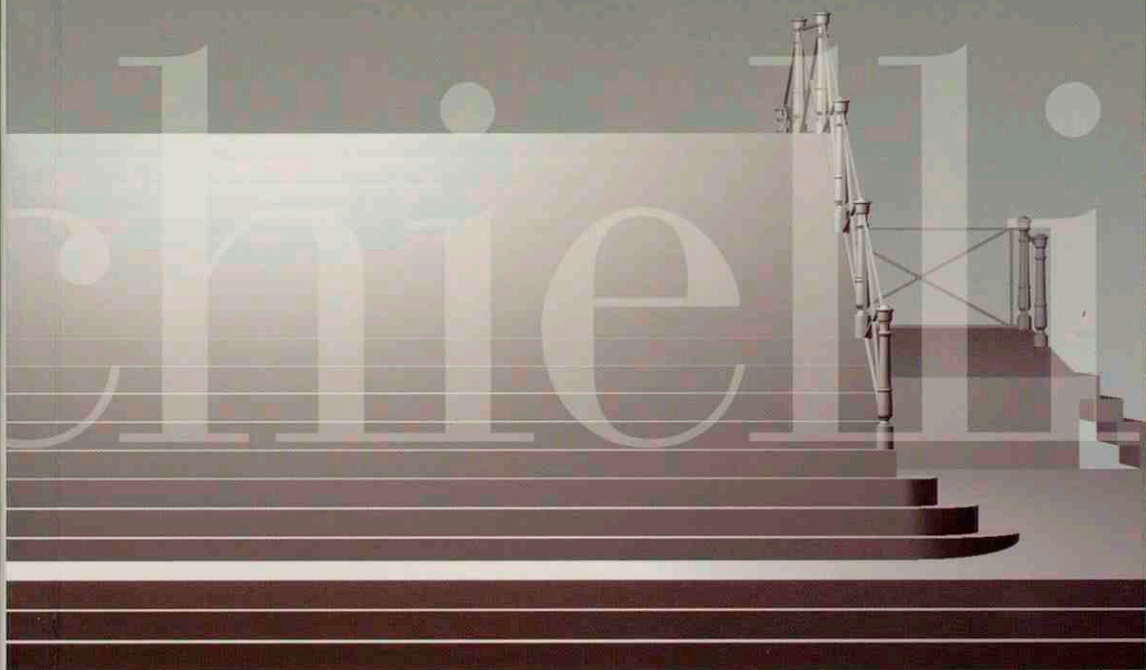




Gran Teatre del Liceu

Ponno



La Gioconda

FRANCK MULLER
GENEVE



*Master
of
complications*

8005 CC
COLECCIÓN CONQUISTADOR


SUAREZ
JOYERIA

Passeig de Gràcia 82, Barcelona

Gran Vía 43, Bilbao • Serrano 62, Serrano 63, Madrid • Tel.: 93 272 52 80 • www.joyeriasuarez.com

Temporada 2005-2006



Fundació Gran Teatre del Liceu

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



Is Fundació Gran Teatre del Liceu

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

són part del Liceu



Telefonica

Fundació Banc Sabadell



CAIXA CATALUNYA

Santander Central Hispano



El Periódico

Aigües de Barcelona

fecsa endesa

IBERIA

SIEMENS

rtve GRUPO

Grupo Planeta

CANAL+

MPG MEDIA PLANNING GROUP

TOYOTA



EL PAIS

GRUPO MANPOWER

SEUR

- | | | | | | |
|--------------------------|--|-----------------------|-----------------|--------------------|-----------------------------|
| - ACCENTURE | - ARESA | - BARCELONA TELEVISIÓ | - DANONE | - ERCROS | - FIATC, ASSEGURANCES |
| - AGFA · GEVAERT | - ASEPEYO | - COBEGA · FUNDACIÓ | - DOM PÉRIGNON | - EUROMADI | - FINAF92 |
| - AGROLIMEN | - ATOS ORIGIN | - COCA-COLA ESPAÑA | - EL MUNDO | - FRIGO · UNILEVER | - FUNDACIÓ PUIG |
| - ALMIRALL · PRODESFARMA | - AUTOPISTAS · AUCAT · IBERPISTAS · SABA | - COPCISA | - EL PUNT | - FERRERO IBÉRICA | - FUNDACIÓ CULTURAL BANESTO |
| | | - CULLELL ASSOCIATS | - EPSON IBÉRICA | - FERROVIAL | |

Freixenet

MIRAV

LA VANGUARDIA

winterthur fundació winterthur

abertis

gasNatural

G&O

Bancaja



GRUPO VINSA

WURTH

3 TELEVISIÓ DE CATALUNYA CATALUNYA RÀDIO

DRAGADOS



ASTRALPOOL

SEAT

FORUM

ISS FACILITY SERVICES

CÍRCULO de LECTORES

BANKINTER

hp invent

REPSOL YPF



Aena

SanMiguel

- | | | | | | |
|---|-----------------------|---------------------|----------------------------------|--------------------|---|
| - GFT IBERIA SOLUTIONS | - GRUP VEMSA | - LICO CORPORACIÓ | - PEPSICO | - SACRESA | - THE COLOMER GROUP · REVLON PROFESSIONAL |
| - GRAFOS | - HYMSA, GRUPO | - MEDIA MARKT | - PHILIPS IBÉRICA | - SANOFI · AVENTIS | - TRANSPORTS PADROSA |
| - GRAN CASINO DE BARCELONA, GRUP PERALADA | - EDITORIAL EDIPRESSE | - MICROSOFT IBÉRICA | - PRICewaterHOUSE COOPERS | - SARA LEE | |
| | - INDRA | - MIELE | - RECOLETOS GRUPO DE COMUNICACIÓ | - SERVIRED | |
| | - LABORATORIOS INIBSA | - PANRICO | | - SOLVAY IBÉRICA | |

La Gioconda

Òpera en quatre actes

Libret d'Arrigo Boito basat en

Angelo, tyran de Padoue de Victor Hugo

Música d'Amilcare Ponchielli

Dimarts, 4 d'octubre de 2005, 20.30 h, torn A
Divendres, 7 d'octubre de 2005, 20.30 h, torn E
Dilluns, 10 d'octubre de 2005, 20.30 h, torn H
Dimarts, 11 d'octubre de 2005, 20.30 h, torn PC
Dijous, 13 d'octubre de 2005, 20.30 h, torn B
Dissabte, 15 d'octubre de 2005, 20.30 h, torn PB
Diumenge, 16 d'octubre de 2005, 17.00 h, torn T
Dimecres, 19 d'octubre de 2005, 20.30 h, torn D
Dijous, 20 d'octubre de 2005, 20.30 h, torn PA
Dissabte, 22 d'octubre de 2005, 20.30 h, torn C
Diumenge, 23 d'octubre de 2005, 17.00 h, torn PD
Dimarts, 25 d'octubre de 2005, 20.30 h, torn G

Índex

8

Repertiment

12

Resum argumental

44

L'ÒPERA Abanderat d'un nou teatre musical

64

L'ÒPERA Escena veneciana

82

LA DRAMATÚRGIA Entre somnis i malsons: melodrama a Venècia

96

Biografies

113

Enregistraments

116

Cronologia liceista

119

English / Français

129

Textos

La Gioconda

Gioconda, una cantant	Deborah Voigt Susan Neves (11, 15, 20 i 23 d'octubre)
Laura Adorno, genovesa, dona d'Alvise	Elisabetta Fiorillo Mariana Pentxeva (11, 15, 20 i 23 d'octubre)
Alvise Badoero, cap de la Inquisició	Carlo Colombara Alastair Miles (11, 15, 20 i 23 d'octubre)
La Cega, mare de Gioconda	Ewa Podlés Elena Zaremba (11, 15, 20 i 23 d'octubre)
Enzo Grimaldo, príncep genovès	Richard Margison Alberto Cupido (11, 15, 20 i 23 d'octubre)
Barnaba, confident i cantant de carrer	Carlo Guelfi Joan Pons (11, 15, 19, 22 i 25 d'octubre)
Zuàne, un gondoler / una veu	Josep Miquel Ribot
Isèpo, un escrivà / una veu	Jon Plazaola
Barnabotto / un pilot / un cantant	Pavel Kudinov
Ballarí principal convidat	Ángel Corella
Ballarina principal convidada	Letizia Giuliani

Ballarins

Maria Alibés, Elena Barsotti, Teresa Belza, Eulàlia Bergadà, Marina Cardona, Elena Cester, Meritxell Checa, Andrea de Vallescard, Lioba Díez, Gemma García, Roser Garriga, Fanny Genna, Sofia Krantz, Elia López, Sara Loro, Elisa Mazzoli, Raquel Pérez, Cristina Poggi, Mireia Serra, Míriam Subatella

Miquel Barcelona, George Birkadze, Sergi Díaz, Ricard Fernández, Roberto Miguel, Marius Peran, Valeri Turilov

Direcció musical	Daniele Callegari Lukas Karytinov (11, 13 i 15 d'octubre)
Direcció d'escena, escenografia i vestuari	Pier Luigi Pizzi
Il·luminació	Sergio Rossi
Coreografia	Gheorghe Iancu
Assistent de la direcció d'escena	Paolo Panizza
Assistent de l'escenografia	Paola Moro
Assistent del vestuari	Lorena Marin
Assistent de la coreografia	Leila Troletti
Construcció de l'escenografia	Delfini Group
Attrezzo	Fondazione Arena di Verona / Carlo Rubecchini snc
Confecció del vestuari	Fondazione Arena di Verona
Sabateria	Pompei 2000 srl
Perruques	Mario Audello
Coproducció	Gran Teatre del Liceu / Teatro Real (Madrid) / Arena di Verona

ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Direcció del Cor	José Luis Basso
Assistent de la direcció musical	Daniel Montané
Assistents musicals	Mark Hastings, Véronique Werklé, Eloi Jové, Lluís Carmona, Vanessa García, Conxita García, Jaume Tribó
Concertino	Kai Gleusteen
Sobretítulat	Glòria Nogué
Coordinació, adaptació	Irma Huici
Manipulació i adaptació al castellà	

COR VIVALDI: PETITS CANTORS DE CATALUNYA

Direcció del cor	Òscar Boada
------------------	--------------------

La Gioconda

La Gioconda (1876), l'única òpera d'Amilcare Ponchielli que s'ha mantingut en el repertori, constitueix un brillant fris de la Venècia del segle XVII, la bella i fastuosa ciutat on conviuen luxe, festes i carnavals amb el sòrdid rerefons d'un poder despòtic i corrupte basat en intrigues, venjances i delacions. Els protagonistes d'aquest melodrama passional encarnen aquesta contrastada personalitat veneciana: la bondat i la generositat de la Gioconda, humil cantant de carrer, i de la seva mare, la Cega; el coratge i els sentiments nobles del príncep genovès Enzo Grimaldo; la compassió davant la dissort de Laura, muller del poderós inquisidor Alvise, home cruel i venjatiu; i la maldat profunda de l'espia Barnaba, la figura més impactant d'aquest món tèrbol, que presagia el Jago verdia.

Es tracta d'una típica òpera romàntica, en la qual conflueixen i s'emmirallen diverses tendències del melodrama europeu de l'època. Construïda sobre el model de la *grand opéra* francesa, com reflecteix el ballet del tercer acte, segueix fidelment, però, la tradició italiana, especialment la de Verdi, amb àries inspirades i con-

certants bellíssims i una notable orquestració, alhora que planteja una escriptura per a la veu i determinats efectes dramàtics que anuncien solucions que poc després assumirà el verisme. La partitura exigeix cantants de gran categoria, de tessitures diverses, amb moments magnífics que perduren en la memòria dels aficionats: el poderós monòleg «Suicidio» de la protagonista, la romança «Cielo! e mar!» d'Enzo, l'oració de Laura «Stella del marinar», l'ària de la Cega per a contralt «Voce di donna o d'angelo», el cruel «Sì, morir ella de'!» d'Alvise o el tenebrós monòleg «O monumento!» de Barnaba. L'actuació dels cors –el poble venecià de les regates i del Carnaval, els fidels devots a San Marco, els pescadors i mariners a la Ilacuna– i la del ballet que interpreta la molt famosa «Dansa de les hores» completa aquesta atractiva obra.

El llibret d'Arrigo Boito es basa en *Angelo, tyran de Padoue* (1835), drama de Victor Hugo, les obres del qual havien donat lloc a èxits tan importants per a l'òpera italiana com *Lucrezia Borgia* de Donizetti (1833) o *Ernani* i *Rigoletto* de Verdi (1844 i 1851, respectivament).

Resum argumental

La Gioconda, òpera «melodramma» en quatre actes d'Amilcare Ponchielli amb llibret d'Arrigo Boito (amb el pseudònim de Tobia Gorrio), basada en el drama de Victor Hugo Angelo, tyran de Padoue, s'estrenà al Teatro alla Scala de Milà el 1876 amb gran èxit. El compositor, però, féu diverses modificacions a la partitura i una segona versió s'estrenà el mateix 1876 a Venècia i a Roma el 1877. Encara hi hagué una tercera versió portada a Gènova (1879) i a Milà (1880). L'obra ha restat en el repertori operístic italià i és molt estimada pel seu públic, en part gràcies a la força i el virtuosisme dels seus números més destacats, que han dut moltes de les grans veus operístiques a donar-ne la seva versió.

L'acció té lloc a la Venècia del segle XVII.



ACTE I: «La bocca del leone»

Al pati del magnífic Palau dels Dux de Venècia, durant el Carnaval, se'ns presenten en ple conflicte i sentiments oposats els protagonistes de l'òpera: Barnaba, influent i cruel espia al servei del Consell dels Deu de Venècia, amb aparença de cantor d'històries, enamorat de la Gioconda, una cantant de carrer que no el correspon de cap manera i que en canvi està enamorada d'Enzo Grimaldo, que és a la ciutat com a mariner d'almata però que en realitat és un noble genovès proscrit a Venècia.

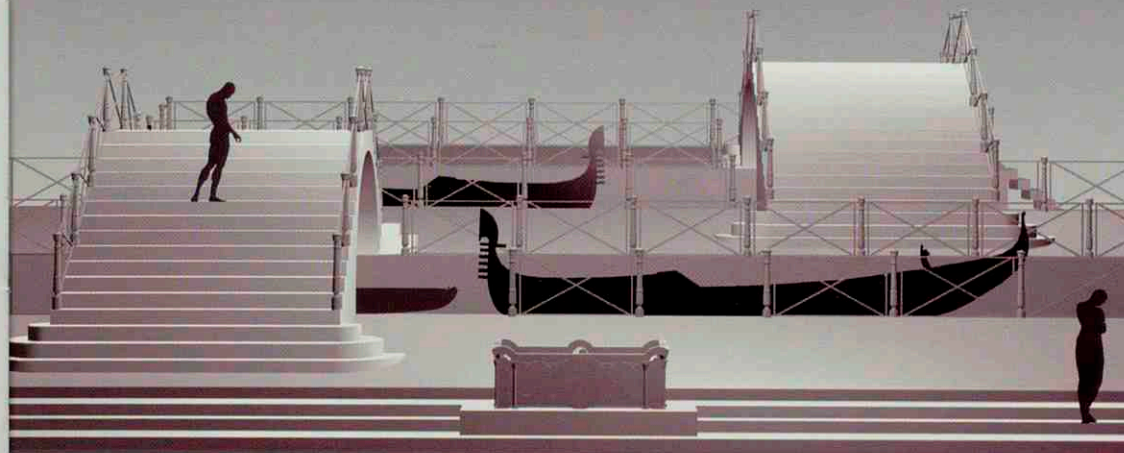
Barnaba trama una sèrie d'intrigues dirigides a obtenir els favors de la Gioconda. Primer, convenç un perdedor en la regata de gòndoles que la culpa del seu fracàs és un encanteri de la Cega, la mare cega de la Gioconda. Li és fàcil excitar els mals instints de la gent aplegada a la plaça, que demanen que la suposada bruixa sigui cremada. La defensen primer la filla i també Enzo, que surt a demanar ajuda, però és Laura Adorno, muller d'Alvise Badoero, inquisidor de la República, la que creu en la innocència de la Cega i obté la gràcia del seu marit. La vella, agraïda, li dona el seu rosari, que segons ella li portarà sort.

Enzo ha tornat a la plaça i reconeix per la veu –sense deixar-ho notar– Laura, que havia estat el seu gran amor a Gènova; ella, que ha estat obligada a casar-se amb el noble venecià, també el reconeix. Barnaba observa la nova situació que planteja l'amor contrariat dels dos genovesos i continua les seves

«En el seu horitzó [per a Barnaba] no hi ha cap raig de llum, sinó només un desig desbordant de coses negatives. És una figura sòrdida com l'Omodei de Victor Hugo, al qual una mort precoç no impedeix de portar a terme els plans més sinistres i diabòlics. Aquest Omodei que, poc abans de morir, exclama: "Si m'enterreu vosaltres, deixeu-me un braç que surti de la terra, ben dret, que representi la meva venjança"»

GERARDO GHIRARDINI
La Gioconda: *dalla pièce al libretto d'opera*

Pàgines següents:
Infografies realitzades per a l'escenografia de *La Gioconda* de Pier Luigi Pizzi.



maquinacions. Resta sol amb Enzo, li fa veure que ho sap tot i que el té a les seves mans, però a fi de desenganyar la Gioconda del seu amor per ell, li proposa conduir aquella mateixa nit Laura al seu vaixell perquè puguin fugir de Venècia. Enzo reconeix que els seus amors amb la Gioconda eren superficials i que no ha pogut mai oblidar Laura, i accepta amb alegria la proposta.

La Gioconda ha tornat a la plaça i sent, amagada, com Barnaba dicta a un escrivà la denúncia anònima a l'inquisidor sobre el pla de fugida de Laura amb Enzo, que deixa a la tètrica «bocca del leone», la bústia on es dipositen les acusacions anònimes a Venècia. L'espia canta la grandesa i les misèries del govern venecià, la plaça es torna a omplir amb les màscares del Carnaval i la Gioconda, amb la seva mare, es plany del seu destí.

**Denúncies secretes per a
la Inquisició contra cada persona,
amb la impunitat, el secret i els beneficis
que concedeixen les lleis.**

(Llegenda de la «boca del lleó» de Venècia que apareix també
al començament del llibret de *La Gioconda*)



Al gran pati del Palau Ducal de Venècia, davant l'Escala dels Gegants, on hi ha la famosa bústia en pedra amb cap de lleó on es feien les denúncies anònimes a la Inquisició, se celebren les festes de Carnaval. Els mariners i la gent del poble, en un conjunt bigarrat, CELEBREN LA GENEROSITAT DE LA REPÚBLICA VENECIANA AMB EL COR «FESTE! PANEI!», MENTRE SENTIM LES CAMPANES DE SAN MARCO I LA FANFARA DE TROMPETES. El cantor d'històries Barnaba –en realitat un espia al servei del Consell dels Deu–, amb una guitarra penjada al coll, observa des d'una columna com la gent es dirigeix ara cap a la regata. Quan tothom és fora, medita sobre la inconsciència dels venecians, sempre a punt de caure en les xarxes que ell mateix els prepara i ser condemnats. Li agradaria sobretot caçar una atractiva papallona.

Apareix la Gioconda, bella veneciana que canta pels carrers per guanyar-se la vida, amb la mare, la Cega, QUE CANTA LA BONDAT DE LA FILLA VERS ELLA («FIGLIA CHE REGGI IL TREMULO PIÈ»), observades per Barnaba sense ser vist, que sent una passió incontenible per la cantant i desconfia de ser correspost. La Gioconda s'afanya a reunir-se amb el seu estimat, Enzo Grimaldo, noble genovès bandejat de Venècia, on ha tornat d'incògnit, però Barnaba li barra el pas amb decisió. La cantant el tracta amb menyspreu i es nega a escoltar les seves paraules d'amor. L'home intenta detenir-la a la força i ella aconsegueix fugir davant la inquietud de la mare, que ha sentit el crit de la filla, i la mirada cruel de Barnaba, que s'adona que la Cega –que ara resa a la

«Gioconda fa del seu candor un motiu d'orgull. Absolutament mancada de malícia, es presenta com la que sempre ha somrigut i viu cantant cançons alegres en companyia de la seva mare adorada, de la qual sosté el tremulo piè, però per la qual és alhora sostinguda espiritualment»

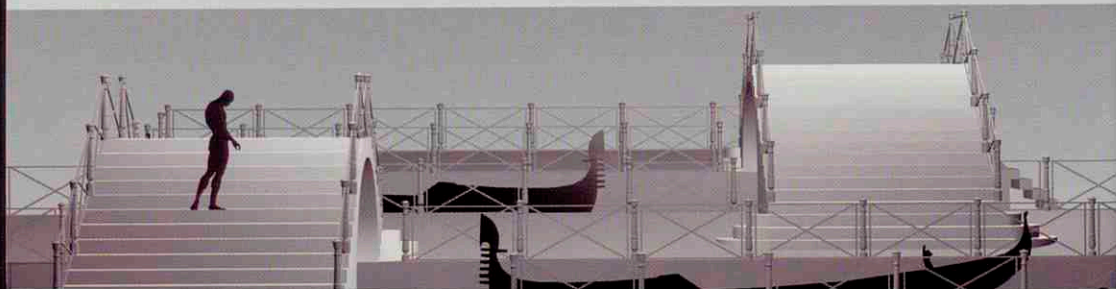
GERARDO GHIRARDINI
La Gioconda: *dalla pièce al libretto d'opera*

Mare de Déu– pot ser una bona penyora a les seves mans per obtenir la Gioconda.

Torna la gent de la regata amb flors i garlandes, VICTOREJANT AMB EL SEU CANT CORAL EL VENCEDOR («GLORIA A CHI VINCE!») I BURLANT-SE DE ZUÀNE, un regatista dels que han estat vençuts, que mostra el seu disgust. Barnaba se n'adona i trama un pla malèfic: convenç Zuàne amb facilitat que la raó del seu fracàs és que la seva barca està embruixada per les males arts de la Cega, mentre aquesta continua les seves oracions i els homes juguen a daus, i tot seguit convenç –també sense problemes– la gent del voltant que la Cega, que viu en un tuguri de la Giudecca, és bruixa i, en realitat, hi veu. Quan la multitud, molt excitada, decideix enviar la Cega a la foguera i l'arrosseguen al mig de la plaça, Barnaba dóna ordres a una patrulla que se l'emporti a la presó, entre els crits de venjança de la gent.

La Gioconda retorna amb Enzo, disfressat, que s'horroritza davant l'espectacle i increpa la gent («Assassini! Quel crin venerando rispettate!»), però quan veu la impossibilitat d'alliberar-la, surt a buscar els seus homes perquè l'ajudin, davant la desesperació de la filla.

Baixen ara per la gran escalinata Alvise Badoero, inquisidor de la República, amb la seva muller, la genovesa Laura Adorno, que porta un antifaç. Laura demana immediatament gràcia per a la Cega i Alvise desaprova els mètodes de la multitud i interroga la captiva, mentre els crits contra ella continuen i la Gioconda i Laura demanen pietat. La filla desmenteix les acusacions amb què Barnaba intenta convèncer Alvise –«Pietà! ch'io parli attendete...»– i fa valer la generositat i la pietat de la Cega que l'ha criada, i li explica com es guanyen pobrament la vida, ella cantant balades alegres –d'aquí el nom de Gioconda– i la mare, santes oracions.



**«Oliba! Per l'altra destral del botxí!
Oliba! Per la sacra fúria del rei!
Per l'aspre infern! Per l'Ogre i la luxúria!
Per mil assassinats que pesen sobre meu!
Se t'apropa, oh noia, de si de camafeu,
de cabells de basalt, d'ull jueu,
no facis que jo, dement, t'aixafi amb el peu.
Que el teu pit orgullós m'inundi d'alegria!
Oliba! Per l'altra destral del botxí!
Oliba! Per la sacra fúria del rei!
(Però Oliba no mou ni veu ni pas,
sembla feta de pedra;
i el rei maleït
es recargola al seu llit)»**

ARRIGO BOITO

Fragment de l'escena titulada «Ligula d'Orso Vivo, Leggenda Prima» del poema *Re Orso*



Mentrestant, torna a aparèixer Enzo amb els seus mariners dàlmates i Laura mostra un gran torbament en veure'l, cosa que no se li escapa a Barnaba. Però continua defensant la pobra Cega, que té a les mans un rosari, i Enzo li reconeix la veu. Alvisè dóna crèdit a la seva esposa i ordena que la Cega sigui alliberada. AGRÀIDA, AQUESTA DÓNA A LAURA EL SEU ROSARI –MENTRE CANTA UNA BELLÍSSIMA ÀRIA PER A CONTRALT, «VOCE DI DONNA O D'ANGELO»–, ROSARI QUE LI ASSEGURA QUE LI PORTARÀ SORT I LA BENEÏX. Barnaba confia a Alvisè que segueix les petjades d'un lleó. L'inquisidor dóna una bossa amb diners a la Gioconda, que demana a Laura el seu nom per poder resar per ella. En sentir-lo, Enzo comprèn que es tracta realment de la dona que estimava i que va perdre.

Quan tots es dirigeixen a l'interior de San Marco, Enzo es detura pensatiu a la porta de la basílica i aviat s'hi acosta Barnaba, sempre a l'aguait. L'escena entre els dos homes resulta decisiva en el desenrotllament de l'obra, els quals mostren les dues oposades personalitats ben definides. Barnaba el crida pel seu nom veritable («Enzo Grimaldo») i el seu títol, príncep de Santafor, i li recorda l'amor que l'uní a la seva Gènova amb Laura, l'esposa actual d'Alvisè Badoero, que fou obligada a deixar-lo i casar-se amb el venecià contra la seva voluntat. Enzo intenta negar-ho sense convicció i l'espia afegeix que és un proscrit a Venècia i que hi ha arribat amb una personalitat falsa atret pel seu amor de joventut. Li diu que els seus amors amb la Gioconda no són res comparable a la passió per Laura, cosa que Enzo tampoc no sap negar, i que ella també l'estima encara. Li ofereix aprofitar l'absència d'Alvisè, que ha de passar la nit

«Barnaba, personatge cínic i racional, posseeix el monopoli del mal. Per exemple, plenament dedicat a l'acte de la delació, filosofa sobre el poder i els seus aspectes negatius, però troba la forma d'introduir consideracions psicològiques fins i tot dintre d'una barcarola com "Pescator, affonda l'esca"»

GERARDO GHIRARDINI
La Gioconda: dalla pièce
al libretto d'opera

amb el Gran Consell, per dur Laura a bord del seu vaixell dàlmata.

Enzo resta sorprès però exulta davant la proposta («O grido di quest'anima»), i vol saber qui és el misteriós personatge que li fa una tan estranya proposta. Barnaba li confessa que en realitat l'odia, que ell és el «possente demone del Consiglio dei Dieci» que podria arrestar-lo i condemnar-lo, però que l'amor no correspost que sent per la Gioconda demana una gran venjança: matar-li l'estimat seria poc, és millor mostrar-li com li és infidel. ELS CONTRAPOSATS PENSAMENTS DELS DOS HOMES S'UNEIXEN FINALMENT EN UN DUO BRILLANT («GRAN DIO») i Enzo, encara que el maleeix, surt a preparar el vaixell per fugir amb Laura.

Resta sol en escena Barnaba, que continua ordint la intriga amb què pretén destruir Enzo. Crida Isèpo, el seu fidel escrivà, i li dicta un bitllet destinat al cap secret de la Inquisició. Surten de l'església la Gioconda i la Cega; la cantant, en veure Barnaba, s'amaga. Escolta així el seu dictat destinat a l'anònima «bocca del leone» on delata a Alvisè que la seva muller fugirà aquesta nit amb el vaixell dàlmata. La Gioconda torna a l'església i Barnaba, novament sol, amb el bitllet a la mà, contempla el Palau dels Dux i medita, EN UNA BRILLANT ÀRIA –EL TENEBRÓS MONÒLEG «O MONUMENTO!»–, COM ÉS UN SIMBOL DE BELLESA I PODER I ALHORA UN INFERN PEL DOLOR DELS CONDEMNATS, I COM ELL, L'ESPIA SINISTRE, ÉS MÉS PODERÓS QUE EL VELL DUX I EL GRAN CONSELL. Diposita el bitllet delator i surt.

El *finale primo* s'inicia quan entra un seguici de màscares cantant i ballant, que celebren el Carnaval, i se senten dins el temple els cants dels fidels. Un monjo es dirigeix a la gent que s'agenolla en sentir l'Angelus, llevat de la Gioconda, que surt, recolzada en la seva mare, AMB LA QUAL CANTA UN EMOTIU DUO, EN QUÈ ES DOL AMARGAMENT («TRADITA!... AHIMÉ!») DE LA TRAICIÓ D'ENZO I DEL SEU DESTÍ FATAL: O MORT O AMOR.



**«Oliba! Sirena de l'adriàtica llacuna;
Oliba! Formosa petxina de mar;
permet que jo vegi si rossos o negres
són els flocs dels teus cabells que jo vull mirar.
El fosc vel treu-te del cap,
perquè jo sàpiga, noia, si alegre o si trist
és el teu front que jo vull besar.
Sadolla les ardents pupil·les en dejú,
Oliba! Sirena de l'adriàtica llacuna;
Oliba! Formosa petxina de mar.
(Però Oliba no mou ni veu ni pas,
sembla feta de pedra;
i el rei maleït
es recargola al seu llit)»**

ARRIGO BOITO

Fragment de l'escena titulada «Ligula d'Orso Vivo, Leggenda Prima» del poema *Re Orso*



ACTE II: «El rosario»

Barnaba, disfressat de pescador, es presenta al bergantí d'Enzo per comprovar els seus efectius –que comunica a Alvise– i controlar els fets. Després que Enzo canti la coneguda romança «Cielo! e mar!», mentre fa de vigia, Barnaba condueix Laura fins al vaixell. Els enamorats canten la seva felicitat i amor i esperen la foscor de la nit per partir.

Laura, sola, canta a la Madonna demanant protecció. Arriba la Gioconda i es produeix un violent enfrontament entre les dues rivals, que porta la cantant –fora de si– a intentar matar Laura amb un punyal. Pensa, aleshores, que serà més cruel encara que la mort lliurar-la al marit que arriba. Laura, aleshores, mostra el rosari que li va donar la Cega. La Gioconda no es veu capaç de fer perdre la dona que va salvar la seva mare i l'ajuda a fugir amb la seva barca.

La Gioconda s'encara ara amb Enzo, i intenta recuperar inútilment el seu amor dient-li que Laura ha marxat perquè ja no l'estima, i oferint-li una nova vida. El noble la refusa i la detesta i quan ella l'avisava que arriben les naus enemigues d'Alvise, alertades per Barnaba per destruir-lo, cala foc al seu bergantí mentre els mariners fugen i ell es llança a l'aigua.

El bergantí d'Enzo, l'*Hècate*, està amarrat davant una illa deshabitada de la llacuna de Fusina, en una nit de lluna. DESPRÉS D'ESCOLTAR EL COR DELS MARINERS QUE CANTA UNA ALEGRE BARCAROLA, ARRIBA BARNABA, DISFRESSAT DE PESCADOR, QUE S'UNEIX ALS CANTS AMB UNA BELLA BALADA («PESCADOR, AFFONDA L'ESCA»), QUE EL MATEIX COR DE MARINERS COMPLETA, amb la intenció de comprovar els efectius d'Enzo. L'acompanya Isèpo, el qual envia a informar Alvise, que està a l'altre costat de la llacuna. La balada de Barnaba continua afirmant la seva voluntat d'apoderar-se de la sirena que desitja.

Quan surt, entra Enzo per donar ordres als navegants de partir la mateixa nit, amb l'alegria de la tripulació, que continua els seus cants. Envia els homes a reposar i resta sol a la coberta com a vigia. CANTA ALESHORES LA CÈLEBRE ROMANZA «CIELO! E MARI», EN LA QUAL EXPRESSA AMB GRAN LIRISME EL SEU AMOR PER L'ESTIMADA QUE ESPERA; ÉS UN DELS MOMENTS MÉS CELEBRATS DE L'ÒPERA. Arriba una barca dirigida per Barnaba que porta Laura i deixa sols els amants després d'haver-los desitjat sort amb un sarcasme que espanta Laura.

DESPRÉS D'UN BELL DUO D'AMOR ENTRE ELS DOS AMANTS, PER FI REUNITS, QUE DECIDEIXEN FUGIR QUAN LA LLUNA S'AMAGUI PER NO SER ADVERTITS I QUE CANTEN LA SEVA FELICITAT PRÒXIMA («LAGGIÙ NELLE NEBBIE REMOTE»). LAURA, SOLA AL PONT, ENTONA LA BELLA ROMANÇA «STELLA DEL MARINARI VERGINE SANTA» DIRIGIDA A LA MADONNA QUE PRESIDEIX UN PETIT ALTAR, A LA QUAL DEMANA COMPRESIÓ I PROTECCIÓ. Mentrestant apareix la Gioconda amb una màscara, que havia presenciada amagada l'escena, i s'enfronta amb violència amb la seva rival. Li diu que el seu nom és Venjança, que estima l'home que ella estima. A pesar del caràcter violent i venjatiu que mostra la cantant, que es defineix com una bèstia amagada al seu cau preparada per a l'acció, LAURA TROBA FORCES EN EL CRUEL I AGRESSIU DUO QUE SEGUEIX ENTRE LES DUES DONES PER PROCLAMAR EL SEU AMOR

(«L'AMO COME IL FULGOR DEL CREATO!»), QUE LA GIOCONDA CONTESTA AMB UNA FÚRIA INAUDITA («ED IO L'AMO SICCOME IL LEONE / AMA IL SANGUE»).

S'inicia el *finale secondo* de l'òpera. Quan la Gioconda es prepara per matar la seva rival, pensa que serà encara més cruel posar-la en mans del seu marit, Alvise, que és a punt d'arribar. Li mostra la barca en què aquest s'acosta i quan Laura, desesperada, demana ajuda a la Mare de Déu mostrant el rosari que li va donar la Cega en agraïment per la seva decisiva intervenció quan era en greu perill, la Gioconda s'adona que no pot condemnar la dona que ha salvat la vida de la seva mare. Li posa la màscara que fins ara duia ella i la fa pujar a la seva barca, que condueixen dos mariners que li són fidels, i els fa fugir.

Barnaba ha pogut veure la sortida de Laura i es dirigeix a avisar Alvise. La Gioconda, desfeta, s'encara amb Enzo, que surt pensant de trobar Laura, i li vol fer creure que la seva amant ha fugit perquè el remordiment era més gran que el seu amor. Intenta debades recuperar l'amor d'Enzo, que només veu odi en ella. Quan la Gioconda l'adverteix que ha estat traït, que un espia ha desvetllat el seu nom al Gran Consell, i l'insta a fugir per salvar-se, Enzo mostra el seu coratge i orgull i, quan s'acosten les galeres enemigues, cala foc al seu bergantí mentre els mariners fugen. Es llança a l'aigua amb el nom de Laura als llavis mentre l'*Hècate* s'enfonsa.

«Malgrat que està enamorat de Gioconda, Barnaba alimenta no solament el desig de posseir-la, sinó també de matar-la psicològicament. Així ho demostra que, tot i la certesa de tenir-la entre els seus braços d'acord amb la promesa que obté inesperadament, no tindrà escrúpols d'ofegar la seva mare, guia espiritual de la jove, sovint extraviada. Això s'ha d'entendre, més que res, com l'enèsima confirmació d'un projecte sàdic i delictiu»

GERARDO GHIRARDINI
La Gioconda: *dalla pièce al libretto d'opera*

ACTE III: «Ca' d'Oro»

Alvise dóna una gran festa al seu palau Ca' d'Oro. En una estança lateral, però, abans que arribin els convidats acusa la seva muller de deslleialtat amb fúria i odi i li ordena que prengui un poderós verí que li proporciona, que la farà morir immediatament. Però la Gioconda s'ha introduït secretament al palau i convenç Laura, quan el marit surt, que begui un potent somnífer que ella porta en comptes del verí, per amor a Enzo i per agraïment a la seva intervenció amb la Cega.

La festa, amb gran nombre de nobles convidats, se centra en la famosa mascarada de la «Dansa de les hores» que una companyia de ballet ofereix a la gran sala. Acabada la dansa, entra Barnaba portant la Cega, i l'acusa novament de brui-xeria, però la vella diu que es limitava a pregar per algú que està morint. Enzo, que també està disfressat entre els invitats, coneix per Barnaba que la persona que mor és Laura i, desesperat, es dóna a conèixer i desafia Alvise. La Gioconda decideix pactar amb Barnaba que serà seva si ajuda Enzo a fugir de Venècia. Alvise fa ara un cop d'efecte i obre l'estança on Laura sembla morta davant l'horror dels presents. Enzo s'abraona contra Alvise per venjar-se, però els guàrdies se l'enduen. Barnaba s'apodera de la Cega.

En una estança del palau venecià Ca' d'Oro, el poderós inquisidor Alvise, que l'habita i que hi celebra en aquests moments una gran festa, angoixat pels fets de la darrera nit, CANTA EN UN TENS MONÒLEG O ÀRIA, «SÌ, MORIR ELLA DE'!» LA SEVA DECISIÓ DE CASTIGAR LA INFIDELITAT DE LA SEVA MULLER AMB LA MORT, ÚNICA MANERA DE SALVAR EL SEU HONOR.

Entra Laura, vestida amb gran luxe, i en un diàleg en què vol mantenir inicialment les formes amb afectada cortesia, aviat l'acusa amb ira d'infidelitat, i li diu que si anit va escapar del seu



punyal avui no té sortida i que ha de morir. LA LLENÇA AL TERRA I LES SÚPLIQUES DE LAURA («MORIRI È TROPPO ORRIBILE!») SÓN INÚTILS. La porta a una estança pròxima i li mostra un cadafal, que ha de substituir el nou tàlem que ella desitjava. Entra la Gioconda i s'amaga al fons MENTRE SE SENT AL LLUNY UNA BELLA SERENATA DES DE LA LLACUNA. Alvise dóna a la seva muller una fiola amb verí amb l'ordre que se'l begui immediatament i li diu que serà morta abans que acabi la cançó.

Surt Alvise i la Gioconda es precipita vers Laura i li canvia la fiola de verí per una altra ampolla amb un potent somnífer i li demana imperativament que se'l begui. Malgrat la desconfiança de l'esposa, amb la qual manté un tens diàleg, l'evocació de la Cega que prega per ella la convenç. Surt vers el cadafal i la Gioconda transvasa el verí a la fiola del somnífer i surt precipitadament. Entra Alvise, MENTRE EL COR ACABA DES DE L'EXTERIOR EL CANT DE LA SERENATA, comprova que la fiola del verí està buida i surt. La Gioconda, sola, reconeix que ha salvat Laura més per l'amor que Enzo sent per ella que per agraïment perquè va salvar la seva mare.

En la gran sala contigua del palau, luxosament decorada, entren els nobles, dames i cavallers, i algunes màscares, que rep cerimoniosament Alvise pel seu nom. A la resposta amable del cor, el noble els convida a una mascarada de belles ballarines, cadascuna de les quals representa les hores, dividides en les hores de l'Aurora, les del Dia, les del Vespre i les de la Nit. ES TRACTA DE LA FAMOSÍSSIMA «DANZA DELLE ORE», QUE HA RESTAT EN EL REPERTORI DE BALLETS I CONCERTS, QUE TÉ LA FUNCIO AQUÍ DEL BALLETT PRECEPTIU QUE SUPOSAVA L'ÒPERA FRANCESA.

ACABAT EL BALLETT, COMENÇA EL BRILLANT FINALE DEL TERCER ACTE, AMB ESPLÈNDIDS CONCERTANTS. Entra Barnaba, que du arrossegant la Cega, que es resisteix. Corre cap a ella la Gioconda i Alvise li demana per què és aquí. L'espia respon que l'ha trobada llançant els seus malefics, però la vella assegura

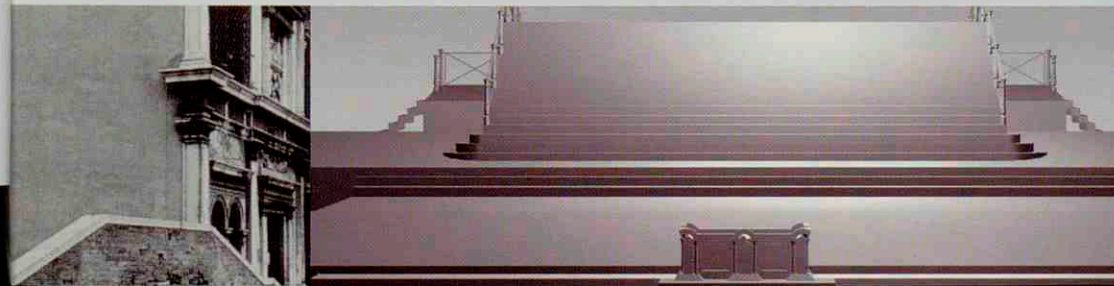
«Dintre d'aquesta respectabilitat juvenil de Gioconda s'amaga un caràcter fort que la fa inassequible a les ofertes de Barnaba, pel qual no es deixa intimidar ("Al diavol vanne colla tua chitarra!)", de la mateixa manera que no cedeix davant el seu rival en amor i es transforma en una autèntica fúria ("Ed io l'amo siccome il leone ama il sangue, ed il turbine il vol!")»

GERARDO GHIRARDINI
La Gioconda: dalla pièce
al libretto d'opera

que es limitava a pregar per qui ha mort. S'escolten les campanes fúnebres davant l'estupor dels cortesans i Enzo, que està emmascarat entre ells, pregunta a Barnaba qui agonitza i aquest li diu que es tracta de Laura.

La desesperació d'Enzo sorprèn Alvise, que intenta continuar la festa. Però el noble genovès es dóna a conèixer amb la seva identitat veritable, Enzo Grimaldo, príncep de Santafior, i desafia l'inquisidor davant la sorpresa i el terror dels presents perquè no vol altra cosa que morir si la seva estimada mor per culpa seva. LA GIOCONDA S'ENFONSA DAVANT L'AMOR D'ENZO PER LAURA MENTRE BARNABA AMENAÇA LA CEGA QUE ARA NO S'ESCAPARÀ DE LA SEVA VENJANÇA I LA VELLA L'INSULTA AMB ODI. ALVISE S'AFEGEIX A LES AMENACES MENTRE EL COR DELS CONVIDATS CANTA EL SEU ESPANT. ELS PROTAGONISTES EXPRESSEN LES SEVES ANGOIXES CONTRAPOSADDES INTERIORITZADES EN MÓNOLÈGS.

En un moment donat, Barnaba obté de la Gioconda la promesa que serà finalment seva si salva Enzo i el condueix a la platja des d'on pugui fugir. L'espia ho accepta malgrat la desesperació de la cantant i la Cega intenta consolar la filla. Finalment, Alvise fa un cop d'efecte decisiu davant de tots, obre la cortina de la cambra mortuòria i mostra el que creu que és el cadàver de Laura, la seva muller, que ha ultratjat el seu honor i diu que és ell qui l'ha morta. Enzo es llança brandant un punyal sobre Alvise per venjar la seva estimada, però els guàrdies de l'inquisidor el detenen i se l'emporten davant l'horror general. Barnaba, al seu torn, s'emporta la Cega vers una porta secreta.





ACTE IV: «El canal Orfano»

La Gioconda ha amagat Laura, encara inanimada, en un palau mig derruït de la Giudecca i es plany de la desaparició de la seva mare. Entra en un estat profund de desesperació i pensa donar-se la mort –famosa ària «Suicidio»–, però se sent responsable de la sort de Laura i Enzo.

Entra Enzo, alliberat per Barnaba, convençut que Laura ha mort i volent morir també ell. Els intents de la Gioconda que li reconegui que li ha salvat la vida i que li doni la llibertat només obtenen odi i ressentiment, i el noble arriba a amenaçar-la amb el punyal. Apareix aleshores Laura, que ha despertat del son profund, i la Gioconda ajuda a fugir amb la seva gent els amants, que reconeixen la seva generositat i la beneeixen.

Arriba Barnaba a rebre el pagament del pacte. La Gioconda li diu que està disposada a lliurar-li el seu cos, demana uns moments per posar-se bella, que aprofita per agafar el punyal i clavar-se'l al mig del cor. Quan Barnaba, humiliat i furiós, li diu que la nit abans va ofegar la Cega, la Gioconda ja no ho pot sentir, és morta.

A l'interior d'un palau mig derruït de l'illa de la Giudecca, on viu la Gioconda, des d'on es veu la llacuna i la Piazzeta di San Marco, il·luminada, veiem com dos homes, cantants de carrer amics de la Gioconda, introdueixen el cos inanimat de Laura. La tranquil·litzen dient-li que ningú no els ha vistos i porten Laura a una cambra veïna. Els demana ara que busquin per tot Venècia la seva mare, la Cega, que ha desaparegut des de la darrera nit i que ella ha buscat en va.

La Gioconda, sola, agafa la fiola del verí que ha portat de Ca' d'Oro, i està temptada de beure-se-la, desesperada perquè ha perdut la seva mare i el seu amant. AQUESTA IDEA ÉS LA LÍNIA CONDUCTORA DE LA FAMOSÍSSIMA ÀRIA «SUICIDIO!...», EN LA QUAL NO DEMANA ALTRA COSA QUE MORIR I DORMIR EN PAU A LES

«L'antitesi establerta entre Gioconda i Barnaba recorre tota l'obra de Boito: el dolent destrueix el bo al final. La pauta apareix també en *Il re corso*, *Mefistofele* i *Ero e Leandro*, i continua en *Otello*»

ANDREW PORTER
Ponchielli and La Gioconda

«La "sirena" Gioconda es permet, a un pas de la mort, contradir la seva pròpia naturalesa sincera i espontània, i de sobte munta la comèdia de vestir-se davant els ulls àvids d'un Barnaba que és víctima d'un "deliri salvatge": precisament ell, que sempre ha presuït de la seva fredor racional. Una forma de dualitat sentida en aquest cas amb tot el gust de la luxúria i capaç de crear un precedent per a l'actitud de Tosca davant d'«Scarpia»»

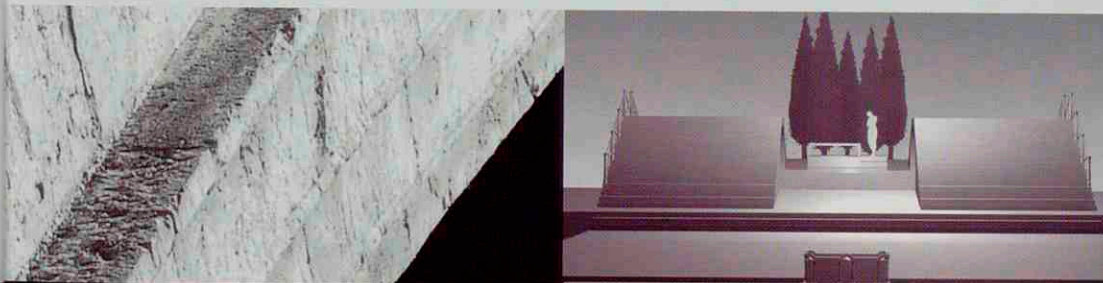
GERARDO GHIRARDINI
La Gioconda: dalla pièce al libretto d'opera

TENEbres, monòleg dramàtic de vocalitat intensa i gran emotivitat, que posa a prova la força i l'agilitat de la veu de la soprano, que ha de baixar fins a notes molt greus. Reacciona, però, en pensar en Laura, que està a les seves mans i no pot fugir sense la seva ajuda. Llença el verí, però la generositat dóna pas al desig profund que ella hagi mort i a la temptació d'apunyalar-la i fer-la desaparèixer a les aigües de la llacuna. Se senten veus de barquers que diuen que hi ha morts al canal Orfano, cosa que omple d'horror i tristesa l'ànim de la Gioconda, que veu com la ciutat brilla al fons.

Crida finalment l'estimat i entra realment Enzo, desesperat, que ha pogut sortir de la presó per les gestions de Barnaba, convençut que Laura és morta i amb l'únic desig de morir ell mateix. Ella se sent profundament entristida davant la reacció d'Enzo, que no li agraeix la vida ni la llibertat que ella li dóna a un preu tan alt («Ridarti il sol, la vita!»). Enzo no escolta els intents de reconciliació de la seva antiga amant i demana veure només una vegada l'estimada morta, i la Gioconda li diu que el sepulcre és buit, que ella ha fet agafar-la i que Laura ara es troba en poder seu. L'amant no ho vol creure i ple de fúria insulta la que creu dona venjativa i se li acosta amb el punyal per matar-la –que és el que més desitja la Gioconda– si no confessa on té amagada Laura.

Se sent, però, inesperadament la veu de Laura des de l'estança veïna i Enzo detura el seu gest. Entra aquesta i els dos enamorats s'abracen amb passió mentre la Gioconda s'amaga sota un vel. Quan Laura reconeix la dona que li ha salvat la vida, els dos amants li manifesten el seu agraïment de genolls

Pàgina següent:
Infografia per a
l'escenografia de
La Gioconda
de Pier Luigi Pizzi.



«Ara a una altra cosa. Jo m'estic ocupant d'aquesta *Gioconda*, però et ben asseguro que més de cent vegades al dia tinc temptacions de desistir; les causes en són moltes.

La primera és que no tinc fe en el llibret, massa difícil, i tal vegada poc idoni per a la meua forma de compondre.

I és que jo sóc per naturalesa impossible d'accontentar, i ho sóc doblement, atesa l'elevació freqüent i excessiva dels conceptes i del vers, com també la dificultat de les formes, sense trobar aquelles idees que jo voldria. És quelcom inconcebible, però trobo en mi més agilitat quan el vers és més comú. Hi ha sis moments en els quals em sembla que ja no sóc capaç de concretar una idea i que ja no tinc fantasia. No obstant això, és un fet que ara jo m'hauria de dedicar a un altre llibret o a un altre poeta que escrivís no pel seu compte sinó per al Mestre. Hauria guanyat temps i, d'aquesta forma, em podria comprometre per al Carnaval o la Quaresma, però així no ho puc fer. És impossible. He d'afegir-hi que el paper destinat a la Mariani

no és gens del seu estil. Per a la Mariani es necessita cant pla. En el paper de *Gioconda* tot és ira, gelosia, suïcidi, verí, i l'accident que porta totes les exageracions, introduïdes els darrers temps, per les quals un cantant es veu obligat a la nota i la paraula, als esforços del coll en haver de declamar i esgaripar contínuament. No anem pel bon camí, benvolgut amic. Verdi diu: torneu a l'antic, i és ell qui n'hauria de donar exemple, així se sap on es va a parar.

Tanco per por de dir bajanades, aquí va l'última.

El públic vol notes llises, planes, melodia, claredat i nosaltres fem tots els possibles per lliurar-nos a la confusió amb les complicacions. Qui ara em dona un impuls terrible és Boito. Però espero que tindrè seny suficient per divisar l'abisme. Aleshores em detindrè, i agafaré el llibret i l'entaforaré a l'últim calaix de la meua calaixera»

AMILCARE PONCHIELLI
Carta a Formesí, 3 de juny de 1875

davant d'ella. SE SENT ARA DES DE LA LLACUNA EL COR QUE CANTA LA MATEIXA SERENATA QUE ACOMPANYÀ LAURA EN LA SEVA FINGIDA MORT, quan la Gioconda li canvià el verí pel somnífer, i la cantant li diu que és la cançó que li dona sort. Ha fet venir una barca amb remers que guiaran Enzo i Laura en la seva fugida i la serenata era el senyal convingut per reconèixer l'arribada de la barca. Els enamorats beneeixen la seva benefactora, que els indica la ruta segura per escapar de la venjança del venecià. El darrer gest de la Gioconda es cobrir Laura amb la seva capa i s'emociona en veure al seu coll el rosari que li havia donat la Cega. El comiat entre la cantant i els dos enamorats és benigne i ple d'emoció («Sulle tue mani l'anima»).

Comença el *finale* de l'acte i de l'obra amb la Gioconda sola, que per uns instants té la temptació de beure's el verí i acabar amb la seva vida. Però recorda que la seva mare ha desaparegut i només la té a ella per salvar-la i, amb horror, el pacte que ha fet amb Barnaba per salvar Enzo. Desesperada, s'agenolla davant una imatge de Maria i LI DEMANA FERVOROSAMENT QUE ALLUNYI AQUEST DIMONI D'ELLA.

Barnaba ha entrat sense que ella el vegi i quan s'adona que es prepara per fugir se li presenta davant i la detura. El terror de la Gioconda es converteix en un coratge que no l'abandonarà fins a la fi quan veu que no té sortida. Li diu que pensa complir la promesa, que un pacte és sagrat, i demana perdó a Déu pel pecat que és a punt de cometre. Barnaba interpreta les seves paraules a favor seu i té una alegria immensa. EN EL TRÀGIC DUO QUE SEGUEIX, ELLA LI FA CREURE QUE ES VÒL PREPARAR PER AGRADAR-LI («VO' FARMI PIÙ GAIA, PIÙ FULGIDA ANCOR») I VA A ADORNAR-SE MENTRE ELL CANTA LA SEVA PASSIÓ. Li diu aleshores que si volia el seu cos, tindrà el seu cos; però entre els ornaments ha pres el punyal que ara clava contra el seu pit i cau a terra fulminada. Sorprès i humiliat, Barnaba té encara esma de dir-li que la nit anterior va ofegar la seva mare, però la Gioconda ja no el pot sentir, perquè és morta. Barnaba fuig desesperat.

TERESA LLORET

«La mort de Gioconda se surt de les regles que obligarien a baixar el teló sobre espasmes, benediccions, imprecacions, penediments, etc., i en canvi s'esgota, després d'aquest joc de miralls cínics, en l'eclipsament precipitat de Barnaba entre les tenebres de Venècia»

GERARDO GHIRARDINI
La Gioconda: dalla pièce al libretto d'opera



«Mai no estic convençut del que escric, i si hagués de dir-te si estic content de la música del Pròleg, parlaria contra mi mateix. Benvolgut amic, m'espanten les exigències actuals d'avui dia i els ardors continus entre els quals ens trobem sempre. Bàndols d'editors, i per aquest motiu sempre hi ha dos o tres diaris que et destrossen, gustos diferents en el públic. Part d'aquest, per tal de ser intel·ligent, vol un gènere que s'acosti al que és sever, clàssic, simfònic per dir-ho d'alguna manera. Sovint troba que això o allò és trivial, i pobre de tu si t'abandones en algun moment a la popularitat... ja no vals res!...

Una altra part d'aquests caps enormes n'entén ben poc, i el seu gust és del tot oposat. Si després mirem certes supèrbies, certs deliris d'entusiasme dels qui volen arribar costí el que costí a les estrelles... és un assumpte seriós»

AMILCARE PONCHIELLI
Carta a Carlo D'Ormeville, 29 de març de 1877



L'ÒPERA

**Abanderat d'un nou teatre
musical**

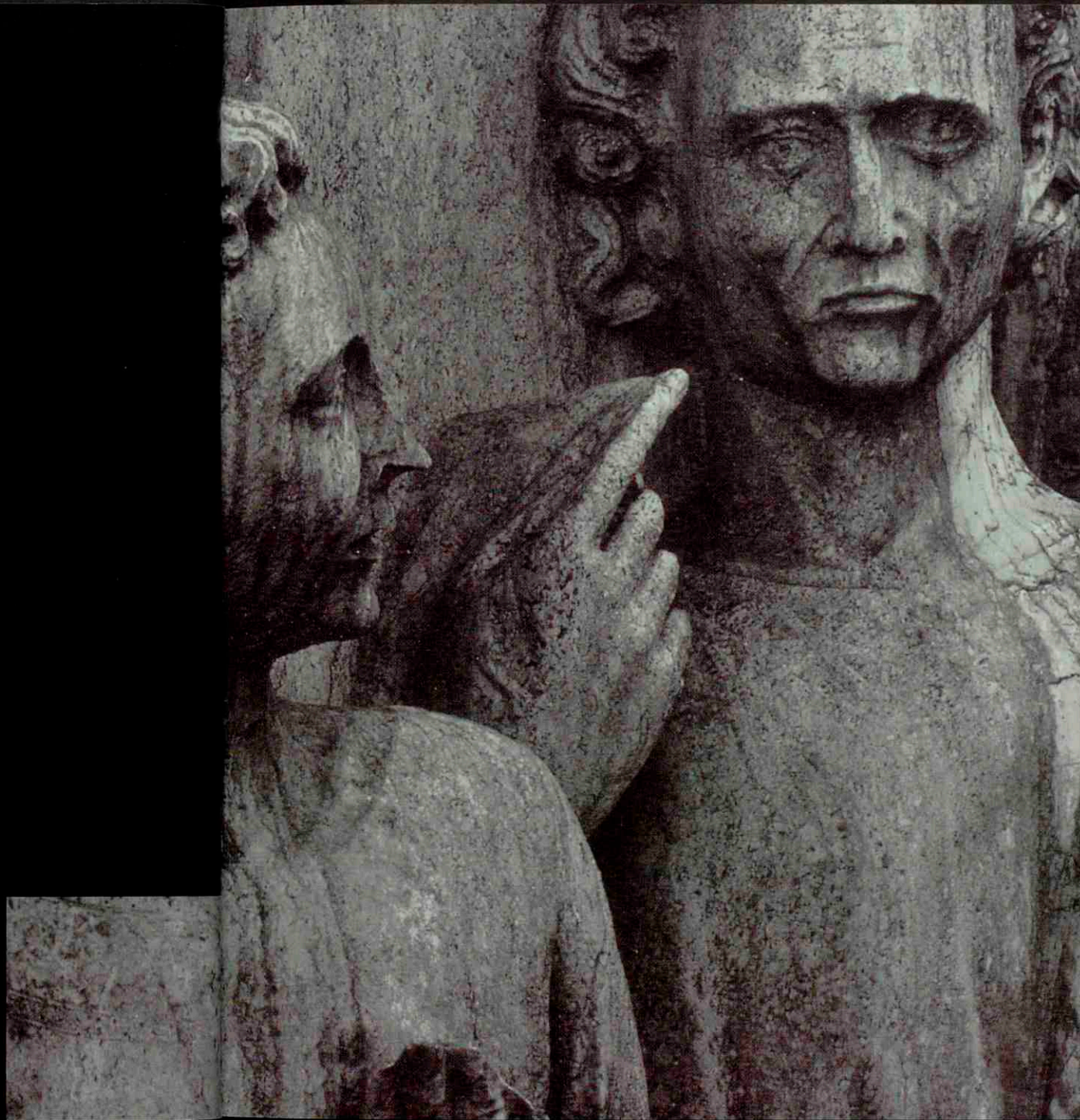
EKKEHARD PLUTA

Escena veneciana

GASPARO GOZZI

Abanderat d'un nou teatre musical

«*Dos homes –escriu Ekkehard Pluta en aquest article– que fins aleshores havien tingut un èxit modest i que en les seves ambicions artístiques eren diametralment oposats es van convertir en figures emblemàtiques d'un nou teatre musical: Arrigo Boito i Amilcare Ponchielli. Boito fou un dels grans animadors intel·lectuals de la seva època; Ponchielli feia de mestre al Conservatori de Milà als compositors de l'anomenada giovane scuola, entre els quals Giacomo Puccini i Pietro Mascagni. Només una vegada van col·laborar artísticament a proposta de l'editor Giulio Ricordi: en l'òpera La Gioconda, el llibret de la qual va escriure Boito amb el nom de Tobia Gorrio*».



La creació de *La Gioconda* té lloc en un moment en què l'òpera italiana estava en una crisi profunda. La raó aparent n'era la retirada del gran pare Giuseppe Verdi, que després de l'estrena de la seva *Aida* (1871) va prendre la decisió de no compondre més òperes. En aquesta decisió potser van tenir el seu paper el descontentament respecte de la situació del teatre del país i l'esgotament personal, però també hi havia raons sociopolítiques. Verdi compartia la desil·lusió de les forces progressistes, que havien lluitat per la unificació d'Itàlia i veien com els nous governants traïen les idees del Risorgimento. Ell havia estat un símbol del moviment d'unificació i ara ja no tenia força moral.

Només en callar Verdi va saber la nació que no havien sorgit mestres que més o menys estiguessin a la seva alçada. Fins i tot les obres, que llavors es representaven sovint, d'Errico Petrella (*Jone*), de Filippo Marchetti (*Ruy Blas*) i del brasiler Carlos Gomes (*Il guarany*), que escrivia a l'estil italià, van caure aviat en l'oblit. En aquests anys de sequera pel que fa a la producció nacional, els teatres italians van interessar-se molt per les peces estrangeres d'èxit, la importància de les quals –en el repertori– havia estat abans més aviat modesta. La *grand opéra* de Giacomo Meyerbeer i Fromental Halévy, que a França feia temps que havia passat de moda, va trobar al país del *bel canto* una nova pàtria, però també els drames lírics de Charles Gounod i Ambroise Thomas es van representar molt. La primera representació italiana del *Lohengrin* (Bolonya, 1871) de Wagner va

«Els italians van descobrir en la *grand opéra* meyerbeeriana [...] l'evasió de les lleis fèrries del melodrama nacional [...]. El públic, i sobretot els intel·lectuals, hi van veure una forma d'art progressista, probablement perquè les condicions socials parisenques s'anaven reproduint a Itàlia, especialment a Milà, després del procés d'unificació»

CLAUDIO CASINI
Història de la música.
El segle XIX

Pàgina 49:
Mauricio Brenzoni:
Fotografies de la versió de
La Gioconda, dirigida per
Pier Luigi Pizzi a Verona.

A baix:
Projecte escenogràfic
de Pier Luigi Pizzi.

donar la sortida a una nova generació de compositors per iniciar el ressorgiment.

En aquest període de transició, dos homes que fins aleshores havien tingut un èxit modest i que en les seves ambicions artístiques eren diametralment oposats es van convertir en figures emblemàtiques d'un nou teatre musical: Arrigo Boito i Amilcare Ponchielli. Boito fou un dels grans animadors intel·lectuals de la seva època i més tard promotor de talents joves (com, per exemple, Alfredo Catalani); Ponchielli feia de mestre al Conservatori de Milà als compositors de l'anomenada *giovane scuola*, entre els quals Giacomo Puccini i Pietro Mascagni. Només una vegada van col·laborar artísticament a proposta de l'editor Giulio Ricordi: en l'òpera *La Gioconda*, el llibret de la qual va escriure Boito amb el nom de Tobia Gorrio. Pot considerar-se també una resposta a la *grand opéra* francesa.

Boito, a qui fora de la seva pàtria es coneix més per ser el llibretista de l'últim Verdi que per les seves composicions, va ser una de les personalitats més enlluernadores de la Itàlia intel·lectual de la segona meitat del segle XIX (i més enllà). Va néixer a Pàdua; segon fill d'una comtessa polonesa arruinada i un miniaturista italià, va rebre la formació musical al Conservatori de Milà. Camillo, el germà gran i arquitecte de renom que també conreà la literatura (la seva novel·la *Senso* va ser adaptada al cinema per Luchino Visconti), va fer-se càrrec de la seva manutenció en morir la mare i li va proporcionar una beca perquè pogués anar a París. Allà, Boito fou presentat amb el seu amic Franco



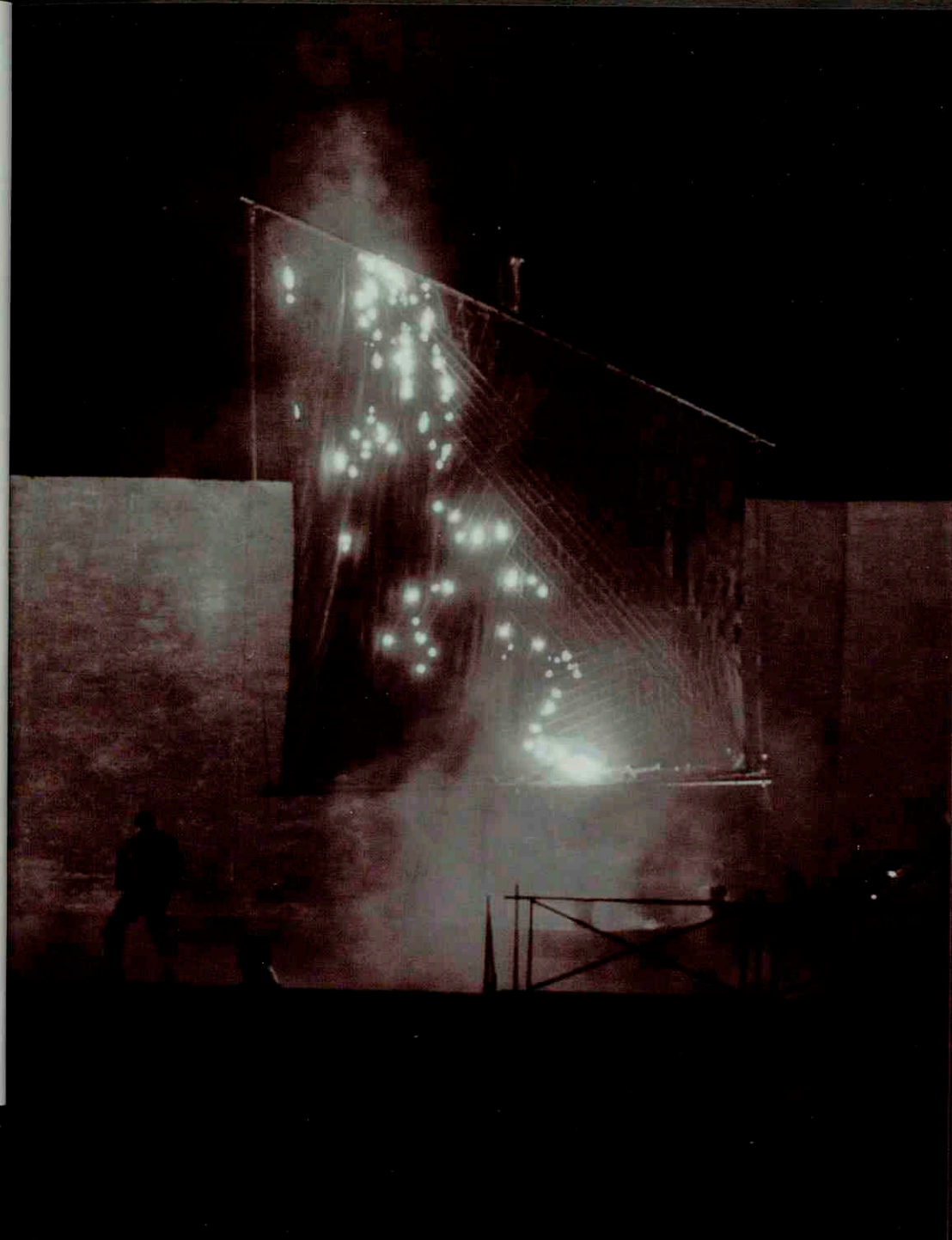
Faccio a Verdi i Rossini, va redactar els primers esbossos dels projectes operístics *Mefistofele* i *Nerone* i va escriure ressenyes musicals per al diari milanès «La Perseveranza».

Ja a la pàtria novament, va recitar en un banquet d'homenatge a Faccio l'oda *All'arte italiana!* Era el naixement d'un moviment avantguardista, que va portar per nom *Scapigliatura* –d'acord amb el títol d'una novel·la de Cletto Arighi (1862)– i que feia taula rasa de la cultura italiana, sentida com a provinciana: els qui la representaven eren «vells i imbècils» –així ho afirmava Boito, llavors de vint-i-un anys, en la seva poesia– i havien «pintat l'altar de l'art com la paret d'un bordell». Qui es va sentir ofès de moment va ser Giuseppe Verdi, al qual no es referien aquestes paraules de cap manera, però que va trencar tota relació amb Boito i Faccio durant algun temps; en realitat, ells havien esperat que els donés suport. Un clàssic «gol en pròpia porteria». «Si, entre d'altres, també jo he profanat l'altar, com diu Boito, ell l'ha de purificar, i jo seré el primer a encendre una espelma», va escriure Verdi a Tito Ricordi.

Els *scapigliati* (en traducció literal: els despentinats) eren una comunitat (potser germandat?) de membres de diverses disciplines artístiques. Entre els homes del primer moment hi havia al costat de Boito el literat Emilio Praga, el músic Faccio i el pintor Tranquillo Cremona. Certament, no van canviar de manera radical la vida cultural italiana per les seves pròpies manifestacions artístiques, però hi van donar un impuls tardà mitjançant la crítica fonamentada i la confrontació amb les avantguardes

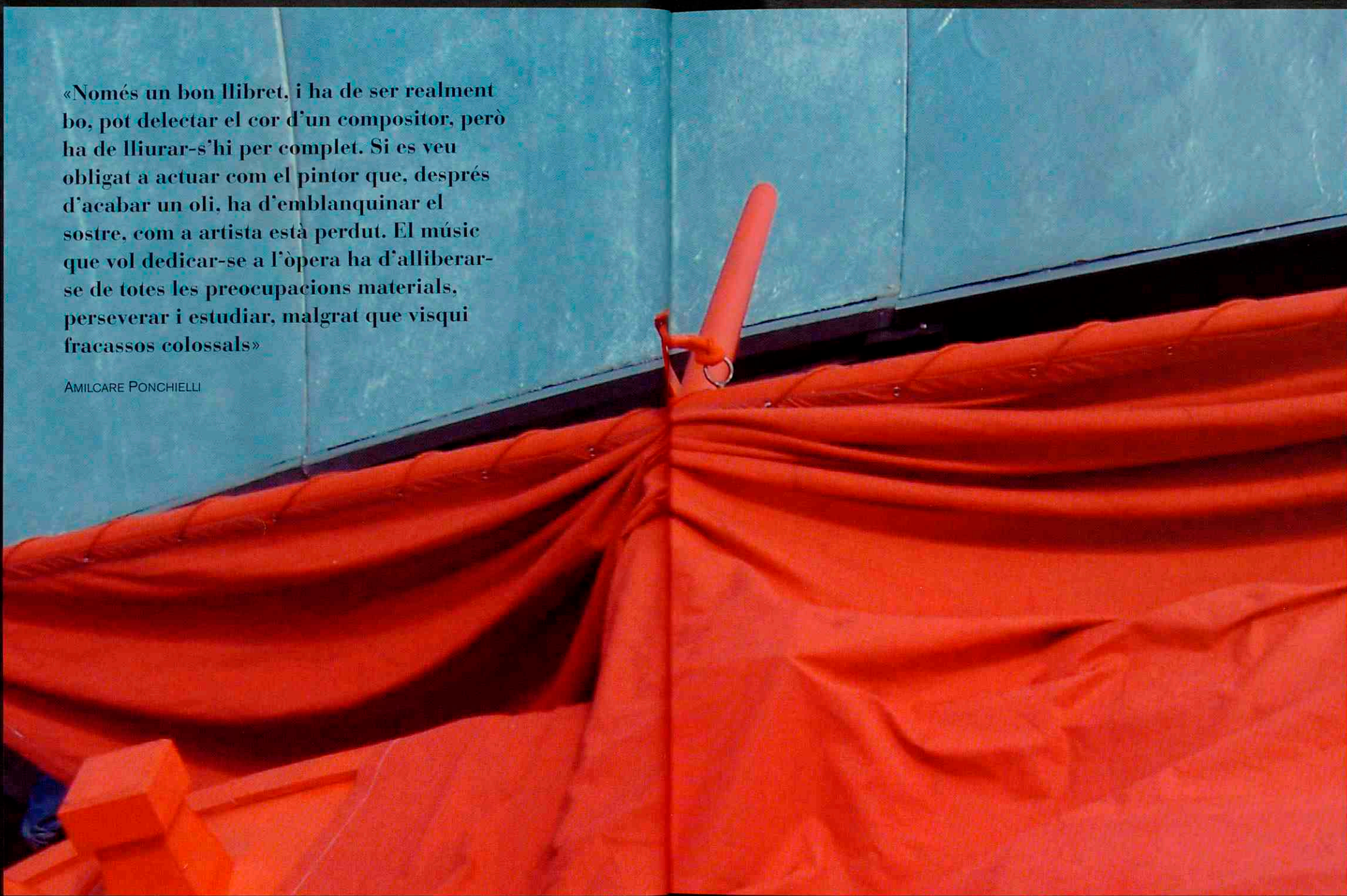
«Els trets particulars, ponchiellians i llombards, de la música que vaig sentir es van gravar en la meua sensibilitat específica de músic de Cremona. Per això, em van permetre distingir les composicions de Ponchielli de les altres [...]. Reconec la marca del nostre Mestre en l'impetu de les seves danses, en el ritme fúnebre i gemegós d'aquells éssers estimats que van marxar i van expirar en el camí sagrat, al crepuscle, i que dedica a la memòria dels amics difunts estimats, en les músiques suggestives popularitzades per les xarangles i en el domini emocionat de les notes elegíacques abundants en el si de la seva música melodramàtica més inspirada»

GAETANO CESARI
*Amilcare Ponchielli
nell'arte del suo tempo*



«Només un bon llibret, i ha de ser realment bo, pot delectar el cor d'un compositor, però ha de lliurar-s'hi per complet. Si es veu obligat a actuar com el pintor que, després d'acabar un oli, ha d'emblanquinar el sostre, com a artista està perdut. El músic que vol dedicar-se a l'òpera ha d'alliberar-se de totes les preocupacions materials, perseverar i estudiar, malgrat que visqui fracassos colossals»

AMILCARE PONCHIELLI



de l'estranger. El gran novel·lista Alessandro Manzoni (1785-1873), fins llavors una figura de culte nacional, el veien els joves intel·lectuals com a irremeiablement antiquat; per això van elevar Heinrich Heine, Edgar Allan Poe i Charles Baudelaire a la categoria de models.

En l'àmbit musical, els models escollits van ser Beethoven, Berlioz i Mendelssohn-Bartholdy. Boito es va comprometre en «La Perseveranza», diari ja consolidat, i més tard en la revista fundada per ell però de vida curta «Figaro» (en la qual signava els articles com a «Almaviva»), de manera vehement i pujada de to pel «ressorgiment», va traduir a l'italià les poesies de Heine i va ser cofundador d'una SocietÀ del Quartetto, en la qual la música que es preconitzava (sobretot alemanya) també podia escoltar-se de veritat. A més, va escriure articles per a la revista francesa «Discussion» que li van valer grans elogis de Victor Hugo, que tenia quaranta anys més que ell, però que sempre estava obert a les coses noves i transgressores dels límits. Hugo va veure en ell «el filòsof de les arts i un dels talents de la nova ItÀlia» (carta del 29 de juliol de 1864).

A ItÀlia, l'entusiasme per les noves idees estètiques era molt limitat. En les seves ànsies per teoritzar, Boito va proporcionar també munició abundant als seus adversaris. Conceptes tan emprats com «música del futur» i «esfèric» (qualitat que es va atribuir tant a Dante com a Shakespeare i a Beethoven) servien en els cercles de la societat cultural establerta sobretot com a diversió. No és estrany que els treballs dels *scapigliati* s'estavellessin contra un mur de rebuig. La comèdia *Le Madri galanti*, que Boito va escriure amb Emilio Praga, va fracassar a Torí, l'*Amleto* de Franco Faccio va ser acollit a Gènova amb fredor (el text de Boito va tenir més acceptació que la música); però això no va ser res comparat amb l'escàndol monumental que va provocar l'estrena de *Mefistofele* el 5 de març de 1868. «Si s'hagués enfonsat una ala del teatre, la impressió no hauria pogut ser més desoladora», va escriure la «Gazzetta di Milano».

«I és que jo sóc per naturalesa impossible d'accontentar, i ho sóc doblement, atesa l'elevació freqüent i excessiva dels conceptes i del vers, com també la dificultat de les formes, sense trobar aquelles idees que jo voldria. És quelcom inconcebible, però trobo en mi més agilitat quan el vers és més comú»

AMILGARE PONCHIELLI
Carta a Arrigo Boito
(19 de juny de 1875)



Les causes del desastre potser es degueren menys a l'obra mateixa que a la manera grandiloqüent d'anunciar-la i a la representació, clarament desafortunada. Boito havia posat el llibret en circulació ja setmanes abans de l'estrena, cosa llavors gens habitual, i, a més, havia destacat amb arrogància i de manera exagerada la modernitat absoluta de l'obra en articles introductoris. El director Mazzucato, antic mestre seu, que estava ben disposat vers ell, va voler persuadir-lo durant un assaig de canviar algunes línies, però va deixar la batuta en mostrar-se Boito tossut del tot.

Així va ser com el compositor mateix, completament inexpert en tasques de direcció, va dirigir l'obra el dia de l'estrena i va aportar el seu granet al fracàs de la representació; va durar fins a dos quarts de dues de la matinada, però no va ser, evidentment, només a causa de la durada de la peça, sinó també per les manifestacions estentòries de partidaris i detractors, que interrompien contínuament l'acció escènica. Boito va insultar els esvalotadors des del faristol anomenant-los «porcs», però això tampoc no li va servir de res.

L'aspecte de l'òpera que va ser assassinada allà mateix de

A dalt:
Mauricio Brenzoni:
Fotografies de la versió de
La Gioconda, dirigida per
Pier Luigi Pizzi a Verona.



manera tan despietada, ja no el podem reconstruir, perquè Boito mateix va destruir moltes parts de la partitura original i va fer impossible de reconèixer-ne d'altres en corregir-les posteriorment. El fet és que la versió original resumia de manera molt més intransigent que la segona versió presentada (1875) ambdues parts del *Faust* de Goethe en una aproximació textual a un model literari que l'òpera mai no havia conegut fins aleshores. El *Mefistofele* del 68 encara contenia, segons les cròniques, molts monòlegs del *Faust*, com també nombrosos passatges orquestrals descriptius (entre els quals, l'escena d'una batalla) i donava més pes a la segona part de la tragèdia.

Entre els crítics declarats d'aquesta versió figurava també un bon amic de Boito, Giulio Ricordi, a qui el seu pare aviat deixà la direcció de l'editorial. El seu resum: en la mesura que els errors de la peça són errors de principiant, encara es pot esperar alguna cosa d'ell en el futur, però si provenen d'una intenció artística, se li hauria d'aconsejar que es quedés amb la literatura i no es fiqués en l'òpera.

Això va commoure Arrigo Boito profundament; tan profundament que els anys següents només va publicar amb pseudònim

«A partir de demà, assignaré una hora al dia a Ponchielli per a *La Gioconda*, que és prop del meu cor»

ARRIGO BOITO
Carta a Ricordi
(setembre de 1875)

A dalt i pàgina 57:
Mauricio Brenzoni:
Fotografies de la versió de
La Gioconda, dirigida per
Pier Luigi Pizzi a Verona.

«Cal pensar que el públic d'aquells anys va acusar, si de cas, *La Gioconda* de ser massa uniforme, i massa rica en saviesa compositiva i en profunditat. Ningú no va acusar-la de "mal gust" per excés de sentimentalisme, atès que la mesura de judici aleshores era –i tal vegada ho pot ser encara avui– una "convenció" teatral que es trobava profundament marcada per la gesticulació i l'efecte violent, per aquesta mena particular de "barroquisme" que va reviure en tot l'art del decadentisme del segle XIX»

GUIDO SALVETTI
Amilcare Ponchielli

(l'anagrama Tobia Gorrio). Sobretot assaigs, crítiques i traduccions, però també llibrets d'òperes que mai no es van compondre, com *Iràm* per a un tal Cesare Dominiceti o *Pier Luigi Farnese* per a un altre tal Costantino Palumbo.

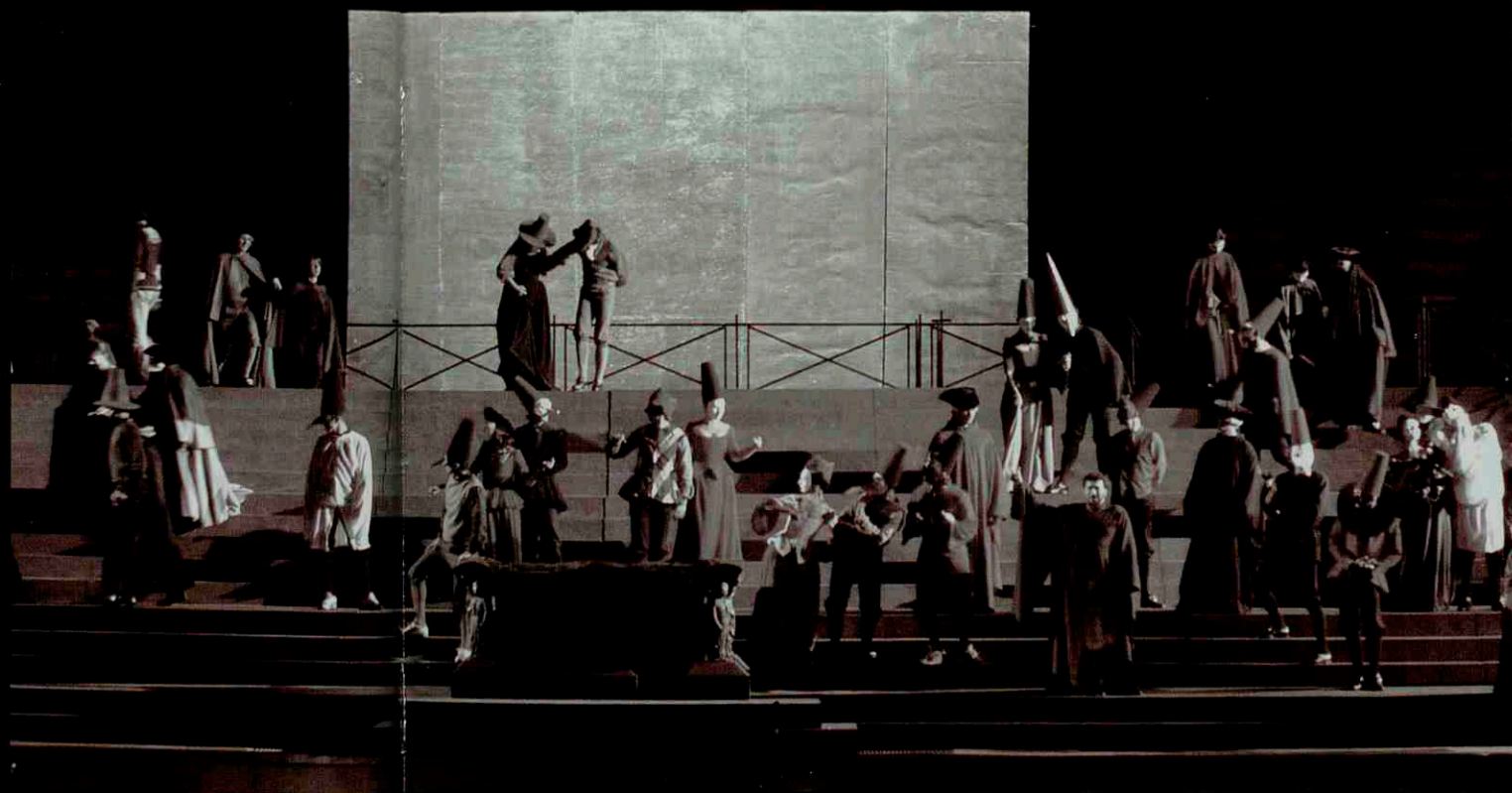
El trasbalsat mestre també va emprendre projectes de composició propis. No obstant això, va deixar la composició d'*Ero e Leandro*, novament segons llibret propi, després d'un començament esperançador. La peça la va musicar finalment Giovanni Bottesini, que almenys és famós entre els contra baixistes encara avui, i més tard també l'amic de Boito Luigi Mancinelli. Tot i així, el poeta compositor no podia viure de les seves múltiples activitats i en endavant el va haver d'ajudar el seu germà Camillo.

Ricordi, com s'ha dit, considerava que Boito era millor literat que no pas compositor i per això va intentar utilitzar-ne les capacitats com a llibretista. Però el seu pla de posar-lo en contacte amb Giuseppe Verdi i atraure novament aquest últim als escenaris d'òpera necessitava temps. Per això li va proposar primer de col·laborar amb Amilcare Ponchielli, a qui cautelosament intentava promocionar com un possible successor de Verdi. Ponchielli, deu anys més gran que Boito, només era aleshores una celebritat menor. *I promessi sposi*, la seva primera òpera, segons la novel·la de Manzoni, havia tingut el 1856 a Cremona un èxit estimable, però les peces següents van ser fracassos rotunds. El canvi de tendència no es va produir fins a la segona versió de l'òpera de Manzoni, que es va estrenar el 1872 al Teatro del Verme de Milà. Ricordi va tenir més confiança en Ponchielli i li va donar l'oportunitat d'estrenar a La Scala de Milà el ballet *Le due gemelle* i l'òpera *I Lituani*.

No se sap si va ser Ricordi o Boito qui va proposar com a projecte comú d'òpera el drama en prosa romàntic de Victor Hugo *Angelo, tyran de Padoue* (1835), que és, sens dubte, una de les peces més fluixes de l'obra dramàtica del poeta; tot i això, en el seu aiguabarreig d'història pintoresca, sexe i crim conté moltes escenes d'efecte teatral i de capacitat musical. Angelo, el *podestà*

«Llegeixo una i altra vegada els dos actes de Boito, que em semblen de gran bellesa, però temo que la música correspon a la dificultat del llibret, és a dir, que és d'èxit difícil i de gènere gens fàcil. I aleshores jo em pregunto a mi mateix: i el públic? [...] Jo crec que per al públic italià no s'ha d'acariciar massa el drama, perquè en cas contrari és necessari caure en els ritmes que no colpegen l'oïda, s'ha d'utilitzar l'orquestra i, per últim, es necessiten artistes que no tenim [...]. Per això considero que cal atènyer-se molt a la lírica»

AMILCARE PONCHIELLI (1874)



de Pàdua, governa la ciutat amb rigor i reparteix els seus dolços sentiments entre la seva esposa Caterina i la seva amant La Tisbe, una actriu famosa. Cap de les dues, però, no l'estimen a ell, sinó un altre home: Rodolfo. Angelo, informat per un espia de la inclinació de la dissortada esposa, la condemna a mort. La generosa cortesana salva la vida a la rival canviant el verí previst per un narcòtic, però troba la mort a mans del mateix Rodolfo.

En el teatre parlat, l'*Angelo* d'Hugo no ha aconseguit imposar-se (no ha estat fins fa poc que el petit Théâtre Mouffetard de París ha intentat reestrenar-lo, sense èxit), però s'ha adaptat a l'òpera ni més ni menys que sis vegades. Abans de Ponchielli, el van adaptar Saverio Mercadante (*Il giuramento*, 1837), Gaspar Villate (1867) i César Cui (*Angelo*, febrer del 1876); després, Eugen d'Albert (*Der Improvisator*, 1902) i Alfred Bruneau (*Angelo, tyran de Padoue*, 1928). Tots els llibretistes van efectuar modificacions importants respecte del model, però cap no va ser tan radical com Boito, que a penes va deixar pedra sobre pedra.

De bell antuvi, va situar l'acció, que en Hugo té lloc durant tres dies de l'any 1549 a Pàdua, a la Venècia del segle XVII, la qual cosa va donar com a resultat escenaris pintorescos i atractius carregats d'història. Després va canviar de dalt a baix els personatges. Del *podestà* Angelo va fer Alvisè Badoero, un poderós membre de la Inquisició. Caterina troba l'equivalent en Laura, mentre que la famosa actriu La Tisbe es converteix en la senzilla cantant de carrer la Gioconda, que no està relacionada amb Alvisè de cap manera en sentit eròtic, sinó que la desitja el seu odiós company Barnaba, espia de la Inquisició. La rivalitat entre les dones la va prendre Boito d'Hugo i la va variar de manera que fes efecte en una òpera, però la Gioconda mor finalment per la seva pròpia mà i no pel dissortat amant, que aquí apareix com el proscrit príncep genovès Enzo Grimaldo.

Un desplaçament notable de l'atenció es dona en el paper de l'espia, que Boito ha traslladat de la perifèria al centre de l'acció. S'ha destacat sovint, i amb raó, que aquest Barnaba repre-

«Els dubtes i la perplexitat van acompanyar tota la carrera artística de Ponchielli, i no es van apaivagar ni tan sols quan el músic va dedicar-se a la composició de la seva obra mestra: la percepció del drama i dels seus continguts psicològics resultava clara; va contemporitzar-ne la traducció en música amb una mesurada dosificació d'elements antics i de nous»

ARNALDO BASSINI
Gioconda tra Verdi e
il così detto «verismo»

«[El compositor] va acceptar agraït la glòria, sense distingir fins a quin punt la devia a la truculència dramàtica que va imposar-li el llibret. Les mètriques retòriques de Barnaba, les quals imposaven el recurs de tipus *parlante*, és a dir, la declamació lliure, el deixaven perplex, i va mirar de suprimir-les durant la lenta reelaboració de l'òpera, la qual va concloure amb la seva tornada a La Scala el 12 de febrer de 1880»

GIOACCHINO LANZA TOMASI

senta un estudi preliminar de Jago en l'*Otello* de Verdi. Certament, els malvats operístics són tan antics com el gènere de l'òpera mateix; el que és nou, però, és que no fan el mal senzillament per motius vils o per obtenir avantatges personals, sinó que han fet de la maldat una religió substitutiva. No hi ha explicacions psicològiques i socials per a la seva actuació. El Jago de Boito explica en el seu credo lapidari: «Son scellerato perchè son uomo» i demana ajuda al diable per dur a terme la seva intriga («Aiuta, Sàtana il mio cimento!»). Barnaba es presenta a si mateix com a enviat de Satanàs quan dona a entendre a l'escrivà Isèpo: «L'anima m'hai venduto e la cotenna», i en el gran monòleg «O monumento» es col·loca en el cim de l'estructura del poder: «Sovra la Signoria più possente di tutti, un re: la spia».

En aquest context, cal destacar la influència especial del romanticisme negre i del «satanisme», concepte aquest últim que apareix contínuament en els escrits de Baudelaire. Baudelaire era, és clar, un dels déus domèstics de l'*Scapigliatura*. De *Les fleurs du mal*, especialment de les «Litànies de Satan» amb la tornada «O Satan, prends pitié de ma longue misère», n'estan amarats els pensaments de Barnaba i de Jago.

No es pot afirmar que la col·laboració de Boito i Ponchielli estigués determinada per un consens bàsic i potser per l'harmonia. El compositor, tradicionalista i més aviat inclinat cap al passat, no podia fer gran cosa amb l'avantguardista Boito, i va formular des de bon començament nombroses objeccions al tema i al llibret, la primera versió del qual tenia davant seu al final de l'any 1874 en diverses parts. Per això va escriure a l'editor: «Llegeixo contínuament els dos actes de Boito, que trobo molt bonics. Temo, però, que la música es correspongui en les seves dificultats amb el llibret: d'estil no senzill i amb poques perspectives d'èxit. De manera que em pregunto: i el públic?».

Al compositor, el text li semblava, ras i curt, massa literari i a aquest concepte li va oposar categòricament el principi *prima la musica*: «Crec que per a un públic italià no caldria posar gaire



«A diferència dels de terra, que tenen molts camins sense sortida que no tenen cap moviment, el laberint d'aigua, amb els seus canals, és recorregut constantment i en tots els seus meandres pel corrent

líquid que, durant sis hores, mou la massa d'aigua en un sentit i, durant les sis hores següents, ho fa en sentit contrari»

GUIDO FUGA / LELE VIANELLO (*LA VENÈCIA SECRETA DE CORTO MALTÉS*)

cura en el drama, perquè llavors s'haurien de cercar ritmes que no són fàcils de retenir [...]. La declamació correcta, la gesticulació i tot allò que constitueix l'interpret i que és indispensable per al drama, es troba abans en una de les darreres companyies d'actors que en una de les primeres de cantants. Per això hom ha d'atenir-se molt a la música cantable».

El treball en *La Gioconda* es va endarrerir, en essència, pels desigs constants del compositor de modificar-ne el llibret. Per això, Ponchielli va intentar exercir influència sobre Boito també per mitjà de l'editor. Tanmateix, Boito no es va deixar desconcertar i va provar, en canvi, d'encoratjar el confús company: «No et desanimis i utilitza els vents favorables de la fantasia. Estic fermament convençut que *La Gioconda* ens farà a tots dos molt joiosos».

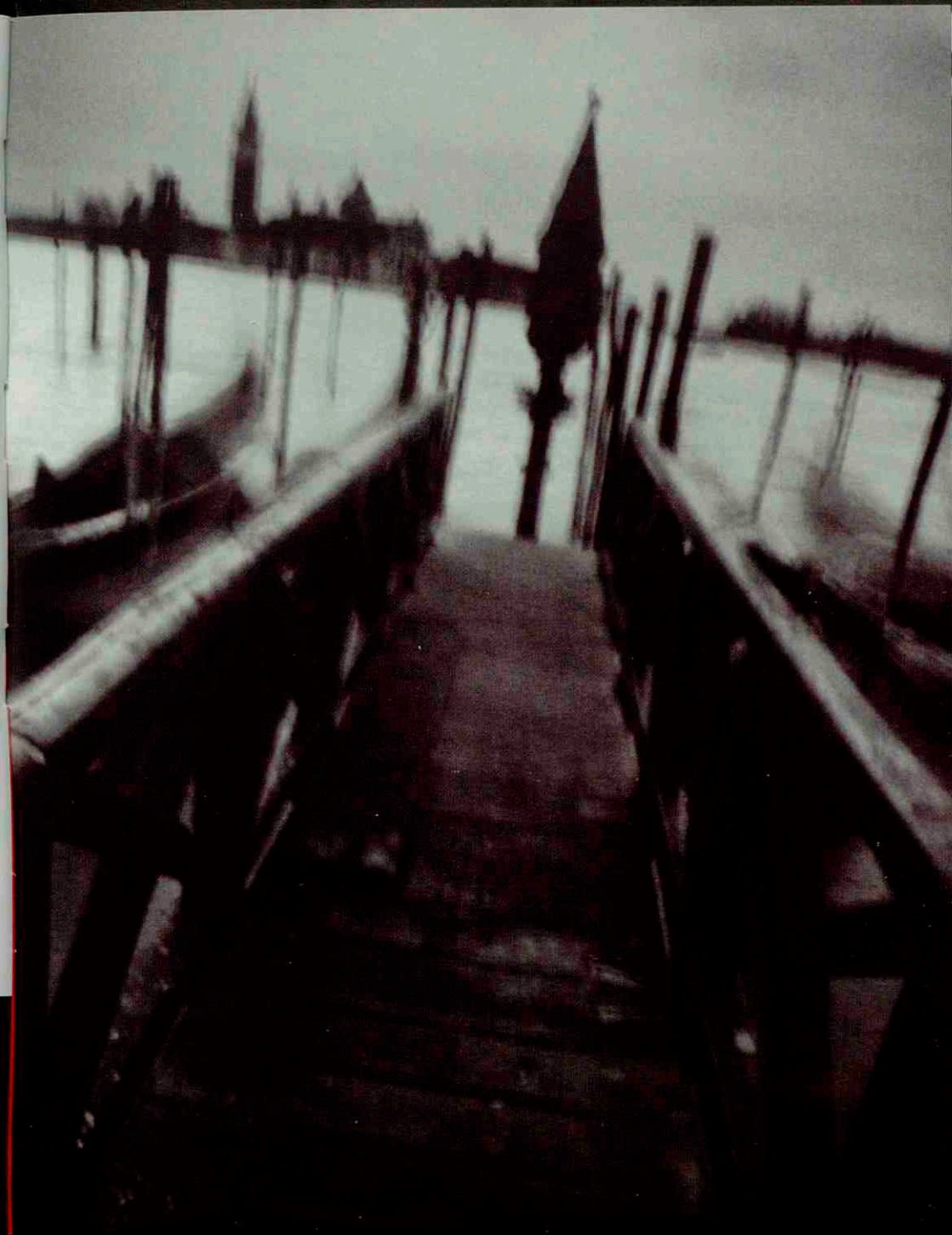
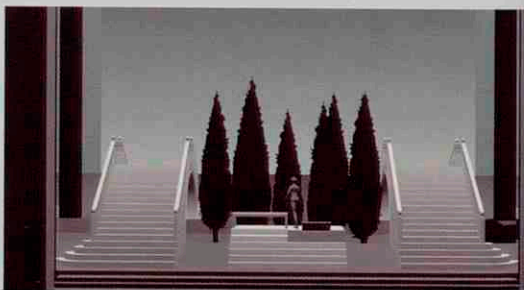
Malgrat totes les dificultats, l'òpera va quedar enllestida a temps i va tenir un gran èxit de públic en l'estrena a La Scala de Milà el 8 d'abril de 1876. La premsa, però, va estar dividida, sobretot pel que fa al llibret, amb la qual cosa Ponchielli es va sentir, per dir-ho així, reforçat en la seva posició respecte del seu company. Encara va modificar *La Gioconda* quatre vegades més fins a poder estrenar-ne el 12 de febrer de 1880 a La Scala de Milà la cinquena i definitiva versió. De les seves deu òperes, aquesta ha estat l'única que ha tingut un èxit durador arreu del món; *La Gioconda* és, a més, l'única òpera italiana sorgida entre *Aida* i *Otello* que s'ha mantingut en el repertori fins als nostres dies.

EKKEHARD PLUTA

«Durant alguns anys es va considerar Ponchielli com l'hereu de Verdi, però després de la seva mort el públic i la crítica li van girar l'esquena. El mateix adjectiu "ponchiellià" va assumir ben aviat un significat despectiu, com a sinònim d'antiquat i passat de moda. D'altra banda, és el moment en què la *grand opéra* -gènere al qual pertanyen tres de les principals obres de Ponchielli (*La Gioconda*, *I Lituani* i *Il figliuol prodigo*)-cau en desgràcia»

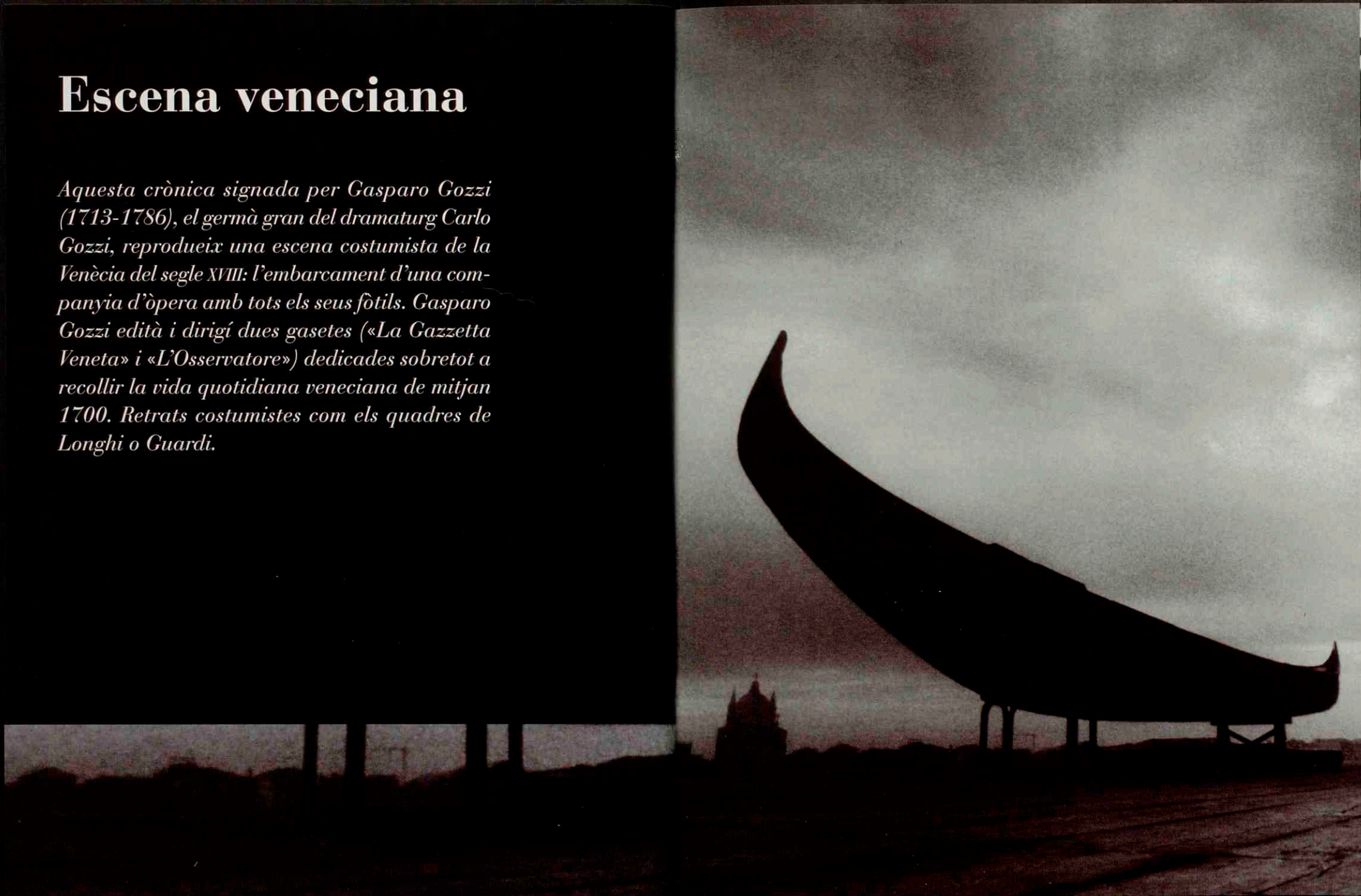
FRANCESCO CESARI
Didattica della storia della musica

A baix:
Projecte escenogràfic de Pier Luigi Pizzi.



Escena veneciana

Aquesta crònica signada per Gasparo Gozzi (1713-1786), el germà gran del dramaturg Carlo Gozzi, reproduceix una escena costumista de la Venècia del segle XVIII: l'embarcament d'una companyia d'òpera amb tots els seus fòtils. Gasparo Gozzi edità i dirigí dues gasetes («La Gazzetta Veneta» i «L'Osservatore») dedicades sobretot a recollir la vida quotidiana veneciana de mitjan 1700. Retrats costumistes com els quadres de Longhi o Guardi.



Dissabte, 5 de juliol de 1760. Dimarts passat, una mica abans de mitjanit, era en una placeta a prop de San Moisè i vaig veure una òpera que es preparava per posar-se en marxa. No us penseu que això sigui una endevinalla. No: realment era tota una òpera que es preparava per embarcar en dues naus. Els vaixells eren amarrats, i esperaven de rebre-hi els cantants i cantatrius, ballarins, músics, sastres, caixes grans, caixes petites, maletes, bosses, cistells, cofres i qualsevol altre artefacte que s'hagi inventat per ser transportat d'un lloc a un altre. Part d'aquest equipatge ja era a bord, mentre que una altra part era al moll, o la traslladaven bastaixos que anaven amunt i avall; carregaven i descarregaven amb una activitat constant. A poc a poc s'anaven afegint a l'escena reis i prínceps, reines i princeses, grups de ballarins i músics de totes les contrades i regions, amb la qual cosa aviat s'hi podia sentir parlar alhora tantes llengües com s'escoltaren a la torre de Babel. Pels dissenys de l'atzar, i per fornir un motiu de llargues discussions, les dues embarcacions havien estat embargades a causa d'un deute concret no sé si per Enees o Demofont, el qual, havent previst aquesta eventualitat, s'havia llevat d'hora aquell matí i, emportant-se el seu bagul, havia marxat per una altra ruta amb la intenció d'esperar els seus col·legues a l'escenari. Tanmateix, atès que no era possible prendre vela fins que la Llei no quedés convençuda que els vaixells no contenien res propietat del deutor, les amarres romanien lligades i les veles plegades, i hom disposava de temps de sobres per xerrar. Els patrons de les naus i els mariners rene-

Imatges d'elements de l'escenografia de *La Gioconda* durant el seu transport i muntatge.



gaven perquè allò els impedia d'aprofitar el vent i la marea; i l'empresari, ferrer d'ofici, o alguna cosa semblant, els suplicava que tinguessin paciència, tot prometent-los que aviat serien lliures.

En aquella plaça hi ha escampades unes quantes pedres sense tallar i blocs de marbre que, mentre esperen de ser tallades i convertir-se en estàtues, capitells, segments de columnes o qualsevol altra cosa, de tant en tant serveixen de seients als gondolers i de vegades a persones que hi van a refrescar-se durant la nit. Com que en aquell moment la companyia no tenia a la seva disposició sofàs o canapès millors, alguns dels membres s'hi van asseure aquí i allà, alguns esperant persones que encara no havien arribat i d'altres simplement passant l'estona fins que la fortuna favorable els concedís permís per salpar. En un punt la *prima donna* s'acomiadava apassionadament del seu amant tot xiuxiuejant-li a cau d'orella, mentre que la prudent mare de la dona romania al seu costat, gelosa del seu honor i sense treure els ulls del damunt d'un lloro amb el qual conversava, queixant-se-li de l'aire de la nit, que era dolent per a la seva salut. Més enllà una ballarina foragitava un castrat que no deixava de perseguir-la amb paraules tendres, encara que la damisella afirmava que no podia suportar aquelles veuetes tan primes, opinió que un tenor que era allà a la vora va aplaudir amb entusiasme.

«Oh, ja tindrem bones veus», va dir un altre, «quan la rosada ens hagi deixat xop el cap i l'aire ens hagi entrat a les orelles; i

quina fila que farem la primera vegada que sortim a l'escenari i cantem com cargols refredats». «Gràcies a Déu que tenim la dansa», va dir una ballarina, «perquè una mica d'aire fresc no ens deixa baldats, i podem ballar fins i tot quan hem perdut la veu». «Ei, Adrià», va exclamar algú, «agafa el teu farcell i puja'l a bord, perquè el gos de la Sabina s'hi acaba de pixar i veig que els dos gossos de l'Emirena ja l'ensumen; mira, mira, n'hi ha un que aixeca la pota!». En sentir-ho, el *virtuoso* s'hi va dirigir i va fer fora els gossos just a temps. Però un ballarí, que havia sentit com deien al cantant que recollís el seu farcell amb tanta confiança, es va posar a censurar el qui havia comès l'ofensa, tot dient: «He sentit una veu que s'adreçava a un *virtuoso* amb gran familiaritat i no sé, ni vull saber, d'on provenia aquesta veu; però afirmo que cap persona ben educada no empraria un llenguatge com aquest; al capdavant, hauríem de recordar que els virtuosos del cant passen la major part de la seva vida personificant els personatges més nobles de tots els segles i nacions, i adquireixen així una certa noblesa que no els hem d'arrabassar, ni tampoc negar. Si sumeu totes les hores que han passat vestits



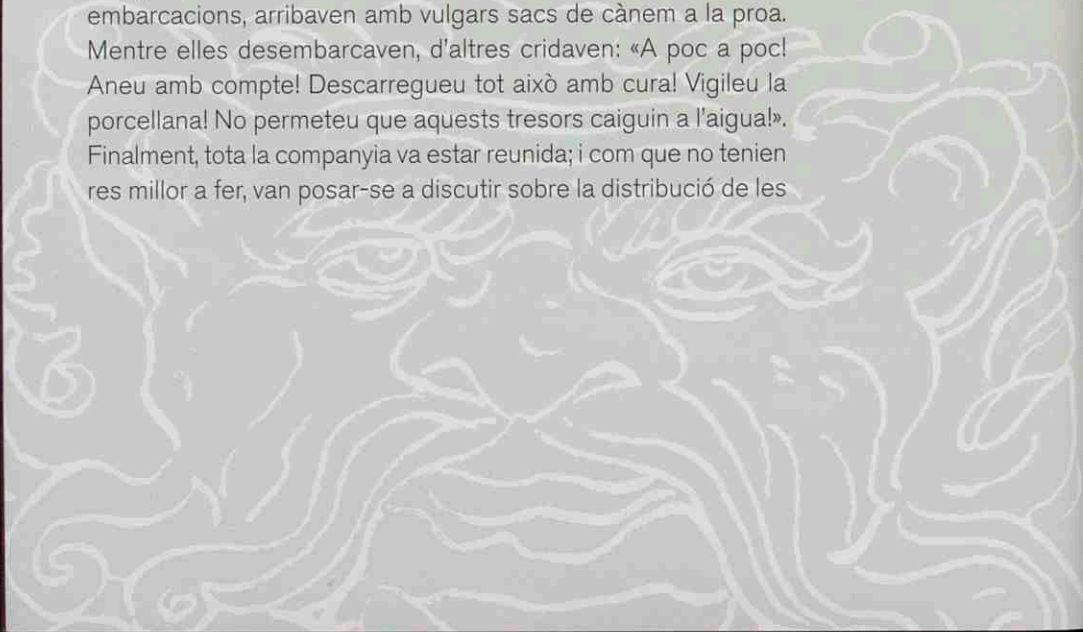
«“Alto, Lígula!” De sobte
crida el duc, i una serp
ja de l’ombra sortí;
sobre el terreny els ondulats anells
negres, viscosos, brillants,
ja estirà i s’alçà;
ja sobre els peus d’Oliba la bella
posa el morro i ja amb les dents
el seu ampli vel esquinçà...
Ja la ceneix i ja l’estreny,
ja la nua i ja la fa caure,
arrossegant-la al terra!
Girant – arrossegant-se,
ja diposita la pàl·lida amant
sobre els tebis llençols!
Oh espant! En estreta mordassa
sobre Oliba i sobre Re Orso
es cargola el monstre encara,
ja dos cossos en un apretats,
sinistrament sufocats.
Ressonen raneres d’horror!»

ARRIGO BOITO

Fragment de l'escena titulada «Lígula d'Orso Vivo, Leggenda Prima» del poema *Re Orso*

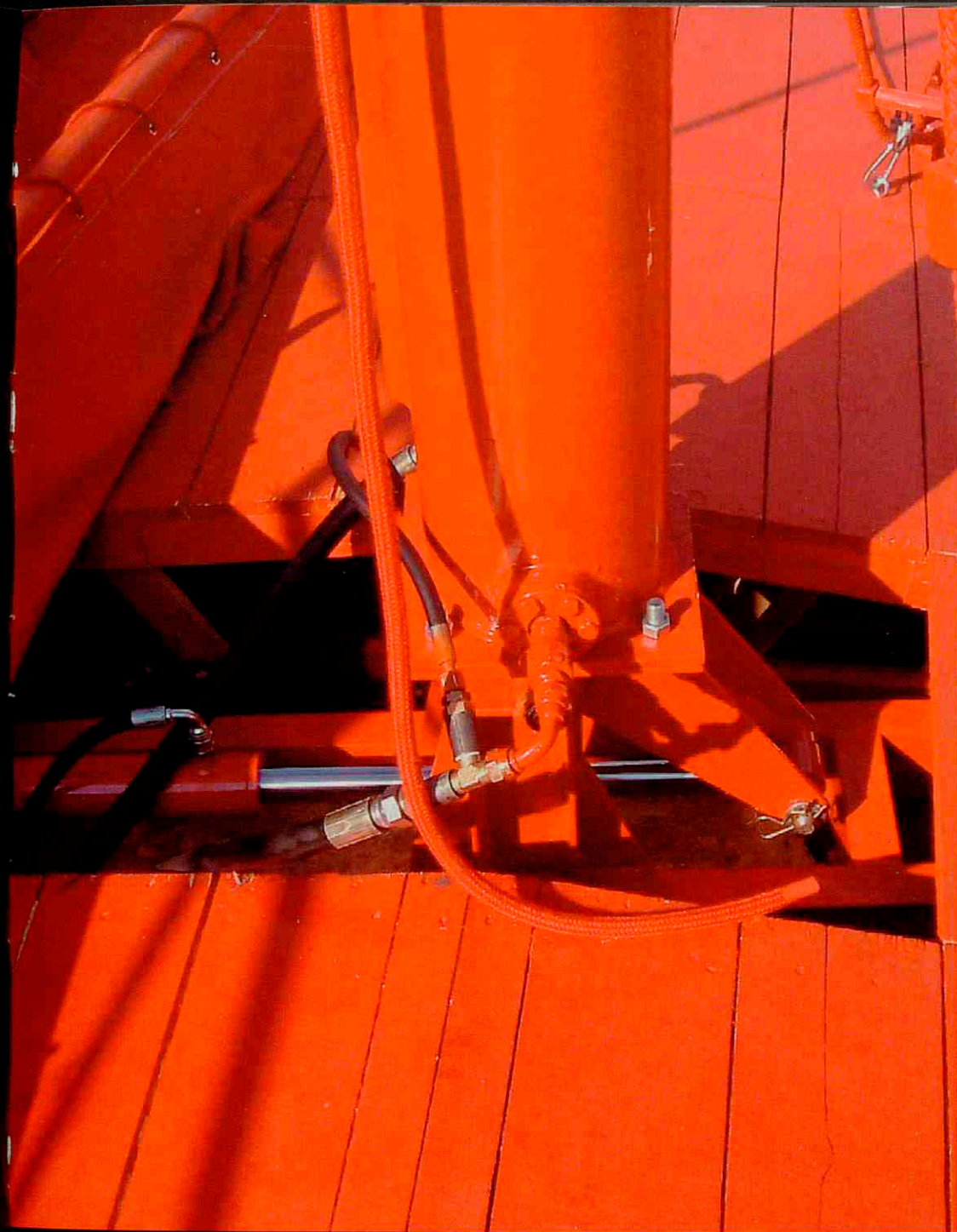


de reis i prínceps, amb les partitures a la mà, estudiant les paraules d'herois i grans homes, us adonareu que la resta de la seva vida es redueix a tan sols un instant, i una part l'han passada dormint, potser somiant que posseïen dignitats, un ceptre i una corona. I cal que recordem també una altra cosa: que adreçant-nos-hi amb familiaritat ens arrisquem a causar-los un gran dany, puix que això podria rebaixar-los; i atès que han d'omplir el seu esperit amb magnanimitat i grandesa, és millor elevar-los i acríixer-los tant com sigui possible, per tal que puguin interpretar els seus papers amb decòrum. A nosaltres, els ballarins, no ens importa gaire; som pastors, pagesos, vilatans, esmolets, boters o veremadors, i la nostra tasca consisteix a saltar com cérvols o cabres: adreceu-vos a nosaltres com vulgueu, que un capgirell no ens farà superiors o inferiors en això; però respectem els nostres Catons i Titus». Aquestes paraules van ser rebudes amb una riallada general. «Assagem l'òpera», va dir un intèrpret. «Esperem a ser tots a bord», va respondre un altre, «que tindrem temps de sobres». Mentrestant, anaven atracant gòndoles que portaven noves cantatrius, les quals, bé perquè no tenien equipatge o bé perquè havien enviat les seves millors pertinences en altres embarcacions, arribaven amb vulgars sacs de cànem a la proa. Mentre elles desembarcaven, d'altres cridaven: «A poc a poc! Aneu amb compte! Descarregueu tot això amb cura! Vigileu la porcellana! No permeteu que aquests tresors caiguin a l'aigua!». Finalment, tota la companyia va estar reunida; i com que no tenien res millor a fer, van posar-se a discutir sobre la distribució de les



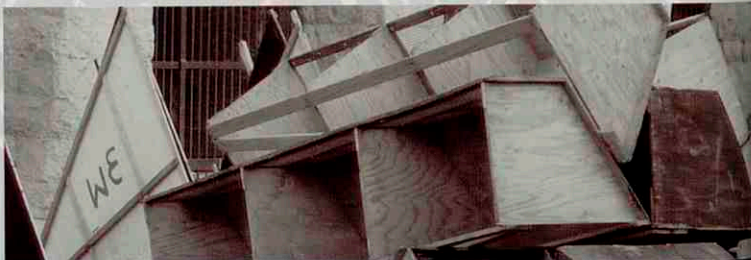
«L'*Scapigliatura* milanesa es compon d'individus de tots els estaments socials, de tota condició, de tots els graus possibles de l'escala social. Plebs, classe mitjana i aristocràcia; fòrum, literatura i comerç; celibat i matrimoni, cadascun aporta el seu tribut, cadascun té algun membre d'ambdós sexes; i ella els acull tots en una abraçada amorosa, i els vincula en una mena de camaraderia mística, potser per aquesta força simpàtica que en l'ordre de l'univers fa que les substàncies similars s'atreguin entre elles... D'una banda, un perfil més italià que Meneghino, ple de força, esperança i amor, i representa el vessant simpàtic i fort d'aquesta classe nombrosa, inconscient de les seves pròpies forces, és més, de la seva pròpia existència, propagadora d'utopies brillants, llar d'idees generoses, ànima de tots els elements genials, artístics i polítics del seu país, que tota causa gran o boja fa saltar d'entusiasme, que coneix de l'alegria el matís subtil del somriure i la riallada franca i prolongada, i té les llàgrimes del noi a la mirada i les memòries fecundes al cor. D'altra banda, en canvi, un rostre demacrat, arrugat, cadavèric, en el qual apareixen les empremtes de les nits passades en la intemperància i el joc, sobre el qual aguaita el secret del dolor infinit, i els somnis temptadors d'una felicitat inassequible i les llàgrimes de sang, i les terribles desconfiances i la desesperació final»

CARLO RIGHETTI (CLETTO ARRIGHI)
Fragment del prefaci de *La Scapigliatura e il 6 febbraio* (1862)



places a bord dels vaixells. No es tractava d'un tema sense importància, per tal com tots tenien preferències personals, i de seguida es van formar aliances. Però l'empresari, que estava al corrent de tot i coneixia totes les intrigues de la *prima donna*, perquè era la seva secretaria, no se'n podia separar per la necessitat que tenia dels seus consells en qualsevol assumpte; l'empresari, doncs, va decidir que els ballarins i els músics anirien a bord d'una embarcació, i els cantants i la resta d'empleats de la companyia, ell també, de l'altra; i quan algú li va fer notar que no seria possible d'assajar l'òpera si els músics viatjaven en un vaixell i els cantants en l'altra, va dir que si calgués els podrien fer venir amb una barca, o si no fos possible haurien d'esperar. Finalment, va arribar el permís per salpar; i quan els aficionats de terra es van haver acomiadat, per fi l'òpera es va posar en marxa, distribuïda en dues embarcacions.

GASPARO GOZZI



**«Oliba! Per l'esplendor del sòl natal,
Oliba! Pels cants del teu gondoler,
t'acosta a la vànova del llit reial,
verge meva muda de blancs pensaments.
L'amor de l'home, noia, és més bell
que el del lleó, que el del brau
que el de l'ardent poltre lleuger.
Se t'acosta i et deixa sobre el tou coixí,
Oliba! Per l'esplendor del sòl natal,
Oliba! Pels cants del teu gondoler.
(Però Oliba no mou ni veu ni pas,
sembla feta de pedra;
i el rei maleït
es recargola al seu llit)»**

ARRIGO BOITO

Fragment de l'escena titulada «Ligula d'Orso Vivo, Leggenda Prima» del poema *Re Orso*



LA DRAMATÚRGIA

**Entre somnis i malsons:
melodrama a Venècia**

LUCA PELLEGRINI

Entre somnis i malsons: melodrama a Venècia

En aquesta entrevista realitzada per Luca Pellegrini, Pier Luigi Pizzi exposa el paisatge dramàtic que ha recreat per a La Gioconda de Ponchielli. «La Venècia que he imaginat és melancòlica, de mareperla, encesa de tant en tant per les flames carnavalesques, quan la música necessita un suport cromàtic adequat. Però sempre hi és present la sensació de mort, evidenciada pels colors apagats del dol. És com si se celebressin les exèquies d'una ciutat sencera. [...] La ciutat és decadent, està immersida dins l'aigua de misterioses profunditats, mai no és límpida, mai no és transparent, sinó tèrbola i incerta. Quan des d'un pont o un balcó t'aboques als canals, tens una sensació de vertigen. Venècia és una ciutat de somnis però també de malsons».



Massimo Mila l'ha definit com un treball «d'activitat diabòlica». Però no havia atret l'atenció de Pier Luigi Pizzi, almenys fins que aquest projecte no li va infondre aquella punta de curiositat suficient per posar-se a treballar tant en el llibret com en la música. I llavors, van esdevenir profètiques les paraules il·luminadores de Mario Bortolotto, que diuen: «Qui s'aboca a aquesta trobada entre el sofisticadíssim, hiperneuròtic, cultíssim, i esquerp líder del moviment milanès de l'*Scapigliatura* (és a dir, Boito), i el bonhomíós, humil, modest, semiliterat i director de banda cremonès, podria deduir que s'hi amaga alguna broma o frau». Ben al contrari, es tractava d'una juguesca, una quantitat ingent apostada pel mateix Giulio Ricordi, d'olfacte infal·lible, i que havia tingut l'astúcia de comprendre que precisament de la fusió de col·laboradors tan terriblement heterogenis podia sortir-ne quelcom d'inèdit, o si més no enginyós. ¿També és una juguesca per a vostè, mestre?, ¿el seu «olfacte infal·lible» li diu també que *La Gioconda* pot esdevenir, si no un títol «enginyós», tenir èxit?

—Durant molts anys vaig considerar que *La Gioconda* era una òpera sense cap mena d'interès, i fins i tot, ho he de confessar, força vulgar. Recordo una representació que vaig veure de petit i que em va deixar desconcertat: aquesta història tan melodramàtica i truculenta em va semblar més aviat indigesta. No entenia què hi feia allà enmig la famosíssima «Dansa de les hores», que arribava en el tercer acte no se sap ben bé per què. En resum, em semblava una òpera molt desgavellada. D'ençà d'aquella

«L'art, que ens aleteja al cor... serà un art malalt, delirant en opinió de molts, un art de decadència, de barroquisme, de racionalisme, de realisme, i per fi hem escopit la paraula... Hi ha tant d'espant en aquesta paraula!»

Nota signada per Emilio Praga i Arrigo Boito publicada en el «Figaro» el 4 de febrer de 1864

primera experiència infantil, les meves fugaces relacions amb aquesta truculenta història veneciana han estat dues: precisament aquella «Dansa» en *Fantasia* de Walt Disney —que em va regalar un moment de rara comicitat— i «Suicidio» cantat per Maria Callas, al qual no vaig restar insensible i que indubtablement em procurava una gran emoció, però no prou curiositat com per escoltar la resta de l'òpera. Després, inesperadament, em van demanar, gairebé alhora, tant des de l'Arena de Verona com del Liceu de Barcelona, un projecte de coproducció amb el Teatro Real de Madrid. Per tant, i després de tants anys, m'afanyo a tornar a sentir-la amb un interès diferent. He d'admetre que l'obra presenta una teatralitat intensa, «diabòlica». Comparteixo el parer de Massimo Mila: és un melodrama que revela el seu origen gòtic, amb un gust exacerbat pel grotesc, i un sentit eclèctic que el converteix en una mena de pastitx que, a més, té algunes implicacions sadomasoquistes. De totes maneres, continua sent un patracol, però no pas mancat de valors, tan clarament pertanyents al melodrama italià, que en fan un exemplar inconfusible i perfecte, amb tots els temes recurrents del teatre operístic a què Verdi ens va habitar: amor, odi, traïció, venjança, gelosia.

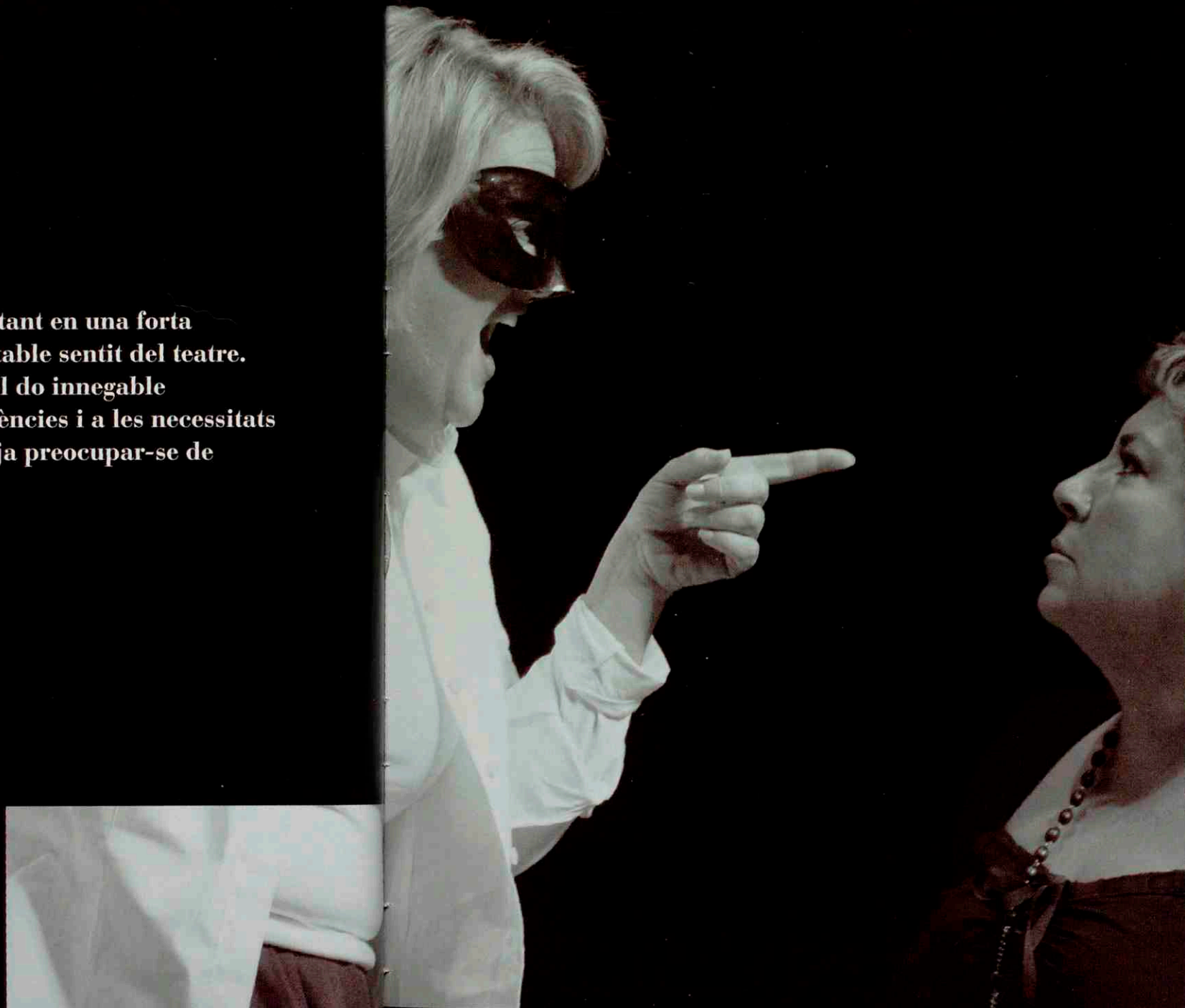
—Els espectacles que vostè ha presentat revelen una fantasia teatral que reinventa, reconstrueix, reelabora, reedifica. Potser aquesta última paraula és la que més li agrada, ja que la seva formació està lligada als estudis realitzats a la Facultat d'Arquitectura de la Politècnica de Milà. En les seves escenografies sempre ha estat central la recerca i la realització de l'element arquitectònic, però mai no ha perdut de vista la més pura invenció fantàstica.

—És cert. La meua formació és d'arquitecte, per això necessito estructurar, construir, definir l'espai amb rigor i lògica. Després, certament, sobre aquestes estructures s'insereix la fantasia, però sempre amb una dominant marcadament arquitectònica.



«La seva obra recolzava tant en una forta inspiració com en un notable sentit del teatre. I a més a més, posseeix el do innegable d'adaptar-se a les preferències i a les necessitats d'un públic que no desitja preocupar-se de prejudicis estètics»

GINO DAMERINI
Ponchielli i La Gioconda



—Aquesta arquitectura complexa, sempre dictada per un gust culte, a més de refinat, en l'elaboració vinguda de l'estudi dels cromatismes, dels plans, de les llums, dels efectes, dels materials, els últims anys ha seguit el camí de la simplificació del marc escènic en favor del gruix dramàtic.

—El meu inevitable recorregut personal de maduració es reflecteix en una manera cada vegada més marcada de pulsio vers allò que és essencial, tot donant més pes a la interpretació que no pas a la il·lustració. Per això, en *La Gioconda* intento eliminar tota la faramalla, no sols la que està lligada al folklore venecià, sinó també a un eclecticisme del segle XIX que es complau en citacions historicistes. Traslladant l'època cap enrere, ambientant l'acció al final del segle XVIII, és a dir, durant l'última fase de la Serenissima Repubblica amb Ludovico Manin com a últim Dux. En aquest moment Venècia és a punt de morir, i amb ella tot un mode de vida que fatalment canviarà en el nou segle. Penso que aquest canvi cronològic confereix a la lectura un color mortuori que retrobo en tota l'òpera. L'ambientació que he imaginat és hivernal, emboirada, amb un sol moment lluminós, el Carnaval del primer acte que inflama a ràfegues la gentada amb les màscares, com esquitxades de vermell en un context cromàtic plúmbic. Venècia és vista com una ciutat grisa, on es respira un aire tenebrós de mort. És una òpera luctuosa, el dolor s'anuncia de sobte mitjançant el sofriment de la Cega —«el seu peu tremolós», «la tomba» i «la tenebra»— i la seva persecució. La societat

«L'*Scapigliatura* és el primer moviment amb ambicions d'avantguarda en la història de la cultura italiana. Els *scapigliati* proclamen el dret a l'expressió lliure, és a dir, a la infracció de les regles acadèmiques i donen més importància a les raons de l'originalitat que a les de l'estil en una mena d'impuls protoromàntic retardat»

FRANCESCO CESARI
Didattica della storia della musica

«Com *La Bohème*, l'*Scapigliatura* és un moviment "maleït": molts dels seus exponents moren joves, de malaltia o suïcidi. N'és una excepció Arrigo Boito, el qual és la ment més brillant i la personalitat més culta del grup: un home que sota l'aparença del dandi amaga una erudició il·limitada i un coneixement històric de la llengua italiana que no té comparació en tot el segle XIX»

FRANCESCO CESARI
Didattica della storia della musica

veneciana present la seva pròpia fi i s'aboca inexorablement en una espiral catàrtica suïcida.

—Vostè viu llargues temporades a Venècia. Amb aquesta ciutat té, doncs, una relació certament particular, intensa i vital.

—Visc una relació quotidiana amb Venècia, on ara passo molt més temps que abans; la conec des de sempre i l'estimo profundament. Estar-me a Venècia és una elecció, no neix de cap altre motiu que no sigui l'amor i el plaer de viure-hi. Hi ha qui la detesta i hi ha qui la idolatra. Amb el temps, m'he unit a ella d'una manera que no és sentimental, sinó intensament poètica.

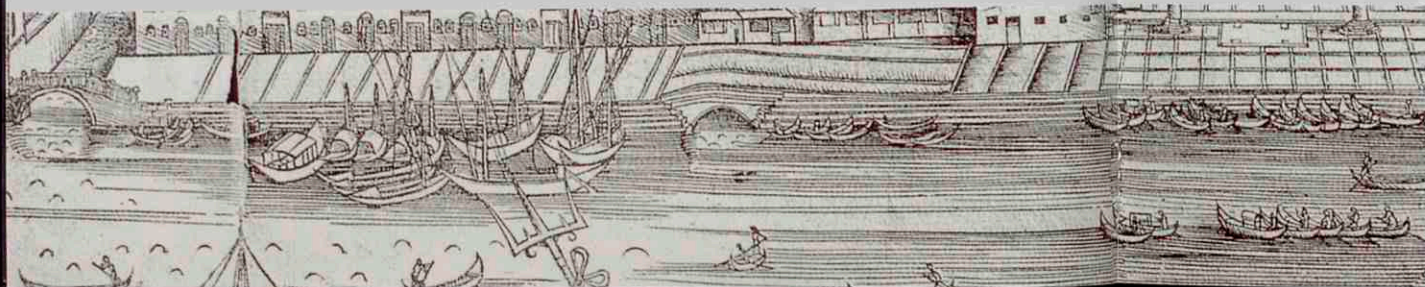
—Quins són els elements arquitectònics de Venècia que vostè ha inserit al teatre per a aquest espectacle?

—Lesquema de l'escenari és simple. Recupera de Venècia dos dels seus ponts, que ocupen gairebé tot l'espai: es traslladen d'una manera molt funcional i sense complicacions de maquinària. Són elements emblemàtics que evocuen el paisatge de la llacuna veneciana i que faciliten, a més, la dinàmica dels moviments d'escena i de la multitud. El dispositiu escènic s'articula en quatre posicions diferents, una per acte, amb l'avantatge que així l'acció esdevé unitària i contínua.

—Entre anatemes i serenates, verins i punyals, cadafals i malefics, rosaris i danses, màscares i bergantins, què li ha cridat més l'atenció de la dramàtica de Boito?

—Els personatges, sobretot Gioconda i Barnaba, però també Laura i la Cega i, amb menys intensitat, Enzo i Alvise, tots estan esculpits a ple relleu i amb gran força dramàtica. És innegable que *La Gioconda* posseeix un virtuosisme dramàtic específic.

—I tanmateix, sovint només s'identifica amb la famosa «Dansa de les hores» del tercer acte, que s'emparella amb la «Furlana»



«La seva sempre va ser una presència en penombra, i en equilibri entre el paper tranquil·litzador de “l’hereu” i les temptacions vivaces del “precursor”: si l’esperit agut i la capacitat creativa autèntica van salvar-lo de la condemna a l’epigonisme, l’asil petitburgès de la tranquil·litat econòmica i de la vellesa en una folgança serena no li van permetre de recórrer tot el camí fins al final»

ARNALDO BASSINI
Gioconda tra Verdi e il così detto «verismo»



del primer acte. Com s'insereixen aquests moments coreogràfics en el context de la seva posada en escena?

—La «Furlana» és una dansa que s'integra d'una manera natural en la narració. Mentre que la «Dansa de les hores» és una representació, i com a tal deixa més llibertat d'interpretació. Al Ca' d'Oro, Alvise Badoero ofereix un espectacle als seus hostes basat en la imatge del transcurs del temps, en el qual s'insereix una història d'amor, traïció i mort. Aquests temes es troben també no sols en el llibret de Boito, sinó que són, a més, en el fons, els característics del melodrama italià, representats aquí amb frivolitat i ironia, com una mofa feroç de la mort que plana per damunt de la ciutat.

—Barnaba, cantant ambulat i espia, és el personatge central de l'òpera, en el qual descobrim, de manera preponderant, la filiació del Jago verdia.

—És cert, s'hi copsa amb evidència, sobretot per l'escriptura de Boito. En tots dos personatges és comú el sentit del mal, el diabolisme que pertany al moviment de l'*Scapigliatura*, a un gust ben marcat pel macabre.

—Laura i Gioconda són una mena d'«Eva contra Eva» del melodrama?

—Tant de bo! Però em sembla que l'òpera no és tan sofisticada. Jo diria que totes dues són una mica matusseres i es prenen massa seriosament. No veig en elles cap mena de subtilitat psicològica.

«A totes les grans i riques ciutats del món civilitzat existeix una certa quantitat d'individus de tots dos sexes, entre els vint i els trenta-cinc anys, no més; gairebé sempre plens de talent; avançats al seu temps; independents com l'àliga dels Alps; disposats tant al bé com al mal; inquietos, turmentats, turbulents [...] Aquesta casta o classe —millor anomenada així— veritable caos infernal del segle; personificació de la bogeria que es troba fora dels manicomis; dipòsit del desordre, de la improvisació, de l'esperit de rebel·lió i d'oposició a tots els ordres establerts; jo l'he anomenada precisament l'*Scapigliatura*»

CARLO RIGHETTI
(CLETTO ARRIGHI)
Fragment del prefaci de
La Scapigliatura il 6
 febbraio (1862)

«Quan es va presentar l'òpera a Venècia, el mateix any de l'estrena a La Scala, els partidaris del passat gloriós de la ciutat es van ofendre i van acusar Boito d'insistir en la "signoria fúnebre" amb els seus espies i inquisidors, i d'oblidar que un tema venecià similar tenia precedents il·lustres en una tradició romàntica que també incloïa *Otello* de Rossini, *Marin Faliero* de Donizetti i *I due Foscari* de Verdi»

GINO DAMERINI
Ponchielli i La Gioconda

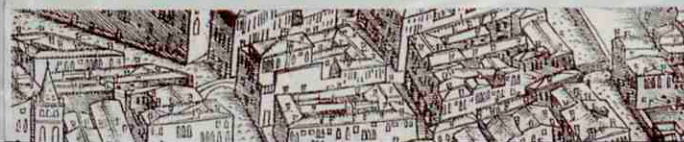
—Damunt l'escenari dominen uns colors molt relacionats amb una atmosfera hivernal, decadent, lacustre.

—La Venècia que he imaginat és melancòlica, de mareperla, encesa de tant en tant per les flames carnavalesques, quan la música necessita un suport cromàtic adequat. Però sempre hi és present la sensació de mort, palesada pels colors apagats del dol. És com si se celebressin les exèquies d'una ciutat sencera. Venècia, en el fons, reflecteix en els seus tons hivernals la sensació del gel, de la boira, de remors esmorteïdes, de solituds antigues. La ciutat és decadent, està immersa dins l'aigua de misterioses profunditats, mai no és límpida, mai no és transparent, sinó tèrbola i incerta. Quan des d'un pont o un balcó t'aboques als canals, tens una sensació de vertigen. Venècia és una ciutat de somnis però també de malsons.

—El poderós i cínic governador venecià Angelo Malipieri, «tirà de Pàdua», protagonista del drama de Victor Hugo en el qual Arrigo Boito es va inspirar lliurement per escriure el seu llibret de *La Gioconda*, ja posava en guàrdia quan deia que «a Venècia, no es mor al patíbul, es desapareix».

—És una intuïció encertada, perquè no se sap on porta aquesta aigua. Es pot desaparèixer sense que ningú no ho arribi a saber. Precisament, aquest és el final tràgic i terrible que Boito reserva a la Cega. Una sensació realment inquietant.

LUCA PELLEGRINI





Biografies

DANIELE CALLEGARI (Direcció musical)



Nascut a Milà, entrà a formar part de l'Orquestra de La Scala el 1982. Des de 1989 ha dirigit a Múnic, Berlín, Gènova, Bolonya, Dresden, Frankfurt, Macerata, Palerm, Catània, Parma, La Monnaie de Brussel·les, Trieste i les orquestres Munchner Rundfunk, National Symphony d'Irlanda, New Japan Foundation, Regionale della Toscana, Sinfónica de Madrid, A. Toscanini, Philharmonique de Montecarlo i Sinfónica de la RAI. Darrerament ha dirigit a La Monnaie *Oedipe sur la route*, *La Bohème*, *Le Roi Arthur* i *Pikovaia Dama*; *L'elisir d'amore* a l'Staatsoper de Berlín; *La Bohème* a Dresden; *Les contes d'Hoffmann* a Parma; *La Traviata* a Verona, i *Rigoletto* a Amsterdam. Entre 1998 i 2000 va ser director musical del Festival de Wexford i actualment és director titular de l'Orquestra Filharmònica de Vlaanderen (Bèlgica).

Debutà al Liceu la temporada 1998-99 amb *Norma*, obra que tornà a dirigir la temporada 2002-03. La temporada passada participà en *L'elisir d'amore*.

LUKAS KARYTINOS (Direcció musical)



Nascut a Atenes, estudià al Conservatori de la seva ciutat i el 1981 es diplomà en direcció d'orquestra a la Hochschule der Künste de Berlín. Després de treballar a Alemanya, fou nomenat el 1985 director de l'Orquestra de l'Òpera Nacional Grega i, més endavant, el seu director artístic i director general. Ha dirigit òperes i concerts als principals països d'Europa i ha treballat en escenaris com la Deutsche Oper de Berlín, Staatsoper de Colònia, Opéra de Montecarlo, Teatro Bellini de Catània, Arena de Verona, Caracalla i Tolosa i amb orquestres com la Suisse Romande, WDR i RSO. Recentment ha dirigit *Rigoletto* a Las Palmas i Detroit, *Macbeth* a Berna, *La Bohème* a Salzburg, *Carmen* a Seül i *La Gioconda* a Mòdena i Pisa.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

PIER LUIGI PIZZI (Direcció d'escena, escenografia i vestuari)



Nascut a Milà, començà la seva carrera com a director d'escena i dissenyador d'escenografia i vestuari en finalitzar els seus estudis d'Arquitectura. Ha participat en més de 350 muntatges, presentats als teatres i festivals més importants del món. El 2000 rebé el seu setè Premi Abbiati per *Death in Venice* (Gènova) i aquest 2005 el Premi «Artur Rubinstein. Una vita nella musica». Officier des Arts e des Lettres i Legion d'Honneur, entre les seves produccions més recents destaquen *La pietra del paragone* (Pesaro), *Thaïs*, *Le domino noir*, *Les pêcheurs de perles* i *Maometto Secondo* (Venècia), *Europa riconosciuta* (reinauguració de La Scala), *Rinaldo* (Milà), *Semiramide* (Roma), *La Traviata* (Madrid), *Les contes d'Hoffmann*, *Andrea Chénier*, *Les mamelles de Tirésias* i *Le belle indifferente* (Macerata), i *La Gioconda* (Verona).

Debutà al Liceu la temporada 1985-86 amb *Boris Godunov*. Hi tornà amb *Der Freischütz*, *Der fliegende Holländer* (1987-88) i *Tancredi* (1988-89).

SERGIO ROSSI (Il·luminació)



Nascut a Roma, ha col·laborat amb Visconti, De Lullo, Rossellini, De Filippo, Pizzi, Zeffirelli, Menotti, Ronconi, Castri, Squarzina, Scaparro, Chereau, Hampe, Wilson, Gades, Svoboda i De Ana. Darrerament ha treballat a Bolonya, Cremona, Florència, Verona, Milà, Roma, Madrid, Gènova, Atenes, Pesaro, Càller, Mòdena, Parma, Tòquio, Venècia, Palerm, Torí, la Corunya, Macerata, Montecarlo, Ancona i Lisboa; en títols com *Salome*, *Dido and Aeneas*, *Il Trovatore*, *La Rondine*, *Don Carlo*, *Samson et Dalila*, *Aida*, *Lucia di Lammermoor*, *Turandot*, *Les vespres siciliennes*, *Death in Venice*, *Euryanthe*, *La Bohème*, *Rigoletto*, *Un ballo in maschera*, *La Traviata*, *Il turco in Italia*, *Norma*, *Thaïs*, *Der Rosenkavalier*, *La clemenza di Tito*, *Tancredi*, *Les pêcheurs de perles*, *Simon Boccanegra*, *Les contes d'Hoffmann*, *Cavalleria rusticana*, *Alceste* i *La Gioconda*, entre molts altres títols.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

GHEORGHE IANCU (Coreografia)



Nascut a Bucarest, la seva consagració artística com a ballari es produeix amb Carla Fracci. Junts ballen als teatres de més prestigi, com, entre d'altres, La Scala de Milà, Covent Garden de Londres, Bolshoi, Berlín, La Fenice de Venècia, Verona, Nàpols, Buenos Aires, Montecarlo, Tòquio, Osaka i París. Ha ballat amb els ballets d'Hamburg, Stuttgart i Múnic. Col·laborador habitual de Pizzi, per a qui el 1997 va fer la coreografia de *Macbeth*, ha creat peces per *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, *Dom Sebastien*, *Aida*, *Death in Venice*, *Le martyre de Saint Sebastien*, *Thaïs*, *Les pêcheurs de perles*, *La Gioconda*, *Les mamelles de Tirésias* i *Les contes d'Hoffmann*, presentades als principals teatres italians. Altres coreografies seves han estat *Peter Pan*, *Il diario di Nijinski*, *Sherezade*, *I trionfi*, *La mascherata*, *Ovo*, *La siesta de un fauno* i *Donne*, Premi Danza&Danza el 2002.

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.

ÒSCAR BOADA (Cor Vivaldi: Petits Cantors de Catalunya)

Llicenciat per la Royal School of Music en Direcció Coral, és director musical de la IPSI i del Cor Vivaldi: Petits Cantors de Catalunya. Ha estat pianista titular i assistent de direcció de l'Orfeó Català. Ha col·laborat amb diverses orquestres de prestigi i amb els més importants directors de l'actualitat. Fou guardonat amb la menció especial del Premi Ciutat de Barcelona 1999, obtingué el Premi Reus de composició per a veus infantils, el tercer premi en el Concorso Internazionale Marielle Ventre per Direttori di Coro i és membre del jurat del Festival Internacional de Música de Cantonigrós. Ha estat convidat a participar com a director en el V Internationale Jugend-Kammerchorbegegnung auf der Insel Usedom.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2003-04 amb *Tosca*. La temporada passada dirigí el Cor en *Boris Godunov* i *Turandot*.

DEBORAH VOIGT (Gioconda)

Estudià a la California State University i al programa Merola de l'Òpera de San Francisco. Ha obtingut, entre d'altres, la condecoració de Cavaller de l'Orde de les Arts i les Lletres del Govern francès. Ha protagonitzat obres de Wagner com *Tristan und Isolde*, *Die Walküre*, *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* i *Lohengrin*; d'Strauss *Ariadne auf Naxos*, *Salome*, *Der Rosenkavalier*, *Elektra* i *Ägyptische Helena*, i ha fet la seva primera Brünnhilde en l'escena de la immolació (*Götterdämmerung*) el juliol de 2005. A més, ha participat en nombrosos concerts, recitals i enregistraments. Entre les seves actuacions destaquen especialment personatges del repertori francès i italià com *Tosca*, *Amelia*, *Aida*, *Lady Macbeth* i *Leonora (La forza del destino i Il Trovatore)*, i *Cassandra (Les Troyens)* sota la batuta de Barenboim, Levine, Maazel, Masur, Mehta, Ozawa, Sawallisch, Thielemann, Solti i Sinopoli, entre d'altres.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1993-94 en un concert amb obres d'Strauss. La temporada 2003-04 protagonitzà un recital.




ROLEX

OYSTER PERPETUAL
LADY-DATEJUST PEARLMASTER

WWW.ROLEX.COM

J. ROCA Joyero.

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

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

www.jroca.com

SUSAN NEVES (Gioconda)

Soprano dramàtica, destaquen especialment les seves interpretacions a l'Òpera de la Bastille de París, Múnic, Deutsche Oper de Berlín, entre d'altres. En el seu repertori sobresurt especialment el rol d'Abigaille de *Nabucco* de Verdi, que ha interpretat a Viena, Berlín, París, Verona, Gènova, Càller, Parma, Metropolitan de Nova York, Montreal, Santiago, Múnic, Montecarlo, Mòdena, Chorégies d'Orange i Trieste. La temporada 2003-04 cantà a Atenes *Les vespres siciliennes*, *Aida* a Montecarlo, *Un ballo in maschera* a Montpeller i *Nabucco* a Bilbao i al Metropolitan de Nova York. També cal destacar el seu debut italià amb *Norma* a Gènova el març de 2005. Darrerament també ha participat en *Ernani* a Parma.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1998-99 amb *Norma*. La 2000-01 cantà en *Aida*, la 2002-03 tornà amb *Norma* i la 2003-04 amb *Macbeth*. La temporada passada cantà en *Il corsaro*.

ELISABETTA FIORILLO (Laura Adorno)

Nascuda a Nàpols, estudià a la seva ciutat natal. Especialitzada en Verdi, destaquen les seves interpretacions de princesa d'Èboli (*Don Carlo*), Amneris (*Aida*), Fenena (*Nabucco*), Preziosilla (*La forza del destino*) i especialment els rols d'Azucena (*Il Trovatore*) i Ulrica (*Un ballo in maschera*), a més de Santuzza (*Cavalleria rusticana*), Madame de Groissy (*Dialogues de Carmélites*), Quickly (*Falstaff*) i Adalgisa (*Norma*). Ha cantat a l'Staatsoper de Viena, Zúric, Hamburg, Covent Garden de Londres, Frankfurt, Múnic, Deutsche Oper de Berlín, Salzburg, Bregenz, La Scala de Milà, La Fenice de Venècia, Arena de Verona, Càller, Nàpols, Palerm, Florència, Lisboa, Tòquio i Teatro Real de Madrid.

Debutà al Liceu la temporada 1995-96 amb *La forza del destino* i la temporada 1999-2000 cantà el *Requiem* de Verdi. La temporada 2001-02 participà en *Un ballo in maschera* i *Aida*, obra que repetí la temporada 2002-03.

MARIANA PENTXEVA (Laura Adorno)

Nascuda a Bulgària, estudià al Conservatori de Sofia i aviat debutà a Itàlia, cantant al Teatro Comunale de Florència, La Fenice de Venècia, Verona, Nàpols, La Scala de Milà, Catània, Trieste i Pesaro. A més, ha actuat a Brussel·les, Covent Garden de Londres, Lió, Tòquio, Sofia, Zúric, Konzerthaus de Viena, Buenos Aires, Sevilla i Madrid. En el seu repertori destaquen els rols de Leonora (*La Favorite*), Azucena (*Il Trovatore*), Ulrica (*Un ballo in maschera*), Fenena (*Nabucco*), Quickly (*Falstaff*), Suzuki (*Madama Butterfly*), Anaide (*Mosè in Egitto*), Santuzza (*Cavalleria rusticana*), Ortrud (*Lohengrin*), Venus (*Tannhäuser*), princesa de Bouillon (*Adriana Lecouvreur*), princesa d'Èboli (*Don Carlo*), Adalgisa (*Norma*), Madalena (*Rigoletto*), Preziosilla (*La forza del destino*), Gran Vestale (*La Vestale*) i en *Ievgueni Oniguin*, entre d'altres.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

CARLO COLOMBARA (Alvise Badoero)

Nascut a Bolonya, estudià a la seva ciutat i debutà a l'Òpera de Roma en *Ernani*, Comunale de Bolonya en *L'incoronazione di Poppea* i *Oedipus Rex* a La Fenice de Venècia. El 1989 debutà a La Scala en *Les vespres siciliennes*, a la qual seguiren *L'amore dei tre Re*, *Nabucco* i *Macbeth*. Fora del seu país destaquen les seves actuacions a l'Staatsoper de Múnic, Covent Garden de Londres, Verona, Zúric, Buenos Aires, Metropolitan de Nova York i Teatre Bolshoi de Moscou, entre d'altres. Els darrers anys ha cantat *Don Carlo* a Zúric, Sevilla i Bolonya; *Simon Boccanegra* a París, Zúric i Múnic; *Aida* a Londres, Maggio Musicale Fiorentino, Metropolitan i Verona; *Ernani* a Madrid, Zúric i Viena; *Macbeth* a Nàpols i Múnic; *Norma* a Chicago, *Il barbiere di Siviglia* a Tòquio, *La Juive* a Nova York i Viena, *La Bohème* a Verona i Tel Aviv i *La Gioconda* a Verona. El 1997 participà en *Turandot* a la Ciutat Prohibida de Pequín.

Debutà al Liceu amb el *Requiem* de Verdi la temporada 1999-2000.

ALASTAIR MILES (Alvise Badoero)

Ha cantat als teatres més importants del món, com el Metropolitan de Nova York, Opéra de París, Viena, San Francisco, Amsterdam, English National Opera i Covent Garden de Londres, Múnic, Teatro Real de Madrid i Maestranza de Sevilla. Al seu repertori destaquen els rols de Giorgio (*I Puritani*), Raimondo (*Lucia di Lammermoor*), Philip II (*Don Carlos*), Zaccaria (*Nabucco*), Cardinal Brogni (*La Juive*), Silva (*Ernani*), Figaro (*Le nozze di Figaro*), Basilio (*Il barbiere di Siviglia*), Rodolfo (*La sonnambula*), Elmiro (*Otello*), Frère Laurent (*Roméo et Juliette*), Walter (*Luisa Miller*), Fiesco (*Simon Boccanegra*), Banco (*Macbeth*) i els rols titulars de *Saul* i *Méphistophélès*. Darrerament ha cantat *I puritani*, *Nabucco* i *Don Carlos* a Viena, *Lucia di Lammermoor* a Múnic i *Dom Sebastien* al Covent Garden de Londres.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

EWA PODLÉS (La Cega)

Nascuda a Varsòvia, ha interpretat els seus rols principals a Nova York, Berlín, Frankfurt, Milà, Venècia, Nàpols i Opéra de París. També ha estat convidada en els festivals d'Ais de Provença, Flandes, Montpeller i Lanaudière. Ha col·laborat amb la San Francisco Symphony, Detroit Symphony i orquestres de Filadèlfia, National de France, Orquestra de Cambra de Moscou, Maggio Musicale Fiorentino, Nacional de Espanya i Tòquio. A més, ha ofert recitals a Chicago, París, Amsterdam, Londres, Toronto, Moscou, Varsòvia i Nova York. Entre les seves interpretacions destaquen el rol d'Adalgisa (*Norma*), Erda (*Siegfried*), Orfeo (*Orfeo ed Euridice*), Ulrica (*Un ballo in maschera*), Èboli (*Don Carlo*), Azucena (*Il Trovatore*) i Jocasta (*Èdip Rei*) i la marquesa en *La fille du régiment*.

Debutà al Liceu temporada 1998-99 amb *Die Kindertotenlieder* de Mahler i *Alcina*, i en les 2000-01 i 2003-04 en *Giulio Cesare*. La temporada passada protagonitzà un recital.

ELENA ZAREMBA (La Cega)

Nascuda a Moscou, estudià a l'Institut de Música Gnessin i aviat entrà a formar part del Teatre Bolshoi per interpretar els rols principals del repertori rus. El 1989 debutà a La Scala de Milà en una gira del Bolshoi amb l'òpera *Una vida pel tsar* i l'any següent debutà al Covent Garden de Londres amb *El príncep Igor* i al Metropolitan de Nova York amb *Ievgueni Onieguin*. També ha cantat a Washington, San Francisco, Bregenz, Florència, Verona, Viena, Múnic, Opéra de Paris, Hamburg, Berlin, La Monnaie de Brussel·les, Madrid i Tòquio, entre d'altres. En el seu repertori destaquen els rols principals d'*Un ballo in maschera*, *Carmen*, *Khovantxina*, *Ivan el Terrible*, *Samson et Dalila*, *Falstaff*, *Il Trovatore*, *Guerra i pau*, *Tetralogia de Wagner*, *Pikovaia Dama* i *Les Troyens*, entre d'altres.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

RICHARD MARGISON (Enzo Grimaldo)

Nascut al Canadà, inicià la seva carrera al seu país, tot i que ràpidament començà la seva trajectòria internacional en escenaris com el Metropolitan de Nova York, Ópera de Chicago, Staatsoper de Viena, Opéra de Paris, Deutsche Oper de Berlin, Staatsoper de Múnic i d'Hamburg, Nederlandse Opera d'Amsterdam, Covent Garden i English National Opera de Londres, òperes de Houston i San Francisco i La Monnaie de Brussel·les. El seu repertori inclou rols com Manrico (*Il Trovatore*), Radamès (*Aida*), Riccardo (*Un ballo in maschera*), Calaf (*Turandot*), Canio (*Pagliacci*), Don Jose (*Carmen*), Bacchus (*Ariadne auf Naxos*), Florestan (*Fidelio*), Cavaradossi (*Tosca*), Pollione (*Norma*), Pinkerton (*Madama Butterfly*), Peter Grimes, Faust i Otello. Recentment ha cantat *Aida* a Chicago, *Don Carlos* al Metropolitan i l'estrena mundial de 1984 al Covent Garden.

Debutà al Liceu la temporada 1992-93 amb *Carmen*. La temporada passada cantà en *Turandot*.

ALBERTO CUPIDO (Enzo Grimaldo)

Nascut a Portofino (Gènova), estudià al Conservatori Giuseppe Verdi de Milà i a l'Acadèmia Chigiana de Siena. Debutà el 1976 a Gènova amb *Madama Butterfly*. Ha actuat a nombrosos escenaris, com l'Òpera de Frankfurt, La Scala de Milà, Wiener Staatsoper, Deutsche Oper Berlin, Teatre de l'Òpera de Roma, Teatre Carlo Fenice de Gènova, Teatre San Carlo de Nàpols, La Fenice de Venècia, Grand Théâtre de Ginebra, Opéra de Paris, La Monnaie de Brussel·les, Teatro Colón de Buenos Aires, Royal Opera House Covent Garden de Londres, Opéra de San Francisco, Montreal i Tòquio. Actualment canta principalment rols dramàtics del repertori francès i italià, com *La Favorite*, *Roberto Devereux*, *Werther*, *Faust*, *Manon Lescaut*, *Andrea Chénier*, *Carmen*, *Don Carlo*, *Un ballo in maschera*, *Luisa Miller*, *La forza del destino*, *Aida*, *Tosca*, *Turandot*, *Cavalleria rusticana* i *La Gioconda*, entre d'altres.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.



Breguet
Depuis 1775



Classique "Grande Complication"

TOMAS COLOMER 

Joyeros desde 1870

CARLO GUELF (Barnaba)

Nascut a Roma, va guanyar el 1983 el Concurs Internacional Aureliano Pertile. Des de llavors ha cantat als teatres italians més importants, com La Scala de Milà (*La Gioconda*, *Tosca*, *Adriana Lecouvreur*), Teatro Carlo Felice de Gènova (*La Gioconda*, *Macbeth*, *Andrea Chénier*), La Fenice (*Rigoletto*, *Aida*, *Samson et Dalila*, *Simon Boccanegra*), Teatro Comunale de Florència (*Un ballo in maschera*, *Aida*, *La Traviata*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Simon Boccanegra*), Arena de Verona (*Rigoletto*, *Aida*, *La Traviata*, *Tosca*). A més, ha participat en produccions al Metropolitan de Nova York (*Rigoletto*, *Tosca*, *Otello*), Staatsoper de Viena (*Il Trovatore*, *Macbeth*), Staatsoper d'Hamburg (*Rigoletto*), Zúric (*La fanciulla del West*, *Carmen*, *Rigoletto*, *Sly*), Festival de Salzburg (*Simon Boccanegra*), Lyric Opera de Chicago (*Aida*) i Teatro Real de Madrid (*Il Trovatore*, *Simon Boccanegra*).

Debutà al Liceu la temporada passada amb *Rigoletto* i *Il corsaro*.

JOAN PONS (Barnaba)

Nascut a Ciutadella (Menorca), debutà el 1983 a La Scala de Milà com a Falstaff i com a Tonio en *Pagliacci*. A La Scala també ha interpretat *Tosca*, *La Traviata*, *La fanciulla del West*, *Gianni Schicchi* i *Lucia di Lammermoor*, entre d'altres. Entre els prestigiosos escenaris on ha cantat, destaquen l'Staatsoper de Viena, Covent Garden de Londres, Opéra de París, Staatsoper de Múnic, Hamburg, Zúric, Roma, Bolonya, Parma, Verona, Florència, La Fenice de Venècia, La Zarzuela de Madrid, San Francisco, Chicago i especialment el Metropolitan de Nova York, on debutà amb *Il Trovatore* i on intervé regularment. En el seu repertori destaquen, a més, *Un ballo in maschera*, *Sly*, *Simon Boccanegra* i *Nabucco*, entre d'altres.

Debutà al Liceu la temporada 1970-71 amb *La Gioconda* i des de llavors és una de les veus habituals del Teatre. Les seves actuacions més recents són: *Aida* (2000-01 i 2002-03), *La Traviata* (2001-02) i *Macbeth* (2003-04).

JOSEP MIQUEL RIBOT (Zuàne / una veu)

Nascut a Mallorca, va realitzar els seus estudis al Conservatori de les Illes Balears, a la Juilliard School of Music de Nova York i al Centre de Formation Lyrique de l'Opéra National de París. Ha participat sovint en produccions a La Bastille, com, per exemple en *Lulu*, *Manon*, *Don Giovanni*, *Les vespres siciliennes*, *Les contes d'Hoffmann*, *Guerra i pau*, etc. A més a més, ha cantat en *L'heure espagnole* en el Festival Chorégies d'Orange, *Un Re in Ascolto* al Grand Théâtre de Ginebra, *I Puritani* a Nantes, *Carmen* i el *Requiem* de Mozart al Teatro Carlo Felice de Gènova i *Tosca* al Teatro Real de Madrid. Ha cantat, entre d'altres, en *Die Zauberflöte*, *Ariadne auf Naxos*, *Faust*, *La Bohème* i, recentment, en *Macbeth* al Teatro Real de Madrid.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada passada amb *Il corsaro*.

JON PLAZAOLA (Isèpo / una veu)

Nascut a Sant Sebastià, 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 (Sant Sebastià). Entre les seves interpretacions destaquen *Così fan tutte* (Ferrando) a Sabadell, *Don Giovanni* (Don Ottavio) a Mallorca, *Il barbiere di Siviglia* (comte d'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 en 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, i també en diversos concerts lírics.

Participà les temporades 2000-01 i 2002-03 en actes al Foyer del Liceu i *Il mondo della luna* la temporada 2003-04. La temporada passada cantà en *Rigoletto*.

PAVEL KUDINOV (Barnabotto / un cantant / un pilot)

Nascut a Dimitrovgrad (Rússia), estudià al Conservatori Estatal Sobinov de Saratov (Rússia). Ha guanyat diversos premis, entre els quals destaca el Concurs Hans Gabor Belvedere de Viena el 2004 o l'última edició del Concurs de Cant Francesc Viñas de Barcelona. Ha cantat a la Samara Opera and Ballet Theater i a l'Helikon Opera de Moscou, Volksoper de Viena, Opernhaus de Düsseldorf, Festival dei Due Mondi d'Spoleto i a Basilea i Zúric. En el seu repertori destaquen Sarastro (*Die Zauberflöte*), Commendatore i Giovanni (*Don Giovanni*), Bartolo i Figaro (*Le nozze di Figaro*), König Heinrich (*Lohengrin*), Pimen i Varlaam (*Boris Godunov*), Sparafucile (*Rigoletto*) i Alidoro (*La Cenerentola*).

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

ÀNGEL CORELLA (Ballarí principal convidat)

Va néixer a Madrid i començà els seus estudis de ballet a Colmenar Viejo, i més endavant a Madrid amb Víctor Ullate. El 1995 s'incorpora a l'American Ballet Theatre com a solista i després com a ballarí principal. Des de 1999 és també convidat del Royal Ballet de Londres. Ha ballat tots els rols principals dels ballets clàssics i neoclàssics i destaca la seva aparició a l'estrena de la temporada 1998 al City Center de Nova York, ballant *Cinq cançons d'amor*, que interpretava la soprano Cecilia Bartoli. Repetí aquesta experiència a Espanya en dues ocasions amb Ainhoa Arteta; la primera al Palau de la Música de Barcelona i la segona a Sant Sebastià. El maig de l'any 2000 rebé el guardó Benois de la Danse al millor ballarí del món per la seva feina en *Other Dances* de Jérôme Robbins. Actualment és estrella convidada, a més del Royal Ballet de Londres, del Ballet de La Scala de Milà, Ballet d'Austràlia, Ballet de Tòquio i del Ballet de Xile, entre d'altres.

Debutà al Liceu la temporada 1991-92 amb el Ballet de Víctor Ullate.



**PUIG
DORIA**
Joiers

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

La diferencia
entre crear y hacer.

www.puigdoria.com

LETIZIA GIULIANI (Ballarina principal convidada)



Nascuda a Roma, estudià dansa a l'escola de ball de l'Òpera de Roma, on entrà a formar part el 1998 i ha interpretat els rols principals en *Who cares?*, *Apollon*, *Romeo e Giulietta*, *Schiaccianoci*, *Coppélia*, *Escapade*, *Bodas de sangre*, *There is a time*, *Paquita*, *Spartacus* i *Tout Satie*. El 2001 entrà al cos de ball del Maggio Musicale Fiorentino, on ha interpretat *Proust ou les intermittences du coeur*, *Giselle*, *Vedova allegra*, *Coppélia*, *Carmen*, *Concerto Barocco*, *Les Sylphides*, *The Veriginus Thrill of Exactitude*, *Serenade*, *L'après midi d'un faune*, *Le Sacre du Printemps*, *Donne* i *Sheherazade*. El 2003 és nomenada «Prima Ballarina a escena aperta». A més, ha ballat a Madrid, Bilbao, València, Estocolm, Spoleto, Todi, Caserta, Udine i altres ciutats italianes. Pizzi i lanca la van convidar com a primera ballarina a ballar en *Thaïs* i *Les pêcheurs de perles* a La Fenice de Venècia.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

El primer director titular de l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu fou Marià Obiols. En la seva llarga història ha estat dirigida per batutes convidades, com ara Albert Coates, Antal Dorati, Karl Elmendorff, Franco Faccio, Manuel de Falla, 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 Sicuri. Posteriorment han estat directors Andrés Máspero, William Spaulding i, actualment, 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.

COR VIVALDI: PETITS CANTORS DE CATALUNYA

Creat l'any 1989 a l'Escola IPSI de Barcelona pel pianista i director Òscar Boada, el Cor Vivaldi ha esdevingut un punt de referència, tot obtenint diversos premis i actuant, a més de Catalunya i Espanya, a Alemanya, Argentina, Àustria, Bulgària, França, Itàlia, Suïssa i els Estats Units. El seu repertori abasta obres de tots els estils i èpoques, ja siguin a *cappella*, amb acompanyament de piano, orgue, orquestra de cambra o simfònica. Pioner en la representació de l'òpera infantil a Catalunya, ha posat en escena, des de l'any 1989, diversos títols, entre els quals destaca l'estrena absoluta de l'òpera de Salvador Brotons *El mercader de somnis* basada en una narració curta de Carmen Posadas. Enguany ha presentat a l'Auditori Winterthur la quarta edició del seu cicle Les Quatre Estacions del Cor Vivaldi.

Al Liceu, el Cor va debutar amb *Tosca* la temporada 2003-04 i la temporada passada participà en *Boris Godunov* i *Turandot*.

ORQUESTRA
SIMFÒNICA DEL GRAN
TEATRE DEL LICEU

Concertino

Kai GLEUSTEEN

Concertino associat

Liviú MORNA

VIOLÍ I

Olga ALESHINSKY *
M. Anca ANDREI *
Margaret BONHAM
Piotr JECZMYK
Aleksandar KRAPOVSKI
Emilie LANGLAIS
Edith MARETZKI
Eva PYREK
Birgit EULER
Oksana SOLOVIEVA
Renata TANOLLARI
Yana TSANOVA

VIOLÍ II

Annick PUIG *
Liu JING
Rodica Monica HARDA
Dorothea BIEHLER
Mercè BROTONS
Elena CEAUCESCU
Andrea CERUTI
Charles COURANT
Kalina MACUTA
Mijai MORNA
Alexandre POLONSKY
Vessela TOMOV

VIOLA

Birgit SCHMIDT *
Fulgencio SANDOVAL
Florian MUNTEANU
Bettina BRANDKAMP
Vincent FILLATREAU
Mihail FLORESCU
Nicolae GIURGEA
Victor PETRE
Franck TOLLINI

VIOLONCEL

Peter THIEMANN *
Adam GLUBINSKI
Alex BASCONES
Esther BRAUN
Carme COMECHE
Rafael SALA
Manuel STACEY
M^a Eulàlia VALERO

CONTRABAIX

Tomàs ALMIRALL *
Cristian SANDU
Josep QUER
Jaume ALBORS
Francesc LOZANO
Juan MAULEON

FLAUTA

Albert MORA *
Agustí BRUGADA
Isabel SOUTO

OBOÈ

Emili PASCUAL *
Enric PELLICER
Richard VAUGHAN *

CLARINET

Philip CUNNINGHAM *
Jaume SANCHIS
Joan MERCADAL *
Dolors PAYÀ
J. Antonio GOMEZ *

FAGOT

Bernardo VERDE
Maria CRISOL
Francesc BENÍTEZ *
J. Pedro FUENTES

TROMPA

Gert SEIFERT
Carlos CHORDÀ
Francisco RODRÍGUEZ
Ignacio ZAMORA
Arturo NOGUES *
Vicenç AGUILAR
Enrique MARTÍNEZ

Francisco LEON
Joan ARAGÓ

TROMPETA

Francesc COLOMINA *
Angel VIDAL
Josep A. CASADO
Francisco VILLAESCUA
Miguel A. BOSCH *
Francesc CASTELLÓ
J. Carlos BELLO
David VILLAESCUA

TROMBÓ

Paco IVARS
Luis BELLVER
Detlef HILLBRICHT *
Francesc SÁNCHEZ *
David MORALES
Paco PALACÍ
Miquel BADIA

TUBA

José M. BERNABEU*

ARPA

Lina SERRACARABASSA *
Margarita ARNAL *

PERCUSSIÓ

Artur SALA *
Jordi MESTRES *
Ramon TORRAMILANS
Pilar SUBIRA

ORGUE

Eloi JOVÉ

* Solista

**COR DEL GRAN
TEATRE DEL LICEU**

SOPRANOS

Margarita BUENDIA
M^a Isabel FUENTEALBA
Núria LAMAS
Glòria LÓPEZ PÉREZ
M^a Rosa LÓPEZ
Mirta M^a LORA
Raquel LUCENA
Monica LUEZAS
Encarna MARTÍNEZ
Raquel MOMBLANT
Anna OLIVA
Eun Kyung PARK
Marta RIBAS
M^a Teresa RIBERA
Maria SUCH
Núria CORS
M^a Dolores LLONCH
Glòria LÓPEZ ROSSELLÓ
M^a Angels PADRÓ
Angélica PRATS
Elisabet VILAPLANA
Rita WING
Michelle M^a COOK
Maribel ORTEGA
Helena ZABOROWSAKA
Claudia GIBERT
Carmen JIMENEZ
Mariel FONTES

MEZZOSOPRANOS

Maribel ARQUÉ
Montserrat BENET
Teresa CASADELLÀ
Yordanka LEON
Rosa CRISTO
Isabel MAS
Maribel RODRÍGUEZ
M^a Rosa SOLER

CONTRALTS

Sandra CODINA
M^a Josep ESCORSA
Hortènsia LARRABEITI
Miglena SAVOVA
Anna M^a VELANDO
Ingrid VENTER
Mariel AGUILAR
Marie VIROT

TENORS

Daniel M^a ALFONSO
Antonio BERNAL
Josep M^a BOSCH
Carel SWAGERMAN
Jordi FIGUERAS
Ubaldo GARCIA
Sixto LERÍN
Jordi MAS
José A. MEDINA
Llorenç VALERO
Julio A. BERDASAGAR
Hans W. BYSTRON

Xavier MARTINEZ
Omar A. JARA
Graham LISTER
Andrea LA ROSA
Josep Lluís MORENO
Carles PRAT
Emili ROSÉS
Sang HO LEE
Florenci PUIG
Ian SORRELL

BARÍTONS

Ferran ALTIMIS
Leo Paul CHIAROT
Pere COLL
Xavier COMORERA
Gabriel DIAP
Ramon GRAU
Joan Josep RAMOS
Miquel ROSALES
Albert CAZES
Ahn Sang HYUN

BAIXOS

Diego BARRETTA
Ignasi CAMPÀ
Miguel Ángel CURRÁS
Dimitar DARLEV
Ignasi GOMAR
Ivo MISCHEV
Juan B. ROCHER
Mariano VIÑUALES
Jordi BOLTES

**COR VIVALDI: PETITS
CANTORS DE CATALUNYA**

Judith ALMÚNIA
Anna BARQUÉ
Mercè BRUGUERA
Laia CLOSA
Anna CLOSA
Laura CORTÉS
Gemma CUNÍ
Núria DEULOFEU

Laia DONOSO
Carla ENRIQUE
Eva FÁBREGAS
Clara GARCIA
Laia JORBA
Gemma LÓPEZ
M^a del Mar MAÑES
Carla MATEO
Javier MORALES
Gisela OLLER
Clara PALET

Ariadna PIÉ
Carlota PIÉ
Marta PORTA
Violeta PUNSOLA
Esther RASAL
Núria RODÉS
Claudia SANDÉ
Carlota SERRAHIMA
Anna TAJADURA
Gemma VELAYOS
Maria VILLANUEVA

ACTORS

Alejandra CATALÁN
 Núria Díez DEL CORRAL
 Sara FUENTES
 Mariona GINÉS
 Núria GRANELL
 Isabel LÓPEZ
 M^a Jesús MORILLAS
 Chistine REYNAUD
 Javier BELTRÁN
 Sergi BITÁN

Pere BUIGAS
 Joan Anton CAÑAS
 Melcior CASALS
 Javier CHECA
 Abel COLL
 Rafael DELGADO
 Enric FAVÀ
 Óscar FORONDA
 Ramón GIRÓ
 Gabriel GÓMEZ
 Hugo GONZÁLEZ
 Xevi JORDÁN

Gabriel JARAUTA
 Javier LÓPEZ
 Oscar LOZANO
 José Joaquín MUNOZ
 Germán PARREÑO
 Marcello PISU
 Carlos ROÓ
 David SANCHEZ
 Ludovic TATTEVIN
 Albert VALLVERDÚ
 Roger ZANUY

Enregistraments de *La Gioconda*

S'inclou una selecció de les versions íntegres. Els personatges principals són esmentats en l'ordre següent: *Gioconda* (G), Laura Adorno (L), Alvisè Badoero (A), la Cega (C), Enzo Grimaldo (E), Barnaba (B). A continuació el cor, l'orquestra, el director musical, el director d'escena, si s'escau, el segell discogràfic i l'any de l'enregistrament.

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

Versions en disc

Giannina Arangi-Lombardi (G), Ebe Stignani (L), Corrado Zambelli (A), Camilla Rota (C), Alessandro Granda (E), Gaetano Viviani (B). Cor i Orquestra Simfònica de La Scala de Milà. Dir.: Lorenzo Molajoli. Arkadia, 1931. (CD)*

Zinka Milanov (G), Bruna Castagna (L), Nicola Moscona (A), Anna Kaskas (C), Giovanni Martinelli (E), Carlo Morelli (B). Cor i Orquestra del Metropolitan de Nova York. Dir.: Ettore Panizza. GOP, 1939. (CD)*

Zinka Milanov (G), Risè Stevens (L), Giacomo Vaghi (A), Margareth Harshaw (C), Richard Tuc-

ker (E), Leonard Warren (B). Cor i Orquestra del Metropolitan de Nova York. Dir.: Emil Cooper. Myto, 1946. (CD)

Maria Callas (G), Fedora Barbieri (L), Giulio Neri (A), Maria Amadini (C), Gianni Poggi (E), Paolo Silveri (B). Cor i Orquestra Simfònica de la RAI de Torí. Dir.: Antonino Votto. HOM, 1952. (CD)*

Anita Corridori (G), Miriam Pirazzini (L), Fernando Corena (A), Rina Cavallari (C), Giuseppe Campora (E), Anselmo Colzani (B). Teatro alla Scala de Milà. Dir.: Armando La Rosa Parodi. Urania, 1952. (CD)

Anita Cerquetti (G), Ebe Stignani (L), Giuseppe Modesti (A), Lucia Danieli (C), Gianni Poggi (E), Ettore Bastianini (B). Maggio Musicale Fiorentino. Dir.: Emilio Trieri. Myto, 1956. (CD)

Zinka Milanov (G), Nell Rankin (L), Cesare Siepi (A), Belen Amaran (C), Gianni Poggi (E), Leonard Warren (B). Metropolitan de Nova York. Dir.: Fausto Cleva. Arkadia, 1957. (CD)

Anita Cerquetti (G), Giulietta Simonato (L), Cesare Siepi (A), Franca Sacchi (C), Mario Del Monaco (E), Ettore Bastianini (B). Dir.: Gia-

- nandrea Gavazzeni. Cor i Orquestra del Maggior Musicale Fiorentino. Decca, 1957. (CD)
- Zinka Milanov (G), Rosalind Elias (L), Plinio Clabassi (A), Belen Amparan (C), Giuseppe Di Stefano (E), Leonard Warren (B). Cor i Orquestra de l'Accademia di Santa Cecilia. Dir.: Fernando Previtali. Decca, 1957. (CD)
- Maria Callas (G), Fiorenza Cossotto (L), Ivo Vinco (A), Irene Companeez (C), Pier Miranda Ferraro (E), Piero Cappuccilli (B). Teatro alla Scala de Milà. Dir.: Antonino Votto. EMI, 1959. (CD)
- Eileen Farrell (G), Nell Rankin (L), Giorgio Tozzi (A), Mignon Dunn (C), Franco Corelli (E), Robert Merrill (B). Cor i Orquestra del Metropolitan de Nova York. Dir.: Fausto Cleva. Living Stage, 1962. (CD)*
- Mary Curtis-Verna (G), Mignon Dunn (L), Bonaldo Giaiotti (A), Gladys Kriese (C), Franco Corelli (E), Cesare Bardelli (B). Philadelphia Lyric Opera Orchestra. Dir.: Anton Guadagno. Bel Canto Society, 1964. (CD)*
- Elena Suliotis (G), Rosalind Elias (L), Paolo Washington (A), Oralia Domínguez (C), Richard Tucker (E), Cornell MacNeil (B). Cor i Orquestra del Teatro Colón de Buenos Aires. Dir.: Bruno Bartoletti. Giuseppe di Stefano, 1966
- Renata Tebaldi (G), Mignon Dunn (L), Joshua Hecht (A), Aurora Woodrow (C), Franco Corelli (E), Anselmo Colzani (B). Philadelphia Lyric Opera Orchestra. Dir.: Anton Guadagno. Voci d'Oro On Stage, 1966. (CD)
- Renata Tebaldi (G), Marilyn Horne (L), Nikolai Ghiuselev (A), Oralia Domínguez (C), Carlo Bergonzi (E), Robert Merrill (B). Orquestra de l'Accademia di Santa Cecilia de Roma. Dir.: Lamberto Gardelli. Decca, 1967. (CD)
- Renata Tebaldi (G), Franca Mattiucci (L), Paolo Washington (A), Delia Lago (C), Gianfranco Cecchele (E), Anselmo Colzani (B). Orquestra del Teatro San Carlo de Nàpols. Dir.: Lamberto Gardelli. Hardy Classic, 1968. (CD)
- Renata Tebaldi (G), Fiorenza Cossotto (L), Bonaldo Giaiotti (A), Mignon Dunn (C), Carlo Bergonzi (E), Cornell MacNeil (B). Metropolitan Opera House de Nova York. Dir.: Fausto Cleva. GOP, 1968. (CD)
- Leyla Gencer (G), Maria Luisa Nave (L), Ruggero Raimondi (A), Mirna Pecile (C), Umberto Grilli (E), Mario Zanasi (B). Cor i Orquestra de La Fenice. Dir.: Oliviero De Fabritiis. Mondo Musica, 1971. (CD)*
- Leyla Gencer (G), Ruggero Raimondi (A), Franca Mattiucci (C), Giangiacomo Guelfi (B). Teatro dell'Opera de Roma. Dir.: Bruno Bartoletti. Melodram, 1971. (CD)
- Leonie Rysanek (G), Eva Randová (L), Josef Becker (A), Vera Little (C), Franco Tagliavini (E), Kostas Paskalis (B). Cor i Orquestra de l'Staatsoper de Berlin. Dir.: Giuseppe Patanè. Myto, 1974. (CD)
- Renata Scotto (G), Stefania Toczyska (L), Ferruccio Furlanetto (A), Margarita Lilowa (C), Luciano Pavarotti (E), Norman Mittelmann (B). Cor i Orquestra de l'Òpera de San Francisco. Dir.: Bruno Bartoletti. Gala, 1979. (CD)
- Montserrat Caballé (G), Maria Luisa Nave (L), Bonaldo Giaiotti (A), Patricia Payne (C), Josep Carreras (E), Matteo Manuguerra (B). Cor i Orquestra del Teatre de Ginebra. Dir.: Jesús López Cobos. OPD, 1979. (CD)*
- Montserrat Caballé (G), Agnes Baltsa (L), Nikolai Ghiaurov (A), Alfreda Hogdson (C), Luciano Pavarotti (E), Sherrill Milnes (B). Cor de l'Òpera de

Londres. National Philharmonic Orchestra. Dir.: Bruno Bartoletti. Decca, 1981. (CD)*

Éva Marton (G), Livia Budai (L), Samuel Ramey (A), Anne Gjevang (C), Giorgio Casellato-Lamberti (E), Sherrill Milnes (B). Cor i Orquestra de l'Òpera de Budapest. Dir.: Giuseppe Patanè. Sony, 1987. (CD)

Giovanna Casolla (G), Susanna Anselmi (L), Giorgio Surjan (A), Eleonora Jankovic (C), Ignacio Encinas (E), Carlo Guelfi (B). Coro del Circuito Lirico Lombardo. Orquestra del Pomeriggi Musicali. Dir.: Daniele Callegari. Fone, 1996. (CD)*

Violeta Urmana (G), Luciana D'Intino (L), Roberto Scandiuzzi (A), Elisabetta Fiorillo (C), Plácido Domingo (E), Lado Ataneli (B). Chor des Bayerischen Rundfunks, München Kinderchor. Münchner Rundfunkorchester. Dir.: Marcello Viotti. EMI, 2003. (CD)*

Versions en vídeo

Éva Marton (G), Ludmila Semtschuk (L), Kurt Rydl (A), Margarita Lilowa (C), Plácido Domingo (E), Matteo Manuguerra (B). Cor i Orquestra de l'Staatsoper de Viena. Dir. musical: Adam Fischer. Dir. d'escena: Filippo Sanjust. Arthaus, 1986. (DVD)*

Cronologia liceista

S'inclou una llista de les representacions de *La Gioconda* en la història del Gran Teatre del Liceu. Els personatges principals són esmentats en l'ordre següent: Gioconda (G), Laura Adorno (L), Alvise Badoero (A), la Cega (C), Enzo Grimaldo (E), Barnaba (B). A continuació el director musical, el director d'escena, si s'escau, i el nombre de representacions (entre parèntesis).

Nombre total de representacions: 132.

Estrena al Gran Teatre del Liceu: 26 de febrer de 1883

Temporada 1882-83

Maddalena Mariani-Masi (G), Giulia Novelli (L), Giulio Paoletti (A), Ebe Treves (C), Giovanni Sani (E), Sante Athos (B). Dir.: Augusto Vianesi. (6)

Temporada 1885-86

Elena Theodorini (G), Marthe Duvivier / Louise Flotow / Elvira Ercoli / Corina Cescatti (L), Pau Meroles (A), Saffo Bellincioni (C), Ottavio Novelli (E), Enrico Rubirato (B). Dir.: Joan Goula / Francesc Pérez Cabrero. (9)

Temporada de primavera de 1886

Mila Kupfer-Berger (G), Emma Leonardi (L), Pau

Meroles (A), Erina Borlinetto (C), Fernando Valero (E), Livio Bianchi / Ezio Ciampi-Cellaj (B). Dir.: Joan Goula. (4)

Temporada de primavera de 1887

Mila Kupfer-Berger (G), Ebe Treves / Giuseppina Pasqua (L), Giovanni Beltramo (A), Concepció Mas (C), Fernando Valero / Ottavio Novelli (E), Eugeni Laban (B). Dir.: Joan Goula. (4)

Temporada de primavera de 1888

Medea Borelli (G), Renée Vidal / Emma Steinbach (L), Luis Visconti (A), Clorinda Pini-Corsi / Giovanna Bardelli (C), Benedetto Lucignani / Francesco Giannini (E), Eugeni Laban (B). Dir.: Joan Goula. (7)

Temporada 1888-89

Gemma Bellincioni (G), Emma Steinbach / Pia Rolutti (L), Luis Visconti (A), Giovanna Bardelli (C), Francesco Baldini / Franco Cardinali / Emilio De Marchi (E), Eugeni Laban / Joaquim Aragó (B). Dir.: Joan Goula. (10)

Temporada de primavera de 1890

Mila Kupfer-Berger (G), Pia Rolutti / Elisa Mattiuzzi (L) Josep Boldú / Luis Visconti (A), Tilde Carotini (C), Giuseppe Moretti (E), Eugeni Laban (B). Dir.: Joan Goula. (2)

Temporada de primavera de 1891

Matilde Rodríguez (G), Virginia Guerrini (L), Luis Visconti (A), Tilde Carotini (C), Emilio De Marchi (E), Joaquim Aragó (B). Dir.: Edoardo Mascheroni. (7)

Temporada de primavera de 1893

Adalgisa Gabbi (G), Erina Borlinetto (L), Camillo Fiegna (A), Carolina Zauner (C), Giuseppe Moretti (E), Arturo Pessina (B). Dir.: Marino Mancinelli. (2)

Temporada 1895-96

Medea Borelli (G), Tilde Carotini (L), Marc Barba (A), M. Zonghi (C), Franco Cardinali (E), Eugeni Laban (B). Dir.: Vittorio Maria Vanzo. (5)

Temporada 1896-97

Eva Tetrizzini / Elisa Petri (G), Amanda Campodonico (L), Ida Monteleone, Oreste Luppi (A), Fidela Gardeta (C), Fiorello Giraud (E), Ramon Blanchart / Rodolfo Angelini-Fornari (B). Dir.: Cleofonte Campanini (8)

Temporada 1897-98

Elena Theodorini (G), M. Solà-Conde (L), Michele Mazzari (A), Enrico Giannini-Griffoni (E), Giuseppe Kaschmann (B). Dir.: Rodolfo Ferrari. (8)

Temporada de primavera de 1902

Carme Bonaplata-Bau (G), Blanca Lavín de Casas (L), Luigi Rossato (A), Giuseppe Agostini (E), Franco Nicoletti / Ramon Blanchart (B). Dir.: Joan Goula. (3)

Temporada de primavera de 1904

Salomea Krusceniska (G), Erina Borlinetto (L), Virgilio Mentasti (A), Maria Claessens (C), Manuel Izquierdo (E), Giuseppe La Puma (B). Dir.: Giuseppe Barone. (2)

Temporada 1909-10

Cecilia Gagliardi (G), Virginia Guerrini (L), Luigi Rossato (A), Giuseppina Giaconia (C),

Josep Palet (E), Ramon Blanchart / Arturo Romboli (B). Dir.: Francesco Spetrino. (2)

Temporada 1911-12

Teresina Burchi (G), Beatriz Costa (L), Luigi Nicoletti-Kormann (A), Fiore Perini (C), Emilio Perea / Giuseppe Krismer (E), Enrico Nani (B). Dir.: Edoardo Mascheroni. (6)

Temporada 1913-14

Betty Schubert (G), Eleonora de Cisneros (L), Vincenzo Bettoni (A), Pietro Gubellini (E), Cesare Formichi (B). Dir.: Giulio Falconi. (2)

Temporada 1915-16

Elena Rakowska-Serafin (G), Luisa Garibaldi (L), Luigi Nicoletti-Kormann (A), Elena Lucci (C), Joan Nadal (E), Josep Segura-Tallien (B). Dir.: Alfredo Padovani. (3)

Temporada de primavera de 1917

Berthe Jullien-Venturini (G), Giuseppina Bertozoli (L), Luigi Rossato (A), Elena Lucci (C), Beniamino Gigli (E), Josep Segura-Tallien (B). Dir.: Alfredo Padovani. Dir. d'escena: Luis París (3)

Temporada 1919-20

Tina Poli-Randaccio (G), Aga Lahowska (L), José Torres de Luna (A), Mary Valverde (C), Josep Palet (E), Emilio Bione (B). Dir.: Franco Ghione. (3)

Temporada 1920-21

Tina Poli-Randaccio (G), Rosina Pagani (L), José Torres de Luna (A), Elena Lucci (C), Joan Nadal (E), Luis Almodóvar (B). Dir.: Giuseppe Baroni. (2)

Temporada 1927-28

Tina Poli-Randaccio (G), Giuseppina Zinetti (L), Anibal Vela (A), Elena Lucci (C), Aroldo Lindi (E), Apollo Granforte (B). Dir.: Arturo Lucon. Dir. d'escena: Filippo Dadò. (3)

Temporada 1931-32

Josefina Blanch (G), Maria Valverde (L), Anibal Vela (A), Elena Lucci (C), Hipòlit Lázaro (E), Ricard Fusté (B). Dir.: Vicente Petri. Dir. d'escena: Joaquim Malvet. (2)

Temporada 1946-47

Carla Castellani (G), Elena Nicolai (L), Marco Stefanoni (A), Maria T. Estremera (C), Mario Del Monaco / Pau Civil (E), Carlo Tagliabue (B). Dir.: Napoleone Annovazzi. Dir. d'escena: Augusto Cardì. (3)

Temporada 1950-51

Maria Pedrini (G), Britta Devinal (L), Marco Stefanoni (A), Silvia Naccari (C), Giuseppe Casale (E), Rodolfo Azzolini (B). Dir.: Angelo Questa. Dir. d'escena: Augusto Cardì. (3)

Temporada 1953-54

Maria Caniglia (G), Maria Benedetti (L), Antonio Cassinelli (A), Rosario Gómez (C), Mario Filipeschi (E), Aldo Protti (B). Dir.: Armando La Rosa Parodi. Dir. d'escena: Acli Carlo Azzolini. (2)

Temporada 1961-62

Caterina Mancini (G), Fiorenza Cossotto (L), Ivo Vinco (A), Montserrat Aparici (C), Flaviano Labò (E), Dino Dondi (B). Dir.: Manno Wolf-Ferrari. Dir. d'escena: Domenico Messina. (3)

Temporada 1970-71

Ángeles Gulin (G), Michelle Vilma / Rosa Laghezza (L), Anton Diakov (A), Rosa Laghezza / Mafalda Masini (C), Carlo Bergonzi (E), Anselmo Colzani (B). Dir.: Ottavio Ziino. Dir. d'escena: Renzo Frusca. (3)

Temporada 1974-75

Grace Bumbry (G), Stella Silva (L), Carlo Cava (A), Patricia Payne (C), Flaviano Labò (E), Anselmo Colzani / Giampiero Mastromei (B). Dir.: Ino Savini. Dir. d'escena: Renzo Frusca. (4)

Temporada 1978-79

Ángeles Gulin (G), Bruna Baglioni (L), Ivo Vinco (A), Montserrat Aparici (C), Nunzio Todisco / Marc Alexander (E), Sabin Markov (B). Dir.: Giuseppe Morelli. Dir. d'escena: Vittorio Patanè. (3)

Temporada 1984-85

Éva Marton (G), Stefania Toczyska (L), Kurt Rydl (A), Patricia Payne (C), Josep Carreras (E), Franco Bordonì (B). Dir.: Romano Gandolfi. Dir. d'escena: Giuseppe De Tomasi. (4)

Temporada 1987-88

Grace Bumbry (G), Fiorenza Cossotto (L), Ivo Vinco (A), Viorica Cortez (C), Ermanno Mauro (E), Matteo Manuguerra (B). Dir.: Uwe Mund. Dir. d'escena: Rocco Pugliese. (4)

JAUME TRIBÓ

English / Français

ENGLISH VERSION

La Gioconda (1876), the only opera by Amilcare Ponchielli that has remained in the repertory, is a brilliant frieze of 17th century Venice, a sumptuously beautiful city where luxury, festivities and carnivals are set against a background of corruption and tyranny based on intrigue, vengeance and betrayal. The leading figures in this melodrama of passion reflect the chequered personality of the city: the goodness and generosity of Gioconda, a humble street singer, and her blind mother, Cieca; the courage and noble feelings of the Genoese prince Enzo Grimaldo; the poignantly unhappy Laura and her cruel, revengeful husband, the powerful inquisitor Alvise; and the spy Barnaba, the most striking figure in this shady world, a blackguard who prefigures Verdi's Iago.

In this typically Romantic opera, different trends in contemporary European melodrama converge and are reflected. Though built on the model of the French grand opéra, as is shown by the ballet in the third act, it follows faithfully in the Italian tradition, notably that of Verdi, featuring inspired arias, exquisite ensembles and remarkably fine orchestration, while the vocal writing and certain dramatic effects foreshadow devices adopted not long afterwards by Verism. The score calls for highly talented singers with a diversity of tessituras and includes several magnificent passages which leave a lasting impression on the memories of opera lovers: the protagonist's powerful soliloquy «Suicidio», Enzo's romance «Cielo e mar», Laura's prayer «Stella del marinar», Cieca's contralto aria «Voce di donna o d'angelo», Alvise's cruel «Sì, morir ella de'!» and Barnaba's gloomy monologue «O monumento!». The choruses –the Venetian populace at the regattas and the carnival, the pious congregation at Saint Mark's, the fishermen and sailors on the Lagoon– and the celebrated ballet, the «Dance of the Hours», round off the work's many attractions. Arrigo Boito's libretto is based on the drama *Angé-
lo, tyran de Padoue* (1835) by Victor Hugo, whose plays also provided the input for such suc-

cessful Italian operas as Donizetti's *Lucrezia Bor-
gia* (1833) or Verdi's *Ernani* and *Rigoletto* (1844 and 1851).

La Gioconda is a four-act opera (*melodramma*) by Amilcare Ponchielli. The libretto, by Arrigo Boito (writing under the pseudonym of Tobia Gorrio), is based on Victor Hugo's drama *Angé-
lo, tyran de Padoue*. It was premiered to great acclaim at the Teatro alla Scala in Milan in 1876. Ponchielli subsequently modified the score and the second version was staged in Venice the same year –1876– and in Rome in 1877. There was even a third version, which was given in Genoa (1879) and Milan (1880). *La Gioconda* became an integral part of the Italian operatic repertory. It enjoys great popularity with opera-goers, partly on account of the power and virtuosity of the principal numbers, which has prompted many distinguished singers to give their own renderings. The action is set in 17th century Venice.

ACT I

«La bocca del leone». – We are introduced to the leading characters, the dispute between them and their conflicting feelings in the courtyard of the Doges' magnificent palace at carnival time. Barnaba, a cruel and influential spy for the Venetian Council of Ten, now dressed as a ballad singer, is in love with Gioconda, a street singer, who does not return his feelings. Gioconda is herself in love with Enzo Grimaldo, a noble from Genoa who, though banned from Venice, is present in the city in the guise of a Dalmatian sailor.

Barnaba carries out a series of stratagems in a bid to obtain Gioconda's favours. First he convinces a boatman that his defeat in the regatta of gondolas was caused by a spell cast by Cieca, Gioconda's blind mother. He easily arouses the evil instincts of the crowd, who call for the presumed witch be burnt. Cieca is defended first by her daughter and then by Enzo, who goes to fetch help. Finally Laura Adorno, who is con-

vinced of Cieca's innocence, persuades her husband Alvise Badoero, the Inquisitor of the Republic, to spare the old woman. As a token of her gratitude, Cieca gives Laura a rosary which, she claims, will bring her good fortune.

When Enzo returns to the square he recognizes Laura, with whom he was passionately in love in Genoa, from her voice, but conceals the fact. Laura, who has been forced to marry Alvise, also recognizes him. Barnaba becomes aware of the situation arising out of the ill-fated love affair between the two Genoese and hatches another plot. When left alone with Enzo, he tells him he knows everything and that Enzo is at his mercy. To destroy Gioconda's illusions about Enzo, he offers to bring Laura to his ship that same night so that they can flee from Venice. Enzo admits that his affair with Gioconda was superficial and he has never been able to forget Laura. He joyfully accepts the offer.

Gioconda, who has also returned to the square, listens, in hiding, while Barnaba dictates to the public scribe an anonymous note to the Inquisitor revealing Enzo and Laura's planned elopement. He deposits it in the sinister post box known as the «lion's mouth», where the people of Venice can make anonymous accusations. The spy sings of the grandeur and misery of the Venetian government, masked revellers fill the square once more, and Gioconda, in the company of her mother, bemoans her fate.

ACT II

«Il rosario». – Barnaba, now in fisherman's costume, arrives at Enzo's brig to assess the size of the crew, send the information to Alvise, and observe developments. Enzo, who is keeping watch, sings the well-known romance «Cielo! e mar!». Then Barnaba brings Laura to the ship and the lovers sing of their happiness and love. They wait for nightfall, when they will make their escape.

Laura remains alone and sings to the Madonna, begging her protection. Gioconda arrives

and there is a violent clash between the two rivals during which Gioconda, beside herself with rage, tries to stab Laura. Then it occurs to her that handing her over to her husband, who is on his way, would be even crueller than killing her. But Laura shows her the rosary Cieca gave her and Gioconda, feeling incapable of causing the downfall of the woman who saved her mother, helps her to flee in her boat.

Gioconda now confronts Enzo. She tries in vain to win back his love, claiming that Laura has left because she no longer loves him, and offers him a new life, but Enzo, overcome by hatred, rejects her. She warns him that Alvise has been tipped off by Barnaba and the ships sent to destroy him are about to arrive. Enzo sets fire to his brig and leaps into the water while the sailors flee.

ACT III

«Ca' d'Oro».— Alvise has organized a great feast at his palace, the «Ca' d'Oro». In a side room, however, before the guests arrive, he vindictively accuses his wife of disloyalty. He gives her a poison that will cause instant death and orders her to take it. But Gioconda has slipped into the palace unseen and, motivated by love for Enzo and gratitude to Laura for saving Cieca, she persuades Laura, after Alvise has left, to drink the powerful sleeping draught she has brought instead of the poison.

The highlight of the feast, which is attended by many noble guests, is the performance of the famous masked ballet, the «Dance of the Hours», in the great hall. After the ballet, Barnaba arrives with Cieca and again accuses her of witchcraft. The old woman says she was merely praying for someone who is dying. Barnaba tells Enzo, who is among the guests but in disguise, that the dying person is Laura. Enzo, in despair, reveals his identity and defies Alvise. Gioconda decides to strike a deal with Barnaba: she will be his if he helps Enzo to flee from Venice. Then Alvise, in a dramatic gesture which horrifies all

those present, opens the room where Laura is lying, apparently dead. Enzo rushes at Alvise intending to take revenge but is taken away by the guards. Barnaba seizes Cieca.

ACT IV

«Il Canal Orfano».— Gioconda, who has hidden the still unconscious Laura in a half-ruined palace on La Giudecca, laments her mother's disappearance. So deep is her despair that she contemplates taking her own life—the famous aria «Suicidio»— but she feels responsible for Laura and Enzo's fate.

Enzo, who has been released by Barnaba, comes in. He is convinced Laura is dead and wants to die too. When Gioconda tries to make him realize that she has saved his life and restored his freedom, he responds with hatred and resentment and even threatens her with his dagger. Then Laura appears, having awoken from her deep slumber. Gioconda and her companions help the lovers to escape. They acknowledge her generosity and bless her.

Barnaba arrives to claim his reward. Gioconda agrees to surrender to him but asks for a few moments to adorn herself. She seizes the opportunity to grab the dagger and plunge it into her heart. Barnaba, humiliated and furious, announces that he murdered Cieca the evening before, but Gioconda can no longer hear him for she too is dead.

TERESA LLORET

VERSION FRANÇAISE

La Gioconda (1876), le seul opéra d'Amilcare Ponchielli qui est toujours au répertoire, est une fresque brillante de la Venise du XVIII^e siècle. Dans cette ville belle et fastueuse, le luxe, les fêtes et le carnaval se déploient sur la toile de fond sordide d'un pouvoir despotique et corrompu qui se nourrit d'intrigues, de vengeances et de délations. Les héros de ce mélodrame passionnel incarnent les contrastes du caractère vénitien: la bonté et la générosité de Gioconda, une humble chanteuse des rues, et de sa mère aveugle, La Cieca; le courage et la noblesse des sentiments du prince génois, Enzo Grimaldo; la compassion devant le malheur de Laura, la femme du puissant inquisiteur Alvise, homme cruel et vindicatif; et la profonde méchanceté de l'espion Barnaba, le personnage le plus inquiétant de cet univers trouble, qui annonce le lagon de Verdi.

Il s'agit du type même de l'opéra romantique, où convergent et se reflètent plusieurs tendances du mélodrame européen de l'époque. Construit sur le modèle du Grand Opéra français, comme le montre bien le ballet du troisième acte, il n'en suit pas moins fidèlement la tradition italienne, celle de Verdi en particulier, avec ses arias inspirées, ses très belles parties concertantes et son orchestration remarquable. Il présente en même temps une écriture pour la voix et des effets dramatiques qui annoncent des solutions que le vérisme adoptera peu après. La partition exige des chanteurs de haut niveau, aux tessitures variées, et ses grands moments restent gravés dans la mémoire des amateurs d'opéra: le puissant monologue «Suicidio» chanté par le rôle-titre, la romance «Cielo e mar» d'Enzo, la prière de Laura «Stella del marinar», l'aria pour contralto de La Cieca «Voce di donna o d'angelo», le cruel «Si, morir ella de'!» d'Alvise ou le sombre monologue «O monumento!» de Barnaba. La prestation des chœurs—le peuple vénitien des régates et du carnaval, les fidèles dévots de San Marco, les pêcheurs et les marins de la lagune— et celle des danseurs qui in-

interprètent la célèbre «Danse des heures» viennent compléter cette oeuvre pleine d'attraits. Le livret d'Arrigo Boito s'inspire d'*Angelo, tyran de Padoue* (1835), une pièce de Victor Hugo, dont les oeuvres ont été à l'origine de succès aussi importants pour l'opéra italien que le *Lucrezia Borgia* de Donizetti (1833), ou que *l'Ernani* et le *Rigoletto* de Verdi (1844 et 1851).

La Gioconda, opéra (*melodramma*) en quatre actes d'Amilcare Ponchielli sur un livret d'Arrigo Boito (sous le pseudonyme de Tobia Gorrio), s'inspire d'une pièce de Victor Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*. Il fut créé à la Scala de Milan en 1876, où il remporta un grand succès. Le compositeur apporta cependant plusieurs modifications à la partition et une deuxième version fut donnée à Venise, en 1876 également, puis à Rome, en 1877. Il y eut encore une troisième version, représentée à Gênes en 1879 et à Milan en 1880. L'oeuvre continue à faire partie du répertoire d'opéra italien. Elle est très appréciée du public, notamment en raison de la force de ses passages les plus remarquables et de la virtuosité qu'ils requièrent. Beaucoup des plus grandes voix de l'opéra les ont d'ailleurs interprétés. L'action se déroule à Venise, au XVIII^e siècle.

ACTE I

«La bocca del leone». – Dans la cour du magnifique palais des Doges, à Venise, à l'époque du carnaval, les personnages de l'opéra nous sont présentés en plein conflit, animés de sentiments opposés. Barnaba, espion cruel et influent au service du conseil des Dix de Venise, s'est déguisé en chanteur de ballades. Il est épris de Gioconda, une chanteuse des rues, qui est loin de répondre à ses sentiments et qui, de son côté, est amoureuse d'Enzo Grimaldo. Ce dernier se fait passer pour un marin dalmate, mais il n'est autre qu'un noble génois, banni de Venise.

Barnaba trame une série d'intrigues dans le but d'obtenir les faveurs de Gioconda. D'abord,

il convainc un perdant de la régata de gondoles que son échec est dû à un sort jeté par La Cieca. Il lui est facile d'exciter les bas instincts de la foule rassemblée sur la place, qui exige que la prétendue sorcière soit brûlée. Elle trouve ses premiers défenseurs en la personne de sa fille, mais aussi d'Enzo, qui prend la parole pour demander de l'aide. C'est cependant Laura Adorno, la femme d'Alvise Badoero, l'Inquisiteur de la République, qui, croyant en l'innocence de La Cieca, obtient sa grâce auprès de son mari. La vieille, reconnaissante, lui donne son rosaire, qui, dit-elle, lui portera chance.

Enzo est revenu sur la place et reconnaît à sa voix – sans rien en laisser paraître – Laura, qui a été son grand amour à Gênes. Et elle, qui a été obligée d'épouser un noble vénitien, le reconnaît aussi. Conscient de la nouvelle situation induite par l'amour contrarié des deux Génois, Barnaba poursuit ses machinations. Resté seul avec Enzo, il lui fait comprendre qu'il sait tout et qu'il le tient à sa merci. Cependant, pour que Gioconda oublie son amour pour lui, il lui propose de conduire Laura sur son bateau cette nuit-là, ce qui leur permettrait de s'enfuir de Venise. Enzo reconnaît que ses amours avec Gioconda étaient superficiels et qu'il n'a jamais pu oublier Laura. Il accepte la proposition avec joie.

Gioconda est revenue sur la place. De sa cachette, elle entend Barnaba dicter à un écrivain public la lettre anonyme destinée à l'Inquisiteur qui dénonce le projet de fuite de Laura et d'Enzo, et elle le voit la jeter dans l'effrayante «bocca del leone», la boîte aux lettres où l'on dépose les accusations anonymes à Venise. L'espion chante la grandeur et les misères du gouvernement vénitien. Les masques du carnaval envahissent à nouveau la place et Gioconda, accompagnée de sa mère, se lamente sur son destin.

ACTE II

«Il rosario». – Déguisé en pêcheur, Barnaba se présente sur le bergantin d'Enzo pour vérifier ses effectifs – dont il rend compte à Alvise – et

pour savoir ce qui se passe. Après qu'Enzo a chanté la célèbre romance «Cielo! e mar!» tout en faisant le guet, Barnaba amène Laura jusqu'au bateau. Les amoureux chantent leur bonheur et l'amour, et ils attendent l'obscurité de la nuit pour partir.

Restée seule, Laura implore la Sainte Vierge de lui accorder sa protection. Gioconda arrive et un violent affrontement se produit entre les deux rivales. Hors d'elle, la chanteuse finit par essayer de tuer Laura d'un coup de poignard. C'est alors qu'il lui vient à l'esprit que, plutôt que de la tuer, il serait encore plus cruel de la livrer à son mari qui s'approche. Laura montre alors le rosaire que La Cieca lui a donné. Gioconda ne se sent pas capable de mener à sa perte la femme qui a sauvé sa mère et elle l'aide à s'enfuir dans sa barque.

Gioconda se trouve à présent face à Enzo. Elle tente en vain de le reconquérir en lui disant que Laura est partie parce qu'elle ne l'aime plus et en lui proposant une nouvelle vie. Le noble la repousse et lui montre qu'il la déteste. Lorsqu'elle lui dit que les bateaux d'Alvise, prévenu par Barnaba, arrivent pour détruire le sien, il met le feu à son bergantin, tandis que les marins prennent la fuite et que lui-même se jette à l'eau.

ACTE III

«Ca' d'Oro». – Alvise donne une grande fête dans son palais de «Ca' d'Oro». Dans une pièce attenante, avant l'arrivée des invités, il accuse sa femme d'infidélité en donnant libre cours à sa haine et à sa colère, et il lui ordonne de prendre un poison violent qui la fera mourir sur le coup. Mais Gioconda s'est introduite en secret dans le palais et, une fois son mari parti, elle convainc Laura de boire, au lieu du poison, le puissant somnifère qu'elle apporte. Elle agit par amour pour Enzo et parce qu'elle lui est reconnaissante de son intervention en faveur de La Cieca.

Le clou de la fête, où les invités sont nombreux, est la célèbre mascarade de la «Danse des heures», qu'une troupe de danseurs exécute dans la grande salle. La danse terminée, Bar-

naba entre avec La Cieca, qu'il accuse à nouveau de sorcellerie, mais la vieille dit qu'elle ne faisait que prier pour quelqu'un qui est en train de mourir. Enzo, qui, déguisé, se trouve parmi les invités, apprend par Barnaba que la personne qui se meurt est Laura. Désespéré, il se démasque et défie Alvise. Gioconda décide de faire un pacte avec Barnaba: elle sera sienne s'il aide Enzo à quitter Venise. Alvise provoque alors un coup de théâtre en montrant à tous Laura sur son lit de mort. Enzo se jette sur Alvise pour se venger, mais il est arrêté par les gardes. Barnaba, profitant de la confusion, entraîne La Cieca par une porte dérobée.

ACTE IV

«Il Canal Orfano». – Gioconda a caché Laura, encore inanimée, dans un palais à moitié en ruine de la Giudecca, et elle se lamente sur la disparition de sa mère. Elle entre dans un profond désespoir et pense à se donner la mort – c'est la célèbre aria «Suicidio» –, mais elle se sent responsable du sort de Laura et d'Enzo.

Entre Enzo, qui a été libéré par Barnaba. Il est convaincu que Laura est morte et il veut mourir lui aussi. Gioconda tente de lui faire comprendre qu'elle lui a sauvé la vie et qu'elle lui rend sa liberté, mais elle n'obtient que haine et ressentiment de sa part. Le gentilhomme en vient même à la menacer de son poignard. C'est alors qu'apparaît Laura, qui s'est réveillée de son profond sommeil. Gioconda aide les amants à s'enfuir en mettant une barque et des amis rameurs à leur disposition. Ceux-ci reconnaissent sa générosité et la bénissent.

Barnaba vient réclamer son dû. Gioconda lui dit qu'elle est disposée à se donner à lui et lui demande quelques instants pour se faire belle. Elle en profite pour saisir le poignard, qu'elle se plonge dans le coeur. Lorsque Barnaba, humilié et furieux, lui dit qu'il a étranglé La Cieca la nuit précédente, Gioconda ne peut plus l'entendre, elle est morte.

Pròximes funcions

Concert Beethoven

Beethoven:

Obertura Leonora III, op. 72

Concert per a piano núm. 5, «Emperador», op. 73

Simfonia núm. 3, «Heroica», op. 55

Solista: Kirill Gerstein, *piano*

Director d'orquestra: Aleksandr Anissimov

Orquestra de l'Acadèmia
del Gran Teatre del Liceu

Dissabte, 8 d'octubre, 20.30 h

Dívendres, 14 d'octubre, 20.30 h

Homenatge a Victoria de los Ángeles

Primera part:

Audiovisual:

Victoria de los Ángeles 1923-2005

Biografia artística de la soprano barcelonina

Segona part:

Recital d'Ofèlia Sala amb obres

del repertori de Victoria de los Ángeles

Toldrà:

La rosa als llavis

Rossini:

«Una voce poco fa»,

d'Il barbiere di Siviglia

Wolf-Ferrari:

«Oh, gioia la nube leggera»,

d'Il segreto di Susanna

Massenet:

«Adieu, notre petite table», de *Manon*

Solista: Ofèlia Sala, *soprano*

Orquestra de Cambra del Gran Teatre del Liceu

Diumenge, 9 d'octubre, 17.00 h

Recital Deborah Polaski

Brahms:

Über die Heide, núm. 4, op. 86

Nachtwandler, núm. 3, op. 86

Therese, núm. 1, op. 86

Feldeinsamkeit, núm. 2, op. 86

Todessehnen, núm. 7, op. 86

Clara Schumann:

Sechs Lieder, op. 13

«Ihr Bildnis»

«Sie liebten sich beide»

«Liebeszauber»

«Der Mond kommt still gegangen»

«Ich hab' in deinem Auge»

«Die stille Lotosblume»

Barber:

Sure on this shining night, núm. 3, op. 13

Promiscuity, núm. 7, op. 29

Sleep now, núm. 2, op. 10

Solitary Hotel, núm. 4, op. 41

Liszt:

Es rauschen die Winde, S 294

O lieb so lang, S 298

Es muss ein Wunderbares sein, S 314

Der du von dem Himmel bist, S 279

Solista: Deborah Polaski, *soprano*

Charles Spencer, *piano*

Dimarts, 18 d'octubre, 20.30 h, torn A

L'altre Ponchielli

En ocasió de *La Gioconda*

Sessions al Foyer

Ponchielli:

I Lituani

«Notte cupa è il mio cammino»

«E voi la patria abbandonaste»

«Si... quest'estrema grazia»

«E da tre mesi io soffro»

«O dolci sogni dell'infanzia mia»

I parlatore eterno

«È permesso?»

Lina

«La madre mia solea dirmi sovente»

Marion Delorme

«Parmi un lontan ruggito di tempesta udir»

«Silenzio e tenebre»

I mori di Valenza

«Ecco...gl'incensi fumano»

Il figliuol prodigo

«Tenda natal, paterna valle, addio!»

«Del corteo funerals»

I promessi sposi

«Il desio della vendetta»

«Al tuo trono, o sommo Iddio»

«All'umile ostello natio»

«Per l'onor, per la vostra coscienza»

«O santa Vergine»

Stanislav Anghelov, *piano*

Assessorament musical i presentació:

Jaume Tribó

Dijous, 27 d'octubre, 20.30 h

Coordinació: **Juan Carlos Olivares.**
Disseny del programa de mà: **Susana Rodríguez.**
Disseny de la col·lecció: **Josep Bagà.**
Preimpresió: **Quintana, S.L.**
Impressió: **Gràfiques Ibèria. D.L.B. - 41278-2005**
Publicitat: **Megmar 2001, S.L.**
Coberta: **Projecte escenogràfic de Pier Luigi Pizzi.**
Fotografies de Venècia: **Günther Derleth (Venice).**
Fotografies d'assaig: **Antoni Bofill.**
Fotografies del muntatge escènic a Verona: **Eduard Torrents.**
Fotografies de la representació de *La Gioconda* a Verona:
Maurizio Brenzoni (cedides per la Fondazione Arena di Verona).
Agraïments: **Direcció Tècnica del Gran Teatre del Liceu.**
Traducció: **L'Avenç, TCS.**

El Gran Teatre del Liceu ha obtingut la certificació ISO 14001
(International Standard Organization) / EMAS (Ecomanagement
and Audit Scheme).



Textos

