Dir.: Rafael Kubelík. Deutsche Grammophon, 1963. (CD)*

Michele Molese (D), Licinio Montefusco (R), Anna Macciante (G), Federico Davia (S), Nedda Casei (M). Orquestra i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir.: Gianfranco Rivoli. Gulde Internationale du Disque, 1964. (LP)

Ion Buzea (D), Nicolae Herlea (R), Magda Iancu-



Pâtisserie - Bomboneria - Gelateria

**Foix
de Sarrià**
fundada el 1886

Major de Sarrià, 57 - Tels. 93 203 07 14 - 93 203 00 04 - Fax 93 280 65 56 - 08017 Barcelona

Pi. de Sarrià, 12 i 13 - Tel. 93 203 04 73 - 08017 Barcelona

Ilescu (G), Nicolae Rafael (S), Dorothea Palade (M). Orquestra i Cor del Teatro de Bucarest. Dir.: Jean Bobescu. Carlton, Vox Box i GZ Opera Classics, 1965. (CD)

Róbert Iosfalvy (D), György Melis (R), Margit László (G), József Bódy (S), Zsuzsa Barlay (M). Orquestra i Cor de l'Òpera Estatal Hongaresa. Dir.: Lamberto Gardelli. Qualiton, 1965. (CD)

Alfredo Kraus (D), Cornell MacNeil (R), Roberta Peters (G), John Macurdy (S), Ruza Baldani (M). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House de Nova York. Dir.: Francesco Molinari Pradelli. Bongiovanni, 1966. (CD)

Luciano Pavarotti (D), Kostas Paskalis (R), Renata Scotto (G), Paolo Washington (S), Bianca Bortoluzzi (M). Orquestra i Cor de l'Òpera de Roma. Dir.: Carlo Maria Giulini. Butterfly Music i Opera d'Oro, 1966. (CD)

Luciano Pavarotti (D), Kostas Paskalis (R), Renata Scotto (G), Paolo Washington (S), Rosa Laghezza (M). Orquestra i Cor del Maggio Musicale Fiorentino. Dir.: Carlo Maria Giulini. Arkadia, 1966. (CD)

Nicolai Gedda (D), Cornell MacNeil (R), Reri Grist (G), Agostino Ferrin (S), Anna Di Stasio (M). Orquestra i Cor de l'Òpera de Roma. Dir.: Francesco Molinari Pradelli. EMI i HMV Classics, 1967. (CD)

Richard Tucker (D), Cornell MacNeil (R), Renata Scotto (G), William Wildermann (S), Noemi Souza (M). Orquestra i Cor del Teatro Colón de Buenos Aires. Dir.: Fernando Previtali. Legato Classics, 1967. (CD)

Luciano Pavarotti (D), Piero Cappuccilli (R), Margherita Rinaldi (G), Nicola Zaccaria (S), Adriana Lazzarini (M). Orquestra Simfònica i Cor de Torí. Dir.: Mario Rossi. Frequenz i Zyx Classics, 1967. (CD)

Alfredo Kraus (D), Ettore Bastianini (R), Renata Scotto (G), Ivo Vinco (S), Fiorenza Cossotto (M). Orquestra i Cor del Maggio Musicale Fiorentino. Dir.: Gianandrea Gavazzeni. BMG Classics, 1969. (CD)*

Franco Bonisoli (D), Rolando Panerai (R), Margherita Rinaldi (G), Bengt Rundgren (S), Viorica Cortez (M). Orquestra de l'Staatsoper de Berlín i Cor de la Ràdio de Berlín. Dir.: Francesco Molinari Pradelli. BASF i Deutsche Austrophon, 1971. (CD)

Luciano Pavarotti (D), Sherrill Milnes (R), Joan Sutherland (G), Martti Talvela (S), Huguette Tourangeau (M). Ambrosian Opera Chorus i Philharmonia Orchestra. Dir.: Richard Bonyngue. Decca, 1971. (CD)*

Josep Carreras (D), Louis Quilico (R), Carol Neblett (G), John Macurdy (S), Claudine Carlson (M). Orquestra Filharmònica de Los Angeles i Coral Richard Wagner. Dir.: James Levine. Cin Cin, 1972. (CD)

Josep Carreras (D), Louis Quilico (R), Patricia Wise (G), Richard Gill (S), Margaret Yauger (M). Orquestra i Cor de la New York City Opera Company. Dir.: Julius Rudel. Legato Standing Room Only, 1973. (CD)

Jaume Aragall (D), Piero Cappuccilli (R), Magdalena Bonifacio (G), Ivo Vinco (S), Silvana Mazzieri (M). Orquestra i Cor del Teatro La Fenice de Venècia. Dir.: Jesús López Cobos. Momdo Musica, 1972. (CD)*

Jaume Aragall (D), Renato Bruson (R), Cecilia Nuñez Albanese (G), Loris Gambelli (S), Wilma Borelli (M). Orquestra i Cor del Teatro San Carlo de Nàpols. Dir.: Gigi Campanino. Bongiovanni, 1973. (CD)

Alfredo Kraus (D), Cornell MacNeil (R), Rosetta Pizzo (G), Antonio Zerbini (S), Nicoletta Cilien-

to (M). Orquestra i Cor de l'Sferisterio de Macerata. Dir.: Gianfranco Rivoli. Great Opera Performances, 1975. (LP)

Alfredo Kraus (D), Sherrill Milnes (R), Beverly Sills (G), Samuel Ramey (S), Mignon Dunn (M). Orquestra Filharmònica de Londres i Cor de l'Òpera Ambrosiana. Dir.: Julius Rudel. EMI, 1978. (CD)

Plácido Domingo (D), Piero Cappuccilli (R), Ileana Cotrubas (G), Nicolai Ghiaurov (S), Elena Obraztsova (M). Staatsoperchor de Viena i Filharmònica de Viena. Dir.: Carlo Maria Giulini. Deutsche Grammophon, 1979. (CD)*

Giuseppe Morino (D), Adriano Moroni (R), Marina Bolgan (G), Stefano Romagnoli (S), Desdemona Malvisi (M). Orquestra Nova AIDEM de Florència i Cor Cooperativa del Teatro Regio de Parma. Dir.: Maurizio Rinaldi. TIMAclub, 1982. (LP)

Arthur Davies (D), John Rawnsley (R), Helen Field (G), John Tomlinson (S), Jean Rigby (M). Orquestra i Cor de l'English National Opera. Dir.: Mark Elder. EMI, 1983. (CD)

Jaume Aragall (D), Bernd Weikl (R), Lucia Popp (G), Jan-Hendrik Rootering (S), Klara Tákáks (M). Rundfunkorchester de Munic i Cor del Bayerischen Rundfunks. Dir.: Lamberto Gardelli. BMG Musica, 1984. (CD)*

Neil Shicoff (D), Renato Bruson (R), Edita Gruberova (G), Robert Lloyd (S), Brigitte Fassbaender (M). Orquestra i Cor de l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Dir.: Giuseppe Sinopoli. Philips Classics, 1985. (CD)*

Luciano Pavarotti (D), Leo Nucci (R), June Anderson (G), Nicolai Ghiaurov (S), Shirley Verrett (M). Orquestra i Cor del Teatro Comunale de Bologna. Dir.: Riccardo Chailly. Decca, 1988.

Vincenzo La Scola (D), Giorgio Zancanaro (R), Daniela Dessi (G), Paata Burchuladze (S), Martha Senn (M). Orquestra i Cor del Teatro alla Scala de Milà. Dir.: Riccardo Muti. EMI, 1988.

Yordi Ramiro (D), Eduard Tumagian (R), Alida Ferrarini (G), Jozef Spacek (S), Jitka Saparová (M). Orquestra Simfònica de Bratislava i Cor Eslovac. Dir.: Alexander Ráhbari. Naxos, 1991.

Richard Leech (D), Alexandru Agache (R), Leonтина Vaduva (G), Samuel Ramey (S), Jennifer Larmore (M). Orquestra i Cor de l'Òpera Nacional de Gal·les. Dir.: Carlo Rizzi. Teldec, 1993.

Luciano Pavarotti (D), Vladimir Cernov (R), Cheryl Studer (G), Roberto Scandiuzzi (S), Denyce Graves (M). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House de Nova York. Dir.: James Levine. Deutsche Grammophon, 1993.

Roberto Alagna (D), Renato Bruson (R), Andrea Rost (G), Dimitri Cabarcos (S), Mariana Pentcheva (M). Orquestra i Cor del Teatro alla Scala de Milà. Dir.: Riccardo Muti. Sony, 1995. (CD)*

Sang-Gon Kim (D), Yasuo Horiuchi (R), Kathryn Gamberoni (G), Kyung-Jun Choi (S), Mihoko Fujimura (M). Orquestra Simfònica de Bilbao i Orfeón de Sestao. Dir.: Giorgio Croci. Hilargi Records, 1995.

Sergei Komov (D), Georg Tichy (R), Doreen DeFeis (G), Janusz Monarcha (S), Gabriella Bessenyei (M). Orquestra Simfònica d'Europa i Cor de l'Òpera Nacional Romanesa de Cluj. Dir.: Wolfgang Grhös. BMG Arte Nova, 1996. (CD)

Luciano Pavarotti (D), Vladimir Chernov (R), Cheryl Studer (G), Roberto Scandiuzzi (S), Denyce Graves (M). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House de Nova York. Dir.: James Levine. Deutsche Grammophon, 1998. (CD)*

Neil Shicoff (D), Renato Bruson (R), Edita Gruberova (G). Orquestra de l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Dir.: Giuseppe Sinopoli. Philips, 1998. (CD)

Gianni Raimondi (D), Cornell MacNeil (R), Leyla Gencer (G), Jorge Algorta (S), Carmen Burello (M). Orquestra i Cor del Teatro Colón de Buenos Aires. Dir.: Argeo Quadri. Myto, 2000. (CD)

Luciano Pavarotti (D), Sherrill Milnes (R), Joan Sutherland (G). London Symphony Orchestra. Dir.: Richard Bonyngue. Decca, 2000. (CD)

Jan Kiepura (D), Lawrence Tibbett (R), Lily Pons (G), Virgilio Lazzari (S), Helen Olheim (M). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House de Nova York. Dir.: Gennaro Papi. Arkadia, 2000. (CD)

Neil Shicoff (D), Renato Bruson (R), Edita Gruberova (G). Orquestra de l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Dir.: Giuseppe Sinopoli. Decca, 2002. (CD)

Versions en vídeo

Plácido Domingo (D), Cornell Macneil (R), Ileana Cotrubas (G), Justino Diaz (S), Isola Jones (M). Metropolitan Opera Orchestra and Chorus. Dir.: James Levine. Dir. d'escena: John Dexter. Deutsche Grammophon, 1977. (DVD) *

Alfredo Kraus (D), Leo Nucci (R), Luciana Serra (G), Michele Pertusi (S), Ambra Vespasiano (M). Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna Arturo Toscanini. Cor del Teatro Regio di Parma. Dir.: Angelo Campori. Dir. d'escena: Pier Luigi Samaritani. Hardy Classic Video, 1987. (DVD)*

Alfredo Kraus (D), John Rawnsley (R), Patricia Wise (G), Miguel Ángel Zapater (S), Eleonora Jan-

kovic (M). Orquesta Sinfónica de Madrid i Coro del Teatro Lírico Nacional. Dir.: José Collado. Dir. d'escena: Pier Luigi Samaritani. RTVE, 1989. (DVD)*

Marcelo Álvarez (D), Paolo Gavanelli (R), Christine Schäfer (G), Eric Halfvarson (S), Graciela Araya (M). Orchestra and Chorus of the Royal Opera House. Dir.: Edward Downes. Dir. d'escena: David McVicar. Opus Arte, 1996. (DVD)*

Aquiles Machado (D), Leo Nucci (R), Inva Mula (G), Mario Luperi (S), Sarah M'Punga (M). Orquestra i Cor de l'Arena di Verona. Dir.: Marcello Viotti. Dir. d'escena: Giuseppe de Filippi Venezia. TDK, 2001. (DVD)*

Marcelo Álvarez (D), Paolo Gavanelli (R), Christine Schäfer (G), Eric Halfvarson (S), Graciela Araya (M). Orquestra i Cor del Royal Opera House Covent Garden de Londres. Dir.: Sir Edward Downes. Dir. d'escena: David MacVicar. BBC, 2001. (DVD)

Cronologia liceista

S'inclou una llista de les representacions de *Rigoletto* en la història del Gran Teatre del Liceu. Els personatges principals són esmentats en l'ordre següent: duc de Màntua (D), Rigoletto (R), Gilda (G), Sparafucile (S), Maddalena (M). A continuació el director musical, el director d'espectacle, si s'escau, i el nombre de representacions (entre parèntesis).

Nombre total de representacions: 344

Estrena al Gran Teatre del Liceu: 3 de desembre de 1853.

Temporada 1853-54

Ettore Ifrè (D), Antonio Superchi (R), Amalia Corbari (G), Agustí Rodas (S), Antònia Aguiló-Donatutti (M). Dir.: Eusebi Dalmau. (25)

Temporada 1854-55

Giacomo Galvani (D), Felice Varesi (R), Virginia Tilli (G), Agustí Rodas (S), Matilde Cavalletti / Antònia Aguiló-Donatutti (M). Dir.: Gabriel Balart. (8)

Temporada 1855-56

Giovanni De Vecchi (D), Domenico Mattioli (R), Filippina Crescimano (G), Agustí Rodas (S), Caterina Masporcell (M). Dir.: Marià Obiols. (2)

Temporada 1856-57

Antonio Agresti (D), Domenico Mattioli (R), Caterina

Goldberg-Strossi (G), Agustí Rodas (S), Caterina Masporcell (M). Dir.: Marià Obiols. (2)

Temporada 1858-59

Mario Tiberini (D), Luigi Saccomano (R), Angiolina Ortolani (G), Agustí Rodas (S), Clarice Sannier (M). Dir.: Gabriel Balart. (3)

Temporada 1860-61

Ludovico Graziani (D), Giovanni Guicciardi (R), Elvira Brambilla (G), Alessandro Lanzoni (S), Annetta Casalonni (M). Dir.: Marià Obiols. (2)

Temporada de primavera de 1862

Pietro Mongini (D), Francesco Graziani (R), Elena Fioretti / Elisa Volpini (G), Gianfrancesco Angelini (S), Rosa Guidantoni (M). Dir.: Clemente Castagneri. (9)

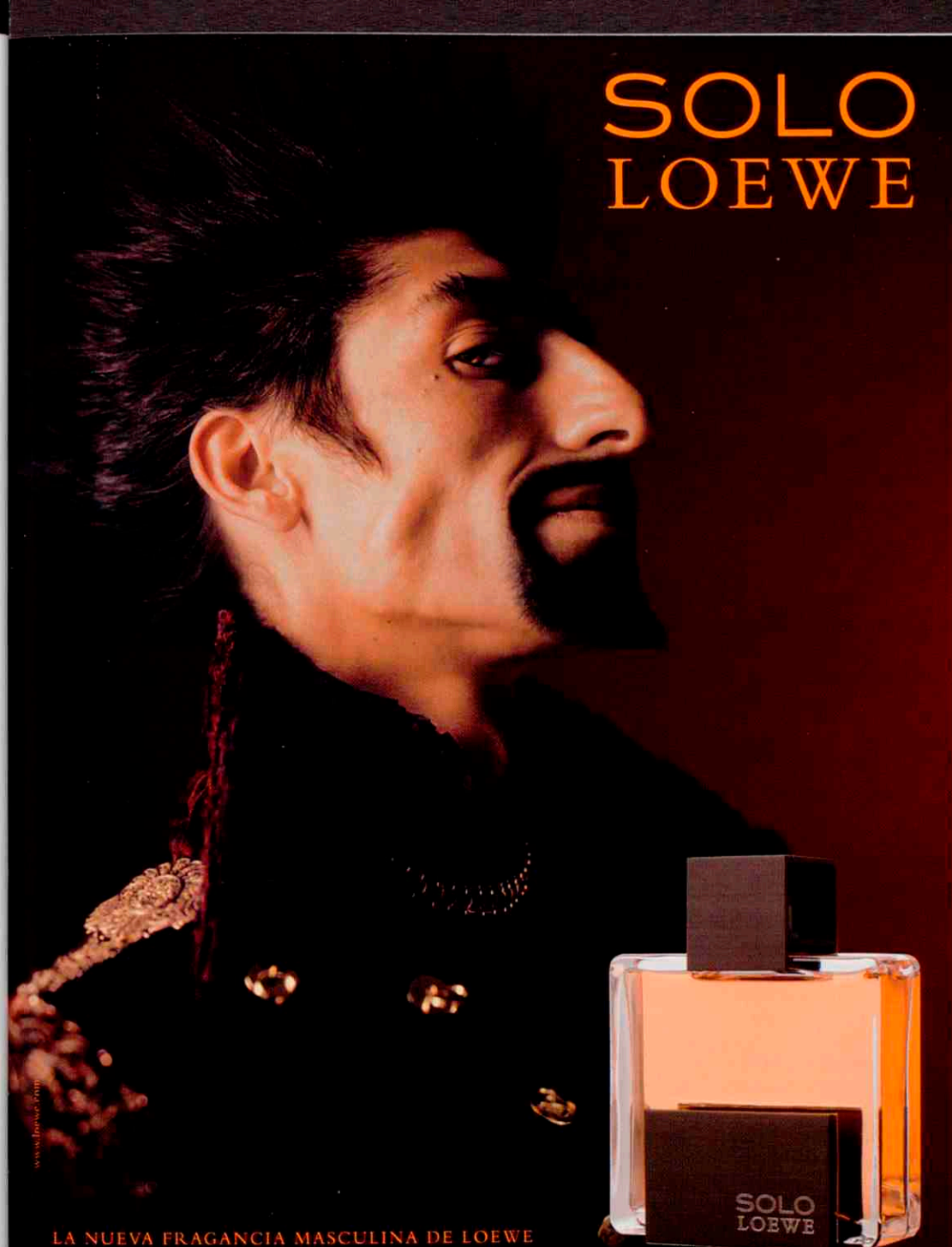
Temporada 1862-63

Manuel Carrión / Pietro Tagliacuzzi / Mario (D), Gaetano Ferri / Francesco Graziani / Francesco Steller (R), Elisa Volpini (G), Giorgio Atry (S), Carlotta Acs / Adelaide Phillips (M). Dir.: Clemente Castagneri. (7)

Temporada 1863-64

Carlo Bulterini / Achille Corsi (D), Francesco Cresci / Davide Squarcia (R), Pauline Colson / Giulia Berini (G), Antonio Selva / Alessandro Lanzoni (S), Élise Masson / Eleonora Grossi (M). Dir.: Giovanni Bottesini. (6)

SOLO LOEWE



LA NUEVA FRAGANCIA MASCULINA DE LOEWE

Temporada 1864-65

Pietro Bignardi / Ernesto Nicolini (D), Charles Santley / Francesco Steller (R), Virginia Pozzi-Branzanti (G), Lucien Bouché / Agostino Dobbels / Joan Ordinas (S), Emilia Giorgi / Sra. Rossi (M). Dir.: Giovanni Bottesini / Clemente Castagneri. (6)

Temporada 1865-66

Giuseppe Morini (D), Cesare Boccolini (R), Adelina Luppi (G), Joan Ordinas (S), Barbara Rossi-Lana (M). Dir.: Augusto Vianesi. (2)

Temporada 1866-67

Roberto Stagno (D), Cesare Boccolini (R), Giuseppina Vitali Augusti (G), Jules Petit (S), Kate Morensi (M). Dir.: Augusto Vianesi. (6)

Temporada 1867-68

Roberto Stagno (D), Enrico Storti (R), Marie Saint-Urbain (G), Agustí Rodas (S), Matilde Ortoneda (M). Dir.: Emanuele Muzio. (2)

Temporada 1868-69

Francesco Steger (D), Davide Squarcia (R), Teodosia Federici (G), Prosper Dérivis (S), Caterina Mas-Porcell (M). Dir.: Joan Baptista Dalmau. (2)

Temporada 1869-70

Remigio Bertolini / Antonio Minetti (D), Vincenzo Quintili-Leoni (R), Enrichetta de Baillou-Maroni (G), Agustí Rodas / Antoine Vidal (S), Caterina Mas-Porcell (M). Dir.: Eusebi Dalmau. (4)

Temporada 1870-71

Antonio Minetti (D), Louis Merly (R), Giulia Marziali-Passerini (G), Agustí Rodas (S), Azelina Bianco (M). Dir.: Eusebi Dalmau. (8)

Temporada 1871-72

Francesco Steger (D), Louis Merly (R), Dionísia Fité de Goula / Carolina Briol-Nicolai (G), Agustí Rodas (S), Filomena Llanes (M). Dir.: Eusebi Dalmau / Federico Nicolai. (5)

Temporada 1872-73

Corrado Miraglia (D), Vincenzo Quintili-Leoni (R), Teresina Brambilla (G), Agustí Rodas (S), Filomena Llanes (M). Dir.: Nicola Bassi. (4)

Temporada 1873-74

Giuseppe Piazza (D), Vincenzo Quintili-Leoni (R), Carolina Mongini-Stecchi / Enriqueta Lasauca (G), Agustí Rodas (S), Ebe Treves (M). Dir.: Eusebi Dalmau. (7)

Temporada 1874-75

Giulio Ugolini (D), José Mendioroz / Enrico Masi (R), Enriqueta Lasauca / Nora Bellariva (G), Faustí Comas (S), Margarita Venosta / Trinitat Mestres (M). Dir.: Francesco D'Alessio. (7)

Temporada 1875-76

Melcior Vidal / Antoni Majjà / Emilio Naudin (D), Enrico Fagotti (R), Fanny Rubini-Scalisi / Elisa Volpini (G), José Capriles / Agustí Rodas (S), Giustina Machvitz / Emilia Rossi (M). Dir.: Eusebi Dalmau / Cosme Ribera. (11)

Temporada 1876-77

Lorenzo Chelli (D), Jules Roudil (R), Jeanne Devriès-Dereims / Josefina Senespleda (G), Agustí Rodas (S), Giulia Prandi (M). Dir.: Eusebi Dalmau. (7)

Temporada 1878-79

Roberto Stagno / Luigi Bolis (D), Gustavo Moriami (R), Fanny Rubini-Scalisi (G), Agustí Rodas (S), Augusta Armandi (M). Dir.: Carlo Scalisi. (7)

Temporada 1879-80

Giovanni Sani / Enrico Barbacini (D), Vincenzo Quintili-Leoni / José Mendioroz (R), Clémentine de Vère (G), Carlo De Probizzi (S), Trinitat Mestres / Teresa Maccaferri (M). Dir.: Modest Subeyas-Bach / Cosme Ribera. (5)

Temporada 1880-81

Giuseppe Marianecchi / Émile Lestellier (D), Arturo Marescalchi (R), Emilia Malvezzi (G), Elvira

Colonnese / Giuseppina Musiani, Agustí Rodas (S), Teresina Maccaferri (M). Dir.: Modest Subeyas-Bach (4)

Temporada de primavera de 1881

Angelo Masini (D), Giuseppe Kaschmann (R), Virginia Ferni (G), Carlo De Probizzi (M), Teresina Maccaferri (M). Dir.: Giovanni Bottesini. (3)

Temporada de primavera de 1883

Angelo Masini (D), Napoleone Verger / Eugène Dufrique (R), Carlotta Leria (G), Giuseppe Rapp (S), Adele Borghi (M). Dir.: Joan Goula. (4)

Temporada de primavera de 1884

Angelo Masini (D), Giovanni Vaselli (R), Fanny Torresella (G), Martí Verdaguer (S), Adele Borghi (M). Dir.: Marino Mancinelli. (1)

Temporada de primavera de 1885

Enrico Puerari / Angelo Masini (D), Victor Maurel (R), Fanny Torresella (G), Antoine Vidal? (S), Maria Galliani-Russo / Louise Lablache (M). Dir.: Marino Mancinelli. (3)

Temporada 1885-86

Ottavio Nouvelli / Francesco De Angelis (D), Enrico Rubirato (R), Angelina Turconi-Bruni (G), Fanny Torresella, Pau Meroles (S), Saffo Bellincioni (M). Dir.: Joan Goula, Francesc Pérez Cabrero, Alessandro Pomè. (7)

Temporada de primavera 1886

Fernando Valero (D), Eugeni Laban (R), Mariana Lodi (G), Martí Verdaguer (S), Erina Borlinetto (M). Dir.: Joan Goula. (2)

Temporada 1886-87

Angelo Masini (D), Paul Lhérie (R), Marianna Lodi / Gemma Bellincioni (G), Luis Visconti (S), Daria Mesmer (M). Dir.: Joan Goula. (6)

Temporada 1888-89

Francesco Baldini / Guglielmo Rubis (D), Eugeni Laban / Joaquim Aragó (R), Elvira Repetto-Tri-

solini (G), Luis Visconti (S), Emma Steinbach (M). Dir.: Joan Goula. (3)

Temporada de primavera de 1891

Giuseppe Moretti (D), Joaquim Aragó (R), Angelina Turconi-Bruni (G), Luis Visconti (S), Tilde Carotini (M). Dir.: Edoardo Mascheroni. (4)

Temporada 1894-95

Oreste Gennari (D), Joaquim Aragó (R), Vittoria Italia Repetto (G), Gioachino Wanrell (S), Giuseppina Giaconia (M). Dir.: Francesco Spetrino. (1)

Temporada 1898-99

Alessandro Bonci / Tomàs Franco (D), Cesare Cioni (R), Emilia Corsi (G), Ines De Frate, Antoine Vidal (S), Maria Bellier (M). Dir.: Joaquim Maria Vehils. (5)

Temporada de primavera de 1904

Enrico Caruso (D), Enrico Berriel (R), Speranza Clasenti (G), José Torres de Luna (S), Adalgisa Minotti (M). Dir.: Giuseppe Barone. (2)

Temporada 1904-05

Francesco Marconi / Carlo Dani (D), Mario Sammarco (R), Linda Brambilla (G), José Torres de Luna (S), Giannina Lucacewska (M). Dir.: Joan Goula Fité. (3)

Temporada 1905-06

Francesco Marconi (D), Mario Sammarco (R), Speranza Clasenti (G), José Torres de Luna (S), Nini Frascani (M). Dir.: Edoardo Mascheroni. (3)

Temporada 1908-09

Piero Schiavazzi (D), Ramon Blanchart (R), Isabella Svicher / Luisa García-Rubio (G), Luigi Nicoletti-Kormann (S), Margarida Julià (M). Dir.: Edoardo Mascheroni. (6)

Temporada 1909-10

Angelo Pintucci (D), Josep Segura-Tallien, Mattia Battistini (R), Lina Simeoli (G), Luigi Rossato (S), Margarida Julià (M). Dir.: Francesco Spetrino. (3)



*El Corner
Chopard
de Barcelona*

Temporada 1910-11

Mario Massa (D), Josep Segura-Tallien (R), Margherita Benincori (G), Gaudio Mansueto (S), Mary Marini (M). Dir.: Joan Lamote de Grignon. (4)

Temporada 1911-12

Giuseppe Krismer (D), Riccardo Stracciari (R), Elvira de Hidalgo (G), Luigi Nicoletti-Kormann / Conrad Giralt (S), Fiore Perini (M). Dir.: Edoardo Mascheroni. (3)

Temporada 1912-13

Romano Ciaroff / Manfredi Polverosi (D), Domenico Viglione-Borghese / Luigi Silvetti / Adolfo Pacini / Titta Ruffo (R), Mercè Llopart (G), Emilio Sesona (S), Sra. Bianchi / Tina Alasia / Matilde Blanco Sadun? (M). Dir.: Giulio Falconi. (6)

Temporada 1913-14

Pietro Gubellini / Umberto Macnez (D), Francesco Maria Bonini / Innocenci Navarro / Mario Sammarco (R), Albertina Cassani (G), Angelo Ricceri (S), Adele Ponzano (M). Dir.: Giulio Falconi. (6)

Temporada 1914-15

Hipòlit Lázaro / Mario Cortada (D), Innocenci Navarro (R), Meta Reddish / Elena Girlina / Mercè Capsir (G), Joan Martino (S), Rosalia Pangrazzy (M). Dir.: Josep Sabater. (4)

Temporada 1915-16

Josep Palet / Carlo Broccardi (D), Mattia Battistini / Titta Ruffo (R), Graziella Pareto (G), Luigi Nicoletti-Kormann (S), Elena Lucci (M). Dir.: Alfredo Padovani. (3)

Temporada 1916-17

Tito Schipa (D), Armand Crabbé / Josep Segura-Tallien / Francesco Maria Bonini (R), Mercè Capsir (G), Angelo Ricceri / Angelo Masini Pieralli (S), Maria Camozzi (M). Dir.: Alfredo Padovani / Josep Sabater. Dir. d'escena: Luis Paris. (5)

Temporada 1917-18

Tito Schipa (D), Josep Segura-Tallien / Mariano

Stabile (R), Ángeles Ottein (G), Gaudio Mansueto (S), Giuseppina Zinetti (M). Dir.: Giulio Falconi. Dir. d'escena: Eugeni Salarich. (3)

Temporada 1918-19

Umberto Macnez (D), Domenico Viglione-Borghese (R), Graziella Pareto / Filomena Suriñach (G), Vincenzo Bettoni / Conrad Giralt (S), Enriqueta Casas (M). Dir.: Salvatore Messina. Dir. d'escena: Eugeni Salarich. (3)

Temporada 1919-20

Josep Palet (D), Armand Crabbé / Emilio Bione (R), Ayres Borghi-Zerni / Mercè Capsir (G), José Torres de Luna / Leopold Verdaguer (S), Purita Taboada (M). Dir.: Antonio Guarnieri / Franco Ghione. (3)

Temporada 1920-21

Mario Cortada / Joan Nadal (D), Luigi Montessanto (R), Ada Sari (G), José Torres de Luna (S), Elena Lucci (M). Dir.: Josep Sabater. (3)

Temporada 1921-22

Hipòlit Lázaro (D), Enrico Molinari (R), Celys Beralta / Ada Sari (G), José Torres de Luna (S), Elena Lucci (M). Dir.: Pasquale La Rotella. (2)

Temporada de primavera de 1922

Giacomo Lauri-Volpi (D), Domenico Viglione-Borghese (R), Maria Ross (G), José Torres de Luna (S), Elena Lucci (M). Dir.: Josep Sabater. (2)

Temporada 1922-23

Angelo Pintucci (D), Segismund Zaleski / Emilio Ghirardini (R), Albertina Cassani (G), Gabriel Olaizola (S), Elena Lucci (M). Dir.: Josep Sabater. (3)

Temporada 1924-25

Hipòlit Lázaro / Ferdinando Ciniselli (D), Carlo Galeffi (R), Graziella Pareto (G), Gabriel Olaizola (S), Conchita Velázquez (M). Dir.: Vincenzo Bellezza. (3)

Temporada 1925-26

Miguel Fleta (D), Víctor Damiani (R), Anna Gugliel-

metti (G), Angelo Masini-Pieralli (S), Conchita Velázquez (M). Dir.: Franco Paolantonio. Dir. d'escena: Filippo Dadò. (1)

Temporada 1926-27

Roberto D'Alessio (D), Apollo Granforte (R), Maria Gentile (G), Aníbal Vela (S), Elena Lucci (M). Dir.: Franco Paolantonio. Dir. d'escena: Filippo Dadò. (2)

Temporada 1927-28

Miguel Fleta (D), Benvenuto Franci (R), Maria Gentile (G), Aníbal Vela (S), Elena Lucci (M). Dir.: Arturo Lucon. Dir. d'escena: Filippo Dadò. (3)

Temporada 1928-29

Roberto D'Alessio (D), Carlo Galeffi (R), Maria Gentile (G), Aníbal Vela (S), Elena Lucci (M). Dir.: Alfredo Padovani. Dir. d'escena: Filippo Dadò. (3)

Temporada 1929-30

Enzo de Muro Lomanto (D), Carlo Galeffi / Edmondo Grandini (R), Lina Pagliughi (G), Aníbal Vela (S), Elena Lucci (M). Dir.: Alfredo Padovani. Dir. d'escena: Filippo Dadò. (3)

Temporada 1930-31

Tommaso Alcaide (D), John Bronwee / Carlo Morelli (R), Mercè Capsir (G), Conralt Giralt (S), Angela Rossini / Elena Lucci? (M). Dir.: Antonino Votto. Dir. d'escena: Vincenzo Dell'Agostino. (2)

Temporada 1931-32

Hipòlit Lázaro / Aurelio Anglada / Eduard Matheu (D), Maties Morro / Josep Canudas / Ramon Cortinas (R), Maria Espinalt (G), Aníbal Vela (S), Elena Lucci (M). Dir.: Vicente Petri. Dir. d'escena: J. Villaviciosa. (4)

Temporada 1933-34

Alessandro Granda / Hipòlit Lázaro (D), Gaetano Viviani (R), Toti Dal Monte / Maria Espinalt (G), Joaquim Alsina (S), Elena Lucci (M). Dir.: Antoni Capdevila. Dir. d'escena: J. Villaviciosa. (3)

Temporada 1935-36

Carlo Merino / Miguel Barrosa / Giacomo Lauri-Volpi (D), Mario Basiola (R), Mercè Capsir (G), Josep

Santiago Font (S), Angela Rossini (M). Dir.: Giuseppe Podestà. Dir. d'escena: J. Villaviciosa. (3)

Temporada 1939-40

Aldo Sinnone (D), Carlo Galeffi (R), Maria Espinalt (G), Raimundo Aliaga (S), Angela Rossini (M). Dir.: Antoni Capdevila. Dir. d'escena: J. Villaviciosa. (2)

Temporada 1940-41

Giovanni Malipiero (D), Mario Basiola (R), Carmen Gracia (G), Remo Morisani (S), Angela Rossini (M). Dir.: Antoni Capdevila. Dir. d'escena: J. Villaviciosa. (1)

Temporada 1941-42

Giuseppe Traverso (D), Carlo Tagliabue (R), Carmen Gracia (G), Raimundo Aliaga (S), Rosita Salagaray (M). Dir.: Mario Cordone. Dir. d'escena: J. Villaviciosa. (1)

Temporada 1943-44

Giacomo Lauri-Volpi (D), Raimon Torres (R), Carmen Gracia (G), Augusto Beuf (S), Angela Rossini (M). Dir.: Héctor Panizza. Dir. d'escena: Joan Sangers. (2)

Temporada 1944-45

Hipòlit Lázaro (D), Pau Vidal (R), Carmen Gracia (G), Augusto Beuf (S), Paquita Vidal (M). Dir.: Napoleone Annovazzi. Dir. d'escena: Joan Sangers. (3)

Temporada 1945-46

Antonio Vela (D), Carlos Guichandut (R), Carmen Gracia (G), Lluís Corbella (S), Angela Rossini (M). Dir.: Josep Sabater. Dir. d'escena: Augusto Gonzalo. (3)

Temporada 1946-47

Giuseppe Di Stefano (D), Carlo Tagliabue (R), Marimí del Pozo (G), Marco Stefanoni (S), Angela Rossini (M). Dir.: Josep Sabater. Dir. d'escena: Augusto Cardí. (2)

Temporada 1948-49

Gianni Poggi (D), Raimon Torres (R), Maria del Car-

me Segarra (G), Lluís Corbella (S), Anna Maria Anelli (M). Dir.: Josep Sabater. Dir. d'escena: Augusto Cardí. (2)

Temporada 1950-51

Giuseppe Casale (D), Gino Bechi (R), Marimí del Pozo (G), Lluís Corbella (S), Lucy Cabrera (M). Dir.: Angelo Questa. Dir. d'escena: Augusto Cardí. (3)

Temporada 1954-55

Gianni Poggi (D), Aldo Protti (R), Antonietta Pastori (G), Lluís Corbella (S), Rosario Gómez (M). Dir.: Angelo Questa. Dir. d'escena: Augusto Cardí. (3)

Temporada 1957-58

Gianni Poggi (D), Ugo Savarese (R), Gianna D'Angelo (G), Giuseppe Modesti (S), Rina Corsi (M). Dir.: Nino Verchi. Dir. d'escena: Pau Civil. (3)

Temporada 1958-59

Alfredo Kraus (D), Raimon Torres / Orazio Gualtieri (R), Gianna D'Angelo (G), Ferruccio Mazzoli (S), Lola Pedretti (M). Dir.: Nino Verchi. Dir. d'escena: Domenico Messina. (3)

Temporada 1960-61

Gianni Raimondi (D), Dino Dondi (R), Tina Garfi (G), Giovanni Foiani (S), Montserrat Aparici (M). Dir.: Manno Wolf-Ferrari. Dir. d'escena: Domenico Messina. (3)

Temporada 1964-65

Juan Oncina (D), Piero Cappuccilli (R), Margherita Guglielmi (G), Alfonso Marchica (S), Montserrat Aparici / Marisol Lacalle (M). Dir.: Ottavio Zino. Dir. d'escena: Oscar Saxisa-Sassi. (3)

Temporada 1966-67

Jaume Aragall (D), Manuel Ausensi (R), Suna Korat (G), Enrico Fissore (S), Montserrat Aparici (M). Dir.: Franco Ferraris. Dir. d'escena: Enrico Frigerio. (4)

Temporada 1968-69

Jaume Aragall / Berardino Trotta (D), Nicolae Her-

lea / Lorenzo Saccomani / Manuel Ausensi (R), Maria Luisa Cioni / Margherita Rinaldi (G), Dimitri Nabokoff (S), Marisol Lacalle (M). Dir.: Valentino Barcellesi. Dir. d'escena: Dario Dalla Corte. (3)

Temporada 1971-72

Carlo Bergonzi / Josep Carreras (D), Cornell McNeil (R), Eileen Shelle (G), Harry Dworchak (S), Joyce Blackham (M). Dir.: Valentino Barcellesi. Dir. d'escena: Enrico Frigerio. (4)

Temporada 1975-76

Flaviano Labò / Luciano Saldari (D), Franco Bordoni (R), Milena Dal Piva (G), Kurt Rydl (S), Montserrat Aparici (M). Dir.: Eugenio M. Marco. Dir. d'escena: Enayat Rezai. (4)

Temporada 1978-79

Nicolai Gedda / Gianfranco Pastine (D), Matteo Manuguerra (R), Adriana Anelli (G), Antoni Borràs (S), Montserrat Aparici (M). Dir.: Anton Guadagno / Eugenio M. Marco. Dir. d'escena: Dídac Monjo. (3)

Temporada 1979-80

Umberto Grilli (D), Matteo Manuguerra (R), Adriana Anelli (G), Antoni Borràs (S), Montserrat Aparici (M). Dir.: Giuseppe Morelli. Dir. d'escena: Dídac Monjo. (3)

Temporada 1986-87

Alfredo Kraus / Vincenzo La Scola / Beniamino Prior (D), Leo Nucci (R), Adriana Anelli (G), Alfredo Zanzotto (S), Montserrat Aparici (M). Dir.: Romano Gandolfi. Dir. d'escena: Giuseppe De Tomasi. (5)

Temporada 1994-95

Fernando de la Mora / Salvatore Fisichella (D), Joan Pons / Barry Anderson (R), Alessandra Ruffini / Ana Felicia Filip (G), Stefano Palatchi (S), Laura Polverelli (M). Dir.: Giuliano Carella. Dir. d'escena: Joan Lluís Bozzo. (7)



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

Rigoletto (1851), one of Verdi's most popular operas, portrays the clash between the deformed Rigoletto, the cruel, resentful jester of the court of Mantua, and his cynical, powerful master the duke, an inveterate and unscrupulous womanizer. Rigoletto aids and abets the duke, applauding his conquests and heartlessly mocking his victims, until he discovers that his employer has had no difficulty seducing the one person he loves: his own daughter. The discovery turns Rigoletto into a tragic figure who, despite his callous behaviour, loves and protects his daughter with deep tenderness and experiences the horror of being destroyed by the despotic world of the court which he himself has helped make possible.

The drama is unleashed when Count Monterone whose daughter has been seduced by the duke lays a curse on Rigoletto who has humiliated him after the duke has had him arrested. The curse begins to take effect when a group of courtiers kidnap Rigoletto's daughter Gilda, whom he has tried in vain to hide from the court, and take her to the duke's apartments. Rigoletto seeks revenge by enlisting the services of such unsavoury characters as the hired assassin Sparafucile, who uses the charms of his sister Maddalena to ensnare his victims, but the jester's attempts lead ultimately to disaster. Rigoletto wants Sparafucile to kill the duke, but Gilda, despite her despair at discovering that the duke is deceiving her, loves him so passionately that she takes his place and is stabbed to death instead of him.

Rigoletto is based on a Romantic drama by Victor Hugo (*Le roi s'amuse*, Paris, 1832) and is the first of the operas which make up Verdi's so-called «popular trilogy», alongside *La Traviata* and *Il Trovatore*. The brilliant score is studded with numbers that are great favourites with the audience. These include several duets and ensembles – such as the magnificent quartet sung by Gilda, Maddalena, the duke and Rigoletto – and above all arias like Gil-

da's delicate «Caro nome», Rigoletto's resolute «Cortigiani, vil razza dannata», and the immensely famous «La donna è mobile», which is sung by the duke.

Rigoletto, a three-act opera by Giuseppe Verdi, was premiered at the Teatro La Fenice in Venice in 1851. The libretto, by Francesco Maria Piave, Verdi's usual collaborator, is based on Victor Hugo's play *Le roi s'amuse* (Paris, 1832) in which the leading figures are King François I of France and his deformed buffoon Triboulet. Hugo's most direct sources were Paul Lacroix's novel *Les deux fous, histoire du temps de François 1er, 1524* (1830) and Triboulet, a historical character who was also portrayed by Rabelais. After a cool reception at the Comédie Française, the play was promptly banned for depicting the French king as a cynical libertine and for its alleged allusions to the reigning monarch, Louis-Philippe d'Orléans. Though Verdi and Piave shifted the action to the Renaissance court of an unnamed Duke of Mantua (identified by some with Vincenzo I Gonzaga), the libretto is a concise and very faithful version of the French play. Verdi's music, on the other hand, lends such depth and complexity to the situations and characters that Michel Butor actually claimed that *Le roi s'amuse* finds its true expression in *Rigoletto*.

ACT I

At a grand feast at the court of the Duke of Mantua, the two leading characters are clearly and efficiently introduced. One is the attractive young duke who is frivolous, unscrupulous and virtually obsessed with wooing all the women in his entourage. The other is his hunchbacked jester Rigoletto who acts as his go-between, laughs at his pranks and mocks his victims, thereby earning the hatred of the courtiers. Two nobles have a current grievance against the duke: Count Cebra-

no, whose wife the duke is courting, and Count Monterone, who comes to repair the honour of his daughter whom the duke has abducted and raped. When the duke has Monterone arrested, the latter – in a turning point in the action – calls down a curse on both master and buffoon.

Rigoletto, on his way home, meets the hired assassin Sparafucile, who offers his services. We then find out more about the jester's nature: he hates the duke and the one person he loves, with tender passion, is his only daughter, Gilda, whom he keeps in strict seclusion. But Gilda has fallen in love with a man she met at church who visits her in secret. She believes him to be a poor student but in fact he is the duke. Meanwhile the resentful courtiers are preparing to kidnap Gilda – thinking she is the jester's mistress – and take her to the duke. They even persuade Rigoletto to help them by telling him the victim is Countess Ceperano. When Rigoletto realizes he has been cruelly tricked into helping to abduct his own daughter, the memory of Monterone's curse fills him with terror.

ACT II

The duke is distressed over Gilda's disappearance and sings with surprising tenderness of his love for her. But his possessive nature reasserts itself when the courtiers tell him she has been taken to his palace and he hurries off to join her. Rigoletto arrives, humiliated and anxious but trying to feign indifference. His anger is unleashed, however, when the truth of the matter dawns on him. He hurls violent abuse at the courtiers for their servility and cruelty but finally begs for mercy. Gilda appears and admits she has been forced by the duke. Rigoletto resolves to take violent retaliation despite the attempts of Gilda, who is still enamoured of her seducer, to pacify him and obtain his pardon. Monterone re-appears on his way to prison and Rigoletto promises to avenge them both.

ACT III

Rigoletto takes Gilda to Sparafucile's inn on the outskirts of Mantua so that she can witness the duke's insincerity and depravation. The latter, still incognito, has an assignment with Sparafucile's beautiful sister Maddalena, a prostitute who entices her brother's victims. Father and daughter look on unseen as the duke sings the famous «La donna è mobile». Then, as the love scene continues, all four sing a well-known quartet. Rigoletto and Sparafucile agree on a price for killing the duke before midnight and the jester leaves with Gilda. Maddalena, captivated by the philanderer's charm, persuades her brother to spare him and kill the first traveller to arrive at the inn. Gilda returns in man's clothing and overhears their conversation. She decides to die to save the duke and knocks at the door. When Rigoletto arrives to make sure the foul deed has been done, Sparafucile gives him a sack containing a body. Rigoletto thinks he has been avenged but then he hears the duke singing the familiar song as he leaves and finds, to his horror, that the body in the sack is Gilda. She is dying but just has time to beg her father's forgiveness and his cry, as he recalls Monterone's terrible curse, brings the work to a close.

TERESA LLORET

www.promoconcert.es



Johann Strauss

amb ballet

30 de desembre 21:00h.
1 de gener 18.30h. i 21.30h.

Strauss Festival Orchestra
L'Auditori
Tel. Auditori: 93 247 93 00 - Tel. Grups: 93 587 89 60

Gran Concert de Cap d'Any

2 de gener 18:00 h i 21:00 h

PRORROGAT
Dilluns 3 gener 21:00 h
Divendres 7 gener 21:00 h

Strauss Festival Orchestra
Palau de la Música

Tel. Palau: 93 295 72 00
Tel. Grups: 93 587 89 60

CATALUNYA RÀDIO T V 3

VENDA D'ENTRADES
ServiCaixa
902 33 22 11
servicaixa.com

VERSION FRANÇAISE

Rigoletto (1851), l'un des plus célèbres opéras de Verdi, oppose la figure du bouffon difforme de la cour de Mantoue, Rigoletto, cruel et rancunier, à celle de son maître, un duc aussi cynique que puissant, séducteur né et sans scrupules. Rigoletto se réjouit des conquêtes du duc, auquel il sert d'entremetteur, et se moque sans pitié de ses victimes. Mais il finira par découvrir que son maître n'a eu aucune peine à séduire la seule personne qu'il aime, sa fille. Le cynique Rigoletto se transformera alors en un personnage tragique: sa tendresse pour sa fille, Gilda, sera retournée contre lui comme une arme par les courtisans d'une cour dont il aura contribué à accentuer le despotisme.

Le drame est déclenché par la malédiction lancée par le comte Monterone, que le bouffon humilie au moment où le duc l'emprisonne, après avoir séduit sa fille. Cette malédiction commence à prendre effet lorsqu'un groupe de courtisans enlève Gilda, que Rigoletto a vainement tenté de maintenir à l'écart de la cour, pour la mener aux appartements du duc. La soif de vengeance de Rigoletto – qu'il cherchera à étancher en ayant recours à des hommes des bas-fonds comme Sparafucile, un tueur à gages qui utilise les charmes de sa sœur Maddalena pour attirer ses victimes – le conduira au désastre. Rigoletto demandera à Sparafucile de tuer le duc, mais c'est finalement Gilda qui, poussée par la passion malgré le désespoir qu'elle éprouve lorsqu'elle apprend que son amant lui est infidèle, se fera poignarder à la place du duc.

Rigoletto s'inspire d'un drame romantique de Victor Hugo (*Le Roi s'amuse*, Paris, 1832). C'est le premier des trois opéras de la fameuse «trilogie populaire», qui comprend également *La Traviata* et *Il Trovatore*. La brillante partition de Verdi renferme de nombreux morceaux particulièrement appréciés du public, notamment plusieurs duos ou concertants – tel le superbe quatuor entre Gilda, Maddalena, le duc et Rigoletto – ou de célèbres arias, comme l'exquis «Caro nome» de Gilda, l'acer-

be «Cortigiani, vil razza dannata» de Rigoletto, ou le très célèbre «La donna è mobile» que chante le duc.

Rigoletto, opéra en trois actes de Giuseppe Verdi, sur un livret de Francesco Maria Piave, son librettiste habituel, a été créé à La Fenice de Venise en 1851. L'œuvre s'inspire du drame de Victor Hugo *Le Roi s'amuse* (Paris, 1832), dont les protagonistes sont François 1^{er} et Triboulet, le fou difforme du roi. Victor Hugo, à son tour, s'était inspiré des *Deux Fous, histoire du temps de François 1^{er}, 1524*, écrit en 1830 par Paul Lacroix, et du bouffon Triboulet, un personnage ayant réellement existé et que Rabelais avait déjà mis en scène. La pièce de Victor Hugo fut mal accueillie à la Comédie-Française et aussitôt censurée: le roi y est en effet présenté comme un personnage cynique et libertin, et les allusions éventuelles à la monarchie de Louis-Philippe entraîneront l'interdiction de la pièce. Verdi et Piave déplacent l'intrigue à la Renaissance, et la situent à la cour d'un certain duc de Mantoue (un personnage en qui on a voulu voir Vincent 1^{er} de Gonzague), mais le livret suit la pièce française avec concision et une extrême fidélité. La musique de Verdi confère aux personnages et aux situations une grande complexité et une grande densité; à tel point que l'on peut affirmer, à la suite de Michel Butor, que *Rigoletto* est la forme aboutie du *Roi s'amuse*.

ACT I

Une grande fête à la cour du duc de Mantoue. D'emblée, les deux protagonistes nous sont clairement présentés: le duc est un jeune homme séduisant, frivole et dénué de scrupules, qui ne cesse de faire la cour aux femmes qui croisent son chemin; Rigoletto, son bouffon bossu, lui sert d'entremetteur, joue son rôle de comique et couvre de sarcasmes les victimes du duc, ce qui lui vaut

la haine des courtisans. Deux nobles de Mantoue sont présentement les victimes du duc. L'un est le comte de Ceprano, dont le duc courtise la femme, l'autre est le comte Monterone, qui se présente pour venger l'honneur de sa fille, séduite et violée par le duc. Ce dernier fait arrêter le père outragé. Moment décisif de la pièce, Monterone profère une malédiction contre le duc et le bouffon qui le raille.

En rentrant chez lui, Rigoletto rencontre un tueur à gages, Sparafucile, qui lui propose ses services. On en apprend alors un peu plus sur le bouffon: en réalité, il déteste le duc et la seule personne qu'il aime, d'une tendre passion, est Gilda, sa fille qu'il cache aux yeux de tous. Mais Gilda est tombée amoureuse d'un étudiant sans le sou qu'elle a rencontré à l'église et qui lui rend visite en secret; or l'homme qu'elle prend pour un étudiant démuné n'est autre que le duc déguisé. Pendant ce temps, la rumeur a couru que Rigoletto a une maîtresse – Gilda – et les courtisans, trop heureux d'avoir l'occasion de se venger du fou, se disposent à enlever la jeune femme pour l'amener au duc. Faisant croire au bouffon qu'il s'agit de la comtesse de Ceprano, ils se font aider par lui dans cette entreprise. Lorsque Rigoletto s'aperçoit qu'il a été trompé, qu'il a participé à l'enlèvement de sa propre fille, il se remémore avec horreur la malédiction de Monterone.

ACT II

Le duc chante avec une tendresse surprenante son amour pour Gilda, qui lui a été enlevée. Mais les courtisans viennent lui dire qu'ils l'ont amenée au palais et le tempérament séducteur du duc refait surface; il sort pour aller rejoindre la jeune femme. Entre Rigoletto, qui tente de cacher son humiliation et son angoisse. Comprenant ce qui s'est passé, il laisse libre cours à son indignation et se lance dans une diatribe contre la servilité et la cruauté des courtisans; il finit cependant par implorer leur pitié. Gilda apparaît. Elle avoue à

son père avoir été séduite par le duc. Rigoletto décide de se livrer à une vengeance terrible, faisant la sourde oreille à sa fille qui lui demande son pardon pour l'homme qu'elle aime encore. Monterone passe, qu'on emmène au cachot, et Rigoletto lui promet d'exécuter une vengeance qui les touche désormais tous les deux.

ACT III

Rigoletto entraîne sa fille à l'auberge que Sparafucile tient dans les environs de Mantoue, pour qu'elle y voie la fourberie et la dépravation du duc. Ce dernier, incognito, y a en effet un rendez-vous galant avec la belle Maddalena, une prostituée, sœur de Sparafucile, qui attire les victimes de son frère. Le père et la fille assistent, sans être vus, à la scène galante: le duc chante tout d'abord l'air célèbre «La donna è mobile», puis la scène se poursuit par un quatuor lui aussi bien connu. Rigoletto pacte avec le tueur à gages le prix de la mort du duc, qu'il devra tuer avant minuit, et sort en emmenant sa fille. Maddalena, séduite par le duc, persuade son frère de tuer à sa place le premier homme qui franchira la porte de l'auberge. Gilda se présente, déguisée en homme. Elle a entendu la conversation entre le frère et la sœur, et décide de mourir à la place du duc. Elle frappe à la porte. Lorsque Rigoletto revient voir si l'assassin a accompli sa sinistre besogne, Sparafucile lui livre un cadavre enveloppé dans un sac. Mais Rigoletto, croyant sa vengeance exécutée, entend alors le duc chanter sa célèbre chanson. Il découvre, horrifié, sa fille mourante dans le sac. Gilda peut encore demander pardon à son père, qui invoque par un terrible cri la malédiction de Monterone.

TERESA LLORET



ESPai LICEU.
REGALS
QUE INSPIREN MÚSICA

La millor selecció de regals,
art, música, llibres i molt més.

Espai Liceu botiga | cafeteria



Espai Liceu · La Rambla, 51-59 · Obert de dilluns a diumenge, de 9,30 a 20,30h (entrada lliure)

Pròximes funcions

Pere i el llop

Música: Serguei Prokófiev
 Direcció d'escena i tècnica: Enrique Lanz
 Titelles: Enrique Lanz
 Manipuladors: Gabriel Ferrigno
 José A. Rodríguez
 Antonio Román
 Mayte del Moral
 Cristina Peraire
 Silvia Cuesta
 Narradors: Claudio Vegal
 Jordi Vidal
 Producció: Compañía Etcétera

Acadèmia d'Orquestra del Gran Teatre del Liceu

El Petit Liceu a l'Auditori de Cornellà
 Sessions familiars
 Dissabte, 11 de desembre, 12.00 h / 18.00 h
 Diumenge, 12 de desembre, 12.00 h / 18.00 h
 Dissabte, 18 de desembre, 12.00 h / 18.00 h
 Diumenge, 19 de desembre, 12.00 h / 18.00 h

Recital Ben Heppner

Grieg: *Sis cançons*, op. 48

Sibelius:

Perdut, núm. 4, op. 17
Al capvespre, núm. 6, op. 17
Albada, núm. 3, op. 37
Fou un somni?, núm. 4, op. 37
La noia tornava de la seva trobada amb el seu amant, núm. 5, op. 37
Xiuxiueja, canyís, núm. 4, op. 36
Roses negres, núm. 1, op. 36

Txaikovski:

Era la primera primavera, núm. 2, op. 38
El sol es pongué, núm. 2, op. 38
Els estels ens miren amb tendresa, núm. 12, op. 60
Només un cor solitari, núm. 6, op. 6
Per què?, núm. 5, op. 6
Potser és el dia?, núm. 6, op. 47

Tosti:

Entra!
Chitarrata abruzzese
Io ti sento!
Ideale
L'alba separa
dalla luce l'ombra

Solista: Ben Heppner, *tenor*

Craig Rutenberg, *piano*

Dilluns, 13 de desembre, 20.30 h, torn A

Victor Hugo a l'òpera En ocasió de *Rigoletto*

Sessions al Foyer

Ponchielli: *Marion Delorme*
 «Silenzio e tenebre...»
 Gomes: *Maria Tudor*
 «Non alla pallida ombra notturna»
 Pedrell: *Quasimodo*
 «Al santo studio, al cielo»
 Bertin: *La Esmeralda*
 «Daignez me dire votre nom»
 Campana: *Esmeralda*
 «Piango, ma questa lagrima»
 Mazzucato: *Esmeralda*
 «Febo! Qual turbamento!»
 Marchetti: *Ruy Blas*
 «O dolce voluttà»
 Verdi: *Ernani*
 «O sommo Carlo»
 Pacini: *Maria regina d'Inghilterra*
 «Ei morrà! Morrà!»
 «Ciel, che intesi!»
 Mercadante: *Il giuramento*
 «Se m'era cara?»
 «A te il veleno, o perfida»
 «Or là, sull'onda»
 Donizetti: *Lucrezia Borgia*
 «Guai se ti sfugge un moto»
 «Infelice! Il veleno bevesti...»
 Solistes: Svetlana Bassova, *soprano*
 Fabiana Bravo, *soprano*
 Anna Tobella, *mezzosoprano*
 Jordi Figueras, *tenor*
 Bülent Külekçy, *tenor*
 Armando Noguera, *baríton*
 Dimitar Darlev, *baix*

Alan Branch, *piano*

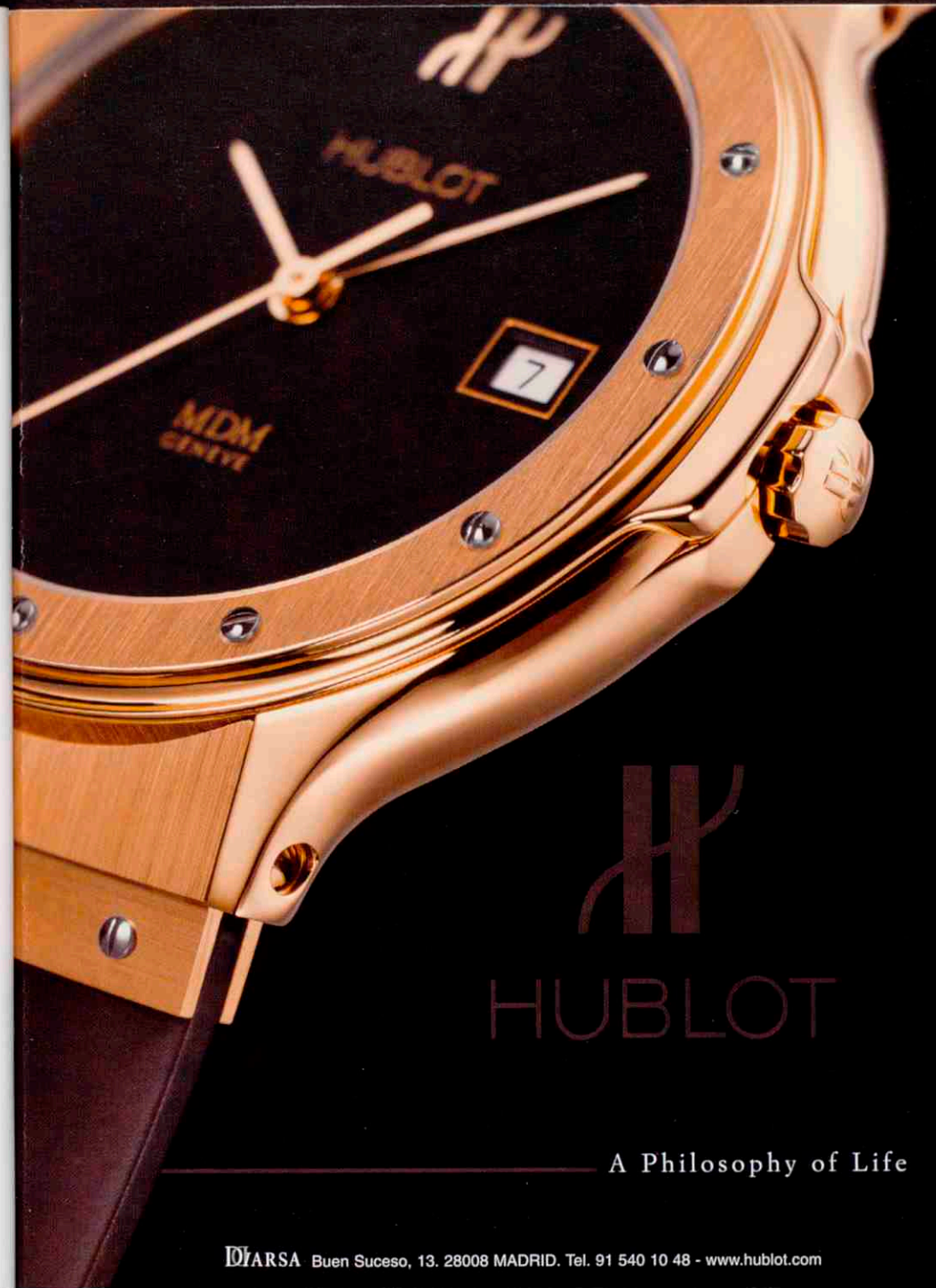
Dijous, 16 de desembre, 20.30 h

El carnaval dels animals

Música: Claude Debussy
 Camille Saint-Saëns
 Direcció d'escena i guió: Enrique Lanz
 Escenografia: Enrique Lanz
 Concepció de titelles i projeccions: Enrique Lanz
 Il·luminació: María Doménech
 Assessor musical: Oriol Alguer
 Actor i manipulador: Claudio Vegal
 Manipuladors: José Rodríguez
 Elisa Ramos
 Álvaro Ortega
 Eva Garutti
 Joaquín Casanova
 Coproducció: Gran Teatre del Liceu /
 Compañía Etcétera

Orquestra Barcelona Collage

El Petit Liceu al Gran Teatre del Liceu
 Sessions familiars
 Dissabte, 18 de desembre, 10.45 h
 Diumenge, 19 de desembre, 10.45 h
 Dijous, 23 de desembre, 10.45 h / 12.45 h
 Dilluns, 27 de desembre, 10.45 h / 12.45 h
 Dijous, 30 de desembre, 10.45 h / 12.45 h
 Diumenge, 2 de gener, 10.45 h
 Dissabte, 2 d'abril, 10.45 h / 12.45 h



Coordinació: **Juan Carlos Olivares.**
Disseny del programa de mà: **Susana Rodríguez.**
Disseny de col·lecció: **Josep Bagà.**
Redacció: **Ainhoa Gomà.**
Preimpresió: **Quintana, S.L.**
Impressió: **Gràfiques Ibèria. D.L. B - 49199-2004.**
Publicitat: **Megmar 2001, S.L.**
Fotografies producció: **Javier del Real.**
Fotografia de coberta: **Antoni Bofill.**
Col·laboradors i agraïments: **Arxiu General del Gran Teatre del Liceu, Jaume Tribó.**
Traducció: **L'Avenç, TCS, Jacqueline Hall, Discobole.**


HUBLOT

A Philosophy of Life