



Gran Teatre del Liceu



Elektra

Temporada 2007-2008

 **Fundació Gran Teatre del Liceu**

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

Fundació Gran Teatre del Liceu

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



És emoció. És el Liceu. És únic.

Gràcies. Sou únics.

Un any més, tots fem possible la temporada del Liceu.
Gràcies a tothom.

Consell de Mecenatge

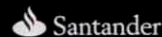


Telefónica

Fundació Banc Sabadell



CAIXA CATALUNYA



Freixenet

MRW
Generando confianza

LAVANGUARDIA

Fundación AXA

abertis

gasNatural



el Periódico

Aigües de Barcelona

fecsa endesa

IBERIA

G&O

Bancaja



3
TELEVISIÓ DE CATALUNYA
CATALUNYA
RÀDIO

SIEMENS



Grupo Planeta

CANAL+

MPG
MEDIA PLANNING GROUP

DRAGADOS

FLUIDRA



EL PAÍS



bankinter.



EL MUNDO
CATALUNYA



Patrocinadors:

- Abantia
- Cespa Ferroviaria
- Cobega, Fundación Coca Cola España
- Enagas
- Fundación Santander
- Indra
- Laboratorios Inibsa

Protectors:

- Accenture
- AGFA-Gevaert
- Almirall
- Atos Origin
- Axima
- Bankpime
- Barcelona Televisió
- Bon Preu

- Borsa de Barcelona
- Colonial
- Copcisa
- Cullerri Associats
- Danone
- El Punt
- Epsilon Ibérica
- Ercros

- Espais Promocions Immobiliàries
- Euromadi
- FCC Construcción
- Ferrero Ibérica
- Fiat, Assegurances
- Fundación Cultural Banesto

- Fundació Puig
- Gebira
- General Cable
- Getronics ICT
- Merck Genéricos
- Grafos
- Gran Casino de Barcelona, Grup Peralada

- GVC
- Laboratorios Ordesa
- Lico Corporación
- Media Markt
- Merck Genéricos
- Microsoft Ibérica
- Mutua Madrileña
- Ocaso

- Organon
- Pepsico
- Philips Ibérica
- Port de Barcelona
- PricewaterhouseCoopers
- Sacresa
- Sacyr Vallehermoso
- Saga Motors

- Sanofi - Aventis
- SAP
- ServiRed
- Solvay Ibérica
- Transports Padrosa
- Unidad Editorial
- Vueling

Benefactors:

- Manuel Bertran
- Joan Busó
- Cucha Cabanó
- Arcadi Calzada
- Rosa Clará
- Guzmán Clavel
- Maria Font de Carulla
- Lilliana Godia
- Jaume Graell

- José Manuel Mas
- Josep Ollé
- Antonio Portabella
- Maria Reig
- Miquel Roca
- Francesc Rubiralta
- Maria Soldavia
- Eva de Vitallonga
- Maria Vilardell

Elektra

Tragödie en un acte

Libret d'Hugo von Hofmannsthal sobre l'obra de Sòfocles
Música de Richard Strauss

Dissabte, 9 de febrer de 2008, 20.00 h, torn C
Dimecres, 13 de febrer de 2008, 20.00 h, torn D
Diumenge, 17 de febrer de 2008, 17.00 h, torn T
Dijous, 21 de febrer de 2008, 20.00 h, torn B
Dilluns, 25 de febrer de 2008, 20.00 h, torn A
Divendres, 29 de febrer de 2008, 20.00 h, torn E
Dilluns, 3 de març de 2008, 20.00 h, torn H

Índex

8

Repartiment

12

Resum argumental

26

L'ÒPERA La violència d'*Elektra*

40

LA DRAMATÚRGIA Elektra després de la venjança

56

Biografies

69

Enregistraments

73

Cronologia liceista

75

English / Français

83

Textos

Elektra

Klytämnestra	Éva Marton
Elektra	Deborah Polaski
Chrysothemis	Melanie Diener Ann-Marie Backlund (29 de febrer i 3 de març)
Aegisth	Graham Clark
Orest	Albert Dohmen
El preceptor d'Orest / Vell servent	Knut Skram
La confident de Klytämnestra / Segona serventa	Claudia Schneider
La portadora de la capa reial / Quarta serventa	Michelle Marie Cook
Un jove servent	Charles Hens
La zeladora	Renate Behle
Primera serventa	Lani Poulson
Tercera serventa	Mireia Pintó
Cinquena serventa	Henriikka Gröndahl

Direcció musical	Sebastian Weigle
Direcció d'escena	Guy Joosten
Escenografia i vestuari	Patrick Kinmonth
Il·luminació	Manfred Voss
Assistent de la direcció d'escena	Johaness Erath
Assistent de l'escenografia i vestuari	Mafalda von Hessen
Construcció de l'escenografia	Delfini Group
Confecció del vestuari	Spazio Scenico
<i>Attrezzo</i>	Sastreria Cornejo
Nova coproducció	Amadeu Ferré (Clap Produccions) Gran Teatre del Liceu / Théâtre de La Monnaie-De Munt (Brussel·les)

ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Direcció del Cor	José Luis Basso
Assistents de la direcció musical	Gueràssim Voronkov Yubal Zorn
Assistents musicals	Mark Hastings, Véronique Werklé, Vanessa García, Conxita Garcia, Jaume Tribó
Assessorament lingüístic	Rochsane M. Taghikhani
Concertino	Lothar Strauss
Sobretítulat	Glòria Nogué
Coordinació, adaptació	Irma Huici
Manipulació i adaptació al castellà	

Elektra

Elektra (1909) de Richard Strauss és una òpera –subtitulada *Tragödie*– en un acte, escrita sobre un llibret d'Hugo von Hofmannsthal, alhora basat en la tragèdia de Sòfocles. Strauss, que el 1903 havia vist a Berlín la versió de la tragèdia grega d'*Electra* que havia fet Hofmannsthal, decidí convertir-la en òpera i s'inicià així una estreta col·laboració amb l'escriptor austríac que havia de durar vint anys amb resultats esplèndids.

El text va atraure Strauss per la violència extrema amb què s'expressen les passions i per la força d'uns personatges que ens duen a la Grècia arcaica i ferotge de les tragèdies clàssiques, lluny del classicisme de Winckelmann i de l'humanisme de Goethe, amb un tractament modern del mite amb elements de la psicoanàlisi. Aquest plantejament s'ha de relacionar amb la irrupció aquells anys de l'expressionisme al món germànic.

Elektra, protagonista absoluta de la tragèdia, viu, presonera al palau dels Atrides, amb un únic objectiu: venjar la mort del pare, Agamèmnon, que en el seu retorn victoriós de Troia va ser assassinat per la seva mateixa muller i mare d'Elektra, Klytämnestra (Clitemnestra), i per l'amant d'aquesta, Aegisth, per apoderar-se del tron

de Micenes. Embriagada d'odi, vaga pel palau esperant de manera obsessiva l'arribada del seu germà Orest que ha d'acomplir l'acte exterminador. Intenta inúltimament obtenir la complicitat de la seva germana Chrysothemis, que vol oblidar i viure malgrat els fets terribles, casar-se i tenir fills. En una colpidora escena, Elektra s'encara amb la seva mare, que intenta despertar la pietat de la filla rebel confiant-li les espantoses nits d'insomni i les inútils ofrenes als déus. La notícia de la mort d'Orest resulta falsa, el germà arriba i després d'un commovedor retrobament, compleix finalment el seu cruel destí matant la mare i Aegisth. Elektra, dominada per una emoció incontenible, es lliura a una dansa ritual fins que no pot resistir la salvatge alegria que romp el seu cor i cau morta.

Als elements provinents de la tradició grega (el magnicidi, les relacions indignes, el desig de venjança, l'amor fraternal, el matricidi), Hofmannsthal hi afegeix un paroxisme, una presència obsessiva de la mort i la crueltat, un seguit de crits, invocacions i anatemes que distorsionen el model clàssic i als quals l'orquestra straussiana, d'una força tímbrica inoïda, dona una dimensió terrible, amb poques concessions a la invenció melòdica. La tensió musical no té quasi precedents en la història de l'òpera, reflex de l'ànima enfollida i desesperada de la protagonista.

ACTE ÚNIC

En una mena de pròleg, les serventes del palau defineixen la personalitat d'Elektra, que divaga pel palau dels Atrides com una esperitada, proferint insults i amenaces.

La primera escena és un monòleg d'Elektra llarg i impressionant, que reviu de manera esgarrifosa l'assassinat del pare al seu retorn de la Guerra de Troia, anuncia la venjança ineludible que ha d'acomplir amb l'ajuda dels germans, Orest –exiliat des de petit lluny del palau– i Chrysothemis i la dansa final al voltant de la tomba d'Agamèmnon.

La segona escena ens porta el contrastat diàleg entre les dues germanes que habiten al palau, Elektra i Chrysothemis –Orest fou exiliat a un lloc desconegut. La segona no comparteix l'obsessió per la venjança de la primera, se sent presonera d'un món hostil i tenebrós i mostra una actitud molt humana, amb un clar desig de viure, casar-se i tenir fills; no creu en la possible tornada d'Orest per ajudar-les i voldria fugir per aconseguir el seu destí de dona. Elektra la menysprea i es prepara a rebre la visita de la mare, Klytämnestra, angoixada per un somni.

L'escena entre mare i filla que segueix és un dels moments de màxima tensió i força expressiva de l'òpera. Ornada amb joies ostentoses i amulets, desfigurada pels sentiments de culpa i de terror, Klytämnestra, obsedida per les nits d'insomni i els malsons que la turmenten, vol parlar amb Elektra, que creu que està dotada de poders màgics, perquè li indiqui un remei per als seus mals. La filla respon amb sarcasmes i crueltat, confirma el convenciment de Klytämnestra que cal un sacrifici de sang per deturar l'horror, però precisa amb un to amenaçador que la víctima ha de ser dona i el sacerdot un home aparentment foraster. Aterreix la reina en dir-li que el motiu de la seva por és la possibilitat que arribi Orest, viu encara. Davant la insistència de la mare perquè li digui qui ha de ser

«Oh potències del cel, grans Parques!

Ah! Feu que aquesta obra s'acabi, i que per fi satisfeta, Dikè porti la seva tasca al seu fatal terme.

«Pel mal que executa una llengua malvada, que la llengua, al seu torn, fereixi i es burli»: així canta Dikè, que vol la seva part, i el mal pel mal.

«Per un cop mortal, que una mà mortal assesti un cop igual: és la Lleï! Qui comet ha de patir». Així clama la veu d'un refrany més antic que els nostres pares»

ÈSQUIL
Les coèfores

«No he tocat els personatges. Només he doblat d'una manera diferent el mantell de les paraules, que de bronze duen posat, mentre jauen propagats per la llum els passatges intercessors arrossegats fins a la foscor i els poètics parlats des de l'ànima. Per a nosaltres són figures tràgiques, com bussejadors que despenyem dels abismes de la vida –són figures màgiques com la clau de Salomó, la qual ens obre els cercles de l'infern»

HUGO VON
HOFMANNSTHAL

aquesta víctima i quin ritual cal seguir, Elektra es deixa endur per una excitació venjadora incontrolada i, en una brutal impregnació, prediu a Klytämnestra una cruel persecució i mort amb la destal que occí Agamèmnon. Petrificada d'horror davant l'exaltació salvatge de la filla, la notícia que li porta sobtadament un confident –la mort d'Orest– la fa esclatar en un riure malèfic i triomfant abans de retirar-se.

Aviat apareix Chrysothemis, que li fa saber la notícia funesta –que, tanmateix, resultarà falsa– de la mort del germà Orest. Es nega en un primer moment a creure-ho, però l'arribada d'un jove servidor la convenç. Elektra reacciona amb promptitud i fermesa: ha arribat l'hora de la venjança que han d'acomplir immediatament elles dues amb la destal enterrada. Però Chrysothemis, horroritzada, es nega a ajudar Elektra malgrat els refinats afalacs i les promeses de felicitat futura d'aquesta, i fuig endins del palau. Elektra la maleeix i decideix d'actuar sola.

Mentre grata la terra per desenterrar la destal, compareix un foraster –Orest– que afirma ser amic del seu germà i que en confirma la mort aixafat pels seus propis cavalls. Els planys d'Elektra i la confessió de les humiliacions que sofreix entredreixen Orest, que finalment reconeix la seva germana. Li revela aleshores que el germà és viu, mentre arriben el vell criat i altres servidors que, en besar-li els peus, l'identifiquen. El reconeixement dels dos germans marca un dels moments més emocionants de l'obra, que la música expressa donant pas a una explosió de lirisme. Orest assumeix el seu destí davant l'alegria salvatge de la germana i entra al palau.

El terrible crit de Klytämnestra fa evident a Elektra que Orest ha realitzat l'esperada venjança i l'increpa perquè la colpeixi novament. Arriben Chrysothemis i unes criades plenes d'espant, però fugen davant l'arribada d'Aegisth. Elektra acompanya amb una torxa el padrastrastre fins a la porta del palau amb una actitud aparentment dolça i submissa i amb una alegria gai-



«El penúltim i l'últim acords indiquen que, amb la mort d'Elektra, finalment s'ha esvaït l'individu, perquè només després de les morts de Klytämnestra, Aegisth i Elektra es pot restaurar l'harmonia social»

BRYAN GILLIAM
Richard Strauss's Elektra

rebé incontenible. Quan, després d'una pausa tensa, Aegisth apareix en una finestra demanant auxili, Elektra li crida amb ràbia el nom d'Agamèmnon.

Torna Chrysothemis anunciant que la venjança ha estat satisfeta per Orest –el qual tothom aclama–, que la guàrdia d'Aegisth ha estat anorreada i que la felicitat ha tornat al palau. Però Elektra sent créixer dins seu la joia desbordada com un oceà i inicia una dansa ritual, empesa per una mena de follia o èxtasi. El seu cor no pot resistir la felicitat de la venjança acomplerta i cau morta a terra.

NO HI HA PRELUDI NI OBERTURA, SINÓ UNA AGRESSIVA INTERVENCIÓ ORQUESTRAL QUE INTRODUUEIX EL CLIMA DE VIOLÈNCIA DE L'ÒPERA AMB L'ANOMENAT «TEMA D'AGAMÈMNON», QUE OBRE I TANCA L'OBRA, APASSIONADA I AMENAZADORA ACUSACIÓ QUE REAPAREIX SEMPRE QUE ELEKTRA AL·LUDEIX EN ELS SEUS MONÒLEGS AL PARE ASSASSINAT.

«El desplaçament del centre de gravetat de l'òpera cap a les passions de l'ànim deixa en segon pla l'espectacle; la descripció ambiental i la sumptuositat dels detalls queden substituïdes pels infinits moviments de l'ànima. Les formes expressives es tornen més aspres i severes»

OTTO ERHARDT
Richard Strauss

Richard Strauss (assegut al centre), acompanyat per Hugo von Hofmannsthal (a la dreta) i el director d'escena Max Reinhardt (a l'esquerra).

«L'Elektra de Hofmannsthal no té la seguretat de la seva sofòclia germana que els déus, en honor del dret, exigeixin l'assassinat i que l'assassinat sigui correcte, perquè la divinitat es veu amenaçada quan la injustícia resta injustícia»

WALTER JENS
Hofmannsthal und die Griechen

En una mena de pròleg, cinc serventes del palau i la zeladora, que vénen a pouar aigua de la cisterna, ens expliquen amb els seus comentaris els antecedents del drama que veurem. Mostren la seva inquietud pel caràcter dur i esquerp d'Elektra, que vaga pel palau com una esperitada, miola com una gata salvatge i profereix insults i fosques amenaces. Solament la més jove expressa pietat i admiració per la dissortada princesa que, maltractada pels senyors, conserva encara l'altivesa i la majestat, però aquesta actitud comprensiva provoca la irritació de les altres dones, que la detesten.

En la primera escena, apareix Elektra, vestida amb parracs, que cada dia, en arribar el vespre, èbria d'odi, com una bèstia ferida, torna a reviuere l'assassinat del seu pare Agamèmnon en tornar de la Guerra de Troia a mans de Klytämnestra –la seva pròpia muller i mare seva– i el seu amant Aegisth, per apoderar-se del tron de Micenes. Invoca el nom del pare amb un plany terrible i colpidor, rememora els detalls més cruels de l'assassinat, i l'horror es converteix en alegria salvatge quan anuncia l'acompliment d'una ineludible venjança. Ha de córrer la sang de Klytämnestra, la del còmplice Aegisth, la dels servents infidels i també la dels gossos i els cavalls. El seu germà Orest –exiliat en un lloc desconegut des del moment del crim– i la seva germana Chrysothemis l'ajudaran i tots tres dansaran triomfalment al voltant de la tomba paterna. ÉS EL PRIMER GRAN MONÒLEG D'ELEKTRA, «ALLEIN, WEH, GANZ ALLEIN», DIVIDIT EN DUES PARTS, CADASCUNA DE LES QUALS TÉ UN CLIMA PROPI: LA PRIMERA PART REFLECTEIX EL RECORD DEL CRIM I ESCLATA EN UNA ESFEREÏDORA CRIDA AL PARE –«AGAMÈMNON, VATER»–, MENTRE QUE LA SEGONA EVOCA ELS SACRIFICIS QUE CALEN PER RENTAR LA SANG CRIMINAL I S'AVANÇA A L'ORGIA INTERIOR QUE SENTIRÀ DESPRÉS DE LA MORT PURIFICADORA DE KLYTÄMNESTRA I AEGISTH, ACOMPANYADA D'UNA ORQUESTRA DIONISIACA QUE IMPOSA UN RITME FRENÈTIC TRENCAT NOMÉS PER L'ARRIBADA DE CHRYSOTHEMIS, QUE SUPOSA EL RETORN A LA REALTAT.



«Quan vaig veure per primera vegada el genial poema de Hofmannsthal al petit teatre de Berlín amb Gertrud Eysoldt, vaig reconèixer al moment el text operístic superb (el qual es va convertir en realitat després de l'adaptació que vaig fer de l'escena d'Orest) i, de la mateixa manera que en el seu dia en *Salome*, la intensificació musical poderosa que arriba fins al final: en *Elektra* després de l'escena de reconeixement, totalment esgotadora només amb la música, el ball alliberador –en *Salome* després del ball (com a punt essencial de l'argument), l'apoteosi estremidora del final. [...] Però al principi em va atemorir la idea que els dos temes compartissin moltes similituds en el contingut psicològic, i vaig dubtar sobre si tindria per segona vegada la força suficient per representar a fons aquest tema. Però el desig d'oposar aquesta obra demoníaca i extàtica de l'hellenisme del segle VI a les còpies romanes de Winckelmann i la humanitat de Goethe es va imposar als escrúpols i, així, *Elektra* es va convertir en una elevació de la unitat de l'estructura, del poder de la intensificació –i voldria afegir: *Elektra* és a *Salome* com *Lohengrin*, obra d'una unitat d'estil completa, ho és al genial esbós primogènit de *Tannhäuser*. Les dues òperes es troben aïllades de l'obra de la meua vida: hi he arribat al límit màxim de l'harmonia, la polifonia psicològica (somni de Klytämnestra) i la receptivitat auricular actual»

RICHARD STRAUSS
Betrachtungen und Erinnerungen



El primer dels quatre diàlegs que se succeeixen és el d'Elektra amb la seva germana Chrysothemis, que viu també al palau dels Atrides. Personatge oposat totalment al de la protagonista, posa en guàrdia Elektra —que no cessa en els seus insults als assassins— perquè ha pogut saber la intenció de Klytämnestra i Aegisth de tancar-la en una obscura presó. Plena de terror i angoixa pel clima d'odi que ha creat l'actitud d'Elektra, li demana que ho oblidí tot i fugin juntes. Accepta el seu destí i oposa a l'obsessiu desig de venjança de la germana la voluntat de viure la seva existència de dona, de lliurar-se a un home i tenir fills («Kinder will ich haben, bevor mein Leib verwelkt»). El pare és mort i el germà no torna ni tornarà, i elles es fan velles, engabiades, sense poder assolir el destí de dones («Weibschicksal»). CONTRASTA AQUÍ L'AGOSARADA ESCRIPTURA VOCAL D'ELEKTRA, QUE, PRIVADA D'ESTABILITAT TONAL I DEL SUPORT DE L'HARMONIA TRADICIONAL, S'ESTÉN AL LLARG D'UN TERRIBLE REGISTRE DE DUES OCTAVES, AMB L'ESCRITURA LÍRICA VOCAL DE CHRYSOTHEMIS, HUMANA I BASTIDA DAMUNT UNA FLUÏDESA TONAL TRANSPARENT —PERSONATGE AMB TIMBRE DE SOPRANO LÍRICA. AIXÍ, STRAUSS DIBUIXA MUSICALMENT LES ACTITUDS CONTRAPOSADDES DE LES GERMANES: L'EXPIACIÓ TRIBAL DE L'ASSASSINAT, QUE RESUMEIX TOTA LA VIDA D'ELEKTRA, DAVANT EL DESIG DE VIURE PER DAMUNT DE TOT QUE EMPENY CHRYSOTHEMIS. Elektra rebutja amb menyspreu la cautela i els sentiments de la germana, que abans de sortir l'avisava que arriba la mare, angoixada per un somni en què se li ha aparegut Orest.

UN BREU INTERLUDI ANUNCIA L'APARICIÓ IMMINENT DE LA MONSTRUOSA KLYTÄMNESTRA, EN UN CLIMA DE TERROR QUE CREA UN RITME OBSESSIU SECUNDAT PER LES TROMPETES AMB SORDINA, I L'ARRIBADA DE LA MARE S'ACOMPANYA D'UN IMPRESSIONANT QUADRE DE VIOLÈNCIA MUSICAL, EXPRESSIONISTA, AMB UNA ORQUESTRACIÓ RUDE, PIGMENTADA DE DISSONÀNCIES.

Guarnida amb joies ostentoses i amulets, recolzada en un bastó, pàl·lida i amb la cara desfigurada pels sentiments de culpa

«Hem de tornar a crear el mite. De la sang emergeixen de nou les ombres... Si els filòlegs, els arqueòlegs, etc. es preocupen per conservar de manera incondicional allò antic, també és necessari que hi hagi una autoritat que es preocupi totalment per allò nou. [...] Per a nosaltres, la familiaritat amb el mite és un gran avantatge. Podem manipular figures com l'àngel i el dimoni, la Ventafocs i la madrastra malvada. Podem posar tota l'atenció en allò que es troba fora de la pragmàtica, en el cercle de fum de la vida que reposa damunt les muntanyes: en cada "moriu i renai-xeu!" de la mística de les passions i les accions»

HUGO VON
HOFMANNSTHAL

Pàgina anterior:
Eugène Atget:
Pati interior parisenc
(1902).

«Perseverança és entumiment i mort. Aquell que vulgui viure ha de relegar-se, ha d'oblidar. I no obstant això, el caràcter humà està vinculat a la perseverança, al record. [...] Aferrar-se a allò perdut, persistir eternament, fins a la mort —o al contrari, viure, oblidar, transformar-se, sacrificar la unitat de l'ànima, i tot i això preservar-se de la mutació, romandre humà, no enfonsar-se en la bèstia sense memòria. Aquest és el tema de fons d'*Elektra*, la veu d'*Elektra* contra la veu de Chrysothemis, l'heroica contra la humana»

HUGO VON
HOFMANNSTHAL
Carta a Richard Strauss
(18 de juliol de 1911)

i de terror, amb les parpelles inflades, apareix Klytämnestra voltada per un seguici de servidors que il·luminen l'escena amb torxes. Obsedida per les nits d'insomni i els malsons que la turmenten, vol parlar amb la seva filla Elektra, que tem i admira alhora —creu que està dotada de poders màgics—, perquè li indiqui un remei per als seus mals. S'IMPOSA ARA UN ESTIL DE CANT ESSENCIALMENT DECLAMATORI, AL VOLTANT DEL QUAL STRAUSS DIBUIXA MUSICALMENT ELS TRETS FONAMENTALS DEL PERSONATGE: ARROGÀNCIA, HIERATISME, PODER CORRUPTOR. LA TONALITAT NO ACABA D'AFERMAR-SE I ES MANTÉ EN UN ESTADI FLUCTUANT. QUAN KLYTÄMNESTRA, EN INICIAR EL SEU EXALTAT DISCURS, COMPARA ELEKTRA AMB UNA ORTIGA QUE CREIX DINS SEU I NO POT ARRENCAR, L'ORQUESTRA ENS PORTA EL TEMA IDENTIFICADOR DE LA PROTAGONISTA A L'INICI DE L'ÒPERA.

Mare i filla resten soles i té lloc una de les escenes més colpidores de l'obra. A les prolixes explicacions de la reina sobre les angoixes que la dominen nit i dia —L'ORQUESTRA ACOMPANYA AQUESTES CONFIDÈNCIES AMB UN RITME DE RESPIRACIÓ DIFICULTOSA— i la possibilitat de trobar-hi alleujament, Elektra respon amb sarcasmes i crueltat, tot mantenint un to enigmàtic QUE ES REFLECTEIX MUSICALMENT AMB UNA OSCIL·LACIÓ CONSTANT MAJOR/MENOR. Confirma el convenciment de Klytämnestra que cal un sacrifici de sang per deturar l'horror, però precisa amb to amenaçador que la víctima ha de ser una dona i el sacerdot un home foraster que alhora sigui de la casa. Aterreix la reina en dir-li que el motiu de la seva por és la possibilitat que arribi Orest, que encara és viu. Davant la insistència de la mare perquè li digui qui ha de ser aquesta víctima i quin ritual cal seguir, Elektra es deixa endur per una excitació venjadora incontrolada i, en una brutal imprecació, prediu a Klytämnestra una cruel persecució i mort a mans del caçador que ella ha fet venir i amb la destal que occí Agamèmnon amb una crueltat inaudita. És EL MÒMENT MÉS INCANDESCENT DE L'OBRA, D'UNA TENSÍO I DIFICULTAT VOCAL IMPRESSIONANTS I D'UNA ORQUESTRACIÓ VOLCÀNICA.

Petrificada d'horror davant l'exaltació salvatge de la filla, la notícia —la mort d'Orest— que li porta sobtadament un confident la fa esclatar en un riure malèfic i triomfant mentre es retira i es dirigeix a l'interior del palau. Elektra resta desorientada davant el brutal canvi d'humor de la mare, i aviat apareix Chrysothemis, que li fa saber la notícia funesta —que, tanmateix, resultarà falsa— de la mort del germà Orest. Es nega en un primer moment a creure-ho, però l'arribada d'un jove servidor en cerca d'un cavall per informar Aegisth la convenç. LA MÚSICA SUBRATLLA EL SOFRIMENT PER LA MORT D'OREST AMB UN GRAN SOSPIR ROMÀNTIC QUE EXPRESSA LA DESESPERACIÓ DE LES GERMANES. Elektra reacciona amb promptitud i fermesa: ha arribat l'hora de la venjança que han d'acomplir immediatament elles dues amb la destal enterrada. Però Chrysothemis, horroritzada, es nega a ajudar Elektra malgrat els seus refinats afalacs —LA MÚSICA TENYEIX D'UNA SENSUALITAT ACLAPARADORA LES PARAULES D'ELEKTRA, MENTRE QUE ELS INTERVALS VOCALS DE CHRYSOTHEMIS TRAEIXEN LA SEVA POR— i les promeses de felicitat futura, i fuig endins del palau. Elektra la maleeix i decideix d'actuar sola.

Mentre grata la terra per desenterrar la destal, compareix un foraster —Orest— que afirma ser amic del seu germà i que pretén confirmar a Klytämnestra la seva mort aixafat pels seus propis cavalls. OREST S'EXPRESSA EN UN TO DECLAMATORI DAVANT UNA ORQUESTRA QUE FON EL MOTIU D'OREST AMB EL D'AGAMÈMNON. Els planys d'Elektra i la confessió de les humiliacions que sofreix entredreixen Orest, que finalment reconeix la seva germana. Li revela aleshores que el germà és viu, mentre arriben el vell criat i altres servidors que, en besar-li els peus, l'identifiquen. El reconeixement dels dos germans marca un dels moments més emocionants de l'obra, QUE LA MÚSICA EXPRESSA RALENTINT EL TEMPS I DONANT PAS A UN ESCLAT DE LIRISME QUE ANUNCIA LES OBRES POSTERIORES D'STRAUSS. És un oasi d'EXTASI VOCAL DINS EL PAISATGE INHÒSPIT DE L'OBRA. La sorpresa, l'amor, la tendresa donen pas a la vergonya —MARCADA PER LA RUP-

«L'òpera de Hofmannsthal no sols s'anomena *Elektra*, sinó que és *Elektra*. Amb la seva aparença de filla de rei esparrocada, el símbol de la venjança, amb tota la força d'una voluntat inflexible i una energia indòmita, és "l'esperit que es construeix el cos" (del *Wallenstein* de Friedrich Schiller). Odiant i estimant, maleint i beneint, joiosa en l'alegria i punyent en el dolor, s'arrossega per la pols o es dreça com una bacant extasiada en el seu avanç encisat. Al seu costat hi ha Chrysothemis, assedegada d'amor i famolenca de vida, desitjosa de sortir com a dona i de felicitat com a mare»

OTTO ERHARDT
Richard Strauss



Richard Strauss amb Hugo von Hofmannsthal (Garmisch, 1911).

«El destí de l'individu és completament fosc, secretament insondable; les categories felicitat i infelicitat no se li poden aplicar. Però en l'ànima rau una força il·limitada: la mateixa que ens pertorba pot sostenir-nos com ales»

HUGO VON HOFMANNSTHAL
Carta a Joseph Chapiro

TURA TONAL— que Elektra sent davant el seu estat físic i la seva misèria, i al plany pel paper ple d'odi i venjança que el deure filial l'obliga a representar. Orest assumeix el seu destí davant l'alegria salvatge de la germana. Acompanyat del vell preceptor que li ha fet de pare, entra al palau.

Elektra resta sola en la foscor, agitada i angoixada per no haver donat al germà la destal amb què ha de dur a terme el crim. Se sent un terrible crit de Klytämnestra —PRECEDIT PER LA IMPLACABLE INTERVENCIÓ DEL TAMBOR— que trenca la tensa espera. Increpa el germà perquè la colpeixi novament. Arriben Chrysothemis i unes criades plenes d'espant, que augmenta quan senten que arriba Aegisth. Fugen espordides mentre Elektra acompanya amb una torxa el padastre —DIBUIXAT MUSICALMENT SENSE PIETAT, COM UN ÉSSER COVARD I DÈSPOTA— fins a la porta del palau amb una actitud aparentment dolça i submisa

i amb una alegria gairebé incontenible. Quan, després d'una pausa tensa –SOSTINGUDA PER UN GLISSANDO DE L'ARPA–, Aegisth apareix en una finestra demanant auxili, Elektra li crida amb ràbia el nom d'Agamèmnon abans de ser arrossegat a l'interior.

Torna Chrysothemis amb un grup de dones anunciant que la venjança ha estat satisfeta per Orest, el qual tothom aclama, que la guàrdia d'Aegisth ha estat anorreada i que la felicitat ha tornat al palau. Invoca agraïda els déus i preveu una nova vida. Però Elektra sent créixer dins seu la joia desbordada com un oceà i inicia una dansa ritual, empesa per una mena de follia o èxtasi. ELEKTRA ES LLIURA AIXÍ A UNA DANSA ALLIBERADORA A LA MANERA DE LES ANTIGUES BACANALS, COM SI VOLGUÉS CONCLoure EL DRAMA PURIFICADOR QUE HA VISCUT FINS ALESHORES. El seu cor no pot resistir la felicitat de la venjança acomplerta i cau morta a terra. Chrysothemis crida amb desesper el seu germà Orest. L'ORQUESTRA REPETEIX, PODERÓS, SOSTINGUT PER TOTES LES SECCIONS, EL TEMA D'AGAMÈMNON.

TERESA LLORET

«El camí de la glòria,
de malesa n'és ple,
cantava un poeta
antic; hi ha espines,
rosers i algun llorer,
hi ha sang i fang, molt
fang [...]. El camí de la
glòria, no sols per a
una persona sinó tam-
bé per a una òpera,
es conquereix a poc a
poc, etapa per etapa,
amb dolor [...] és un
viacrucis modern i
teatral, on es guanya
o es mor, on es pateix
o s'és feliç, és un camí
alegre i aspre,
però sense creu,
o almenys... amb una
creu, potser, de cava-
ller. [...] Però el via-
crucis de l'art no és
per a totes les òperes,
com el camí de la glò-
ria no és per a tots els
homes. Cal ser fort
per poder-ho intentar,
i una òpera ha de ser
sòlida i vigorosa i ha
de sortir d'un geni
conegut per llançar-se
audaçment pel món.
Ara, l'Elektra està
continuant el seu
viacrucis»

NINO SALVANESCHI
La via crucis dell'Elettra
(text publicat amb motiu
de l'estrena d'*Elektra*
a La Scala l'any 1909)

Pàgina següent:
Fragment de la façana de
Villa Gazzotti d'Andrea
Palladio.



L'ÒPERA

La violència d'*Elektra*

GAVIN PLUMLEY

La violència d'*Elektra*

«Però jo t'estimo, i quan no t'estimi,
serà de nou el caos»
Shakespeare, *Otel·lo*



És una opinió majoritàriament acceptada que Richard Strauss després d'acabar *Elektra*, la seva segona òpera cataclísmica sobre el «món antic» –la primera havia estat l'excitant *Salome*, amb un regust efeminat–, el compositor va girar l'esquena a la innovació i va perseguir un amor d'èxit taquíller amb *Der Rosenkavalier*, més conservadora en comparació amb les anteriors. La resta de la seva carrera, tal com ens han explicat, va tenir un reflex marcadament nostàlgic, amb el so brillant de la «rosa de plata» impregnant cada obra, tant si es basava en el seu propi inici (*Intermezzo*) com en els mons fantàstics que Hugo von Hofmannsthal va crear

amb ell. Però veure *Elektra* com l'apoteosi de *Salome*, dues alimares modernistes en una oeuve d'altra banda regressiva, és oblidar amb quina riquesa estan connectades aquestes dues obres amb la creació més recent d'Strauss i com de perfectament adaptable era aquest artista.



El personatge d'Elektra és l'exemple més extrem, al capdavall, de la preocupació d'Strauss per la psique femenina. Aquesta no té res de la resignació tranquil·la de la Mariscalca —«sí, sí»—, però el plany de totes dues per la pèrdua d'una vida anterior i la recerca enèrgica d'un nou ordre (per mitjà de l'arribada d'Orest, o la conformitat agredolça de la Mariscalca envers Octavian i Sophie) demostren una de les preocupacions de la generació d'Strauss —l'acceptació de l'enfonsament d'un règim (imperial) i l'establiment d'un jove lliurepensament. Les observacions d'Strauss sobre aquests «altres» temps i llocs no són nostàlgiques; són exemples profètics del que va succeir més endavant.

A l'inici, la carrera d'Strauss es va centrar en les obres d'orquestra, no de teatre d'òpera, i els seus poemes simfònics van suportar el mantell que havia separat les faccions de la música clàssica europea. ¿La música tractava sobre ella mateixa (com les simfonies de Brahms) o reflectia quelcom més, quelcom més tangible? Strauss creia, sense cap mena de dubte, que era això últim i es va comprometre de tot cor amb el poema simfònic programàtic, amb *Aus Italien* (1886), *Tod und Verklärung* (1888-89), *Don Juan* (1889), *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (1894-95), *Also sprach Zarathustra* (1896), *Don Quixote* (1897) i *Ein Heldenleben* (1897-98). Malgrat que algunes d'aquestes obres jugaven amb idees abstractes, Strauss va començar, amb pas lent però segur, a reflectir esdeveniments reals en la seva música. En la composició de les seves dues primeres òperes, *Guntram* (1894) i *Feuersnot* (1901, anomenada «poema cantat» en comptes d'òpera), l'orquestra va assumir un paper important en subratllar el rerefons psicològic de les obres —una cosa que havia après de l'estudi intens dels drames musicals de Wagner. *Guntram* va ser escrita en gran part a l'ombra del mestre de Bayreuth, però en *Feuersnot* Strauss va partir de la seva pròpia predilecció personal per l'erotisme de l'òpera. Tot i que cap de les dues obres no va esdevenir un triomf, van marcar el camí per al sorollós èxit de públic de 1905, *Salome*.

Pàgina 28:
A dalt:
F. Juettner.
Caricatura amb motiu de l'estrena d'*Elektra*.
A l'esquerra:
Strauss assisteix a una representació de *Der Rosenkavalier* amb Salomé i Elektra, i diu: «Si les meves amigues no hi estan convidades, jo tampoc vinc». Caricatura de 1911. Richard Strauss-Archiv, Garmisch-Partenkirchen.



«Equivalent a *Salome* per sumptuositat del colorit, forma lluminosa i plenitud juvenil, la deixa molt enrere per la seva tranquil·la serenitat, un sentiment musical espacial i l'abundància d'idees fluides i espontànies, i aconseguix, de l'arribada d'Orest endavant, una tensió tràgica incontrolable. Una certa propensió a deixar-se atreure de vegades per les seduccions d'una excessiva cantabilitat... queda submergida per les meravelles instrumentals, mentre que la tremenda força amb què es condueixen les gradacions és irresistible»

HERMANN BAHR

Pàgina anterior:
El Nationaltheater de Múnic després del bombardeig dels aliats el 2 d'octubre de 1943.

Una fama sorprenent va precedir la novel·la de 1891 d'Oscar Wilde. Amb el toc hàbil poètic de Wilde i l'explosió bel·ligerant de la repressió sexual, la història presa de l'Evangeli de Mateu gairebé no va ser reconeguda en el seu hedonisme de *fin de siècle*. Per a Strauss va ser el medi de cultiu perfecte per al seu següent poema simfònic posat en escena (com va dir-ne Norman del Mar brillantment). Una dramàtica trajectòria des de l'empresonament de Joan Baptista fins al triomf de Salomé en besar-li el cap tallat preparava el terreny per a un llenguatge simfònic igualment exhaustiu. La construcció de l'obra és brillant; Strauss no només va complaure el gust insadollable del seu públic per la melodia, sinó que va combinar aquest desig amb una paleta harmònica situada al caire de la tonalitat, amb una atenció meticulosa pel detall en les seves orquestracions. Malgrat que diversos dels seus contemporanis volien evitar el sensacionalisme d'Strauss, fins i tot l'introvertit Mahler va dir que es tractava «d'una de les més grans obres mestres dels nostres temps». Amb el desig de repetir l'èxit —només els beneficis de taquilla de *Salome* havien pagat la seva casa de camp a Garmisch, als Alps bavaresos—, Strauss va començar a buscar altres històries antigues que pogués alliberar en una escenificació operística moderna.

Tot i que va treballar durant molt de temps fora d'Alemanya, Strauss era totalment conscient de la revolució cultural que esclatava a les sales de concerts, les galeries i les llibreries de Viena. La seva amistat amb Mahler i les interpretacions que el compositor i director va oferir de les obres d'Strauss a Viena li van permetre accedir d'una manera immediata a molts dels herois i creadors amb pitjor reputació de les noves arts de la ciutat. Hugo von Hofmannsthal es trobava al cor de l'avantguarda de Viena. En l'època en què Strauss i ell es van conèixer, Hofmannsthal ja era un dramaturg i un poeta de gran èxit. L'adaptació l'any 1903 de la tragèdia grega de Sòfocles *Electra* (dirigida per l'empresari teatral Max Reinhardt) havia inspirat Strauss i

probablement el va fer anar un pas més enllà amb la creació de *Salome*. Va ser només després de l'èxit de la mateixa *Salome* que Strauss va tenir el valor de demanar a Hofmannsthal que col·laborés amb ell i convertís l'adaptació en un llibret d'òpera. Però Strauss va fer una pausa abans de continuar, ja que es preguntava (potser amb raó) si *Salome* i *Elektra* tenien massa en comú, tot esperant trobar, en comptes d'aquesta, un personatge embriagador en els regnes del Renaixement italià. Per descomptat, Hofmannsthal no es va mostrar impressionat pel nerviosisme d'Strauss.

Ambdues són obres d'un sol acte, cada una du el nom d'una dona com a títol, totes dues tenen lloc en l'antiguitat clàssica i els dos papers van ser creats originalment per a Gertrud Eysoldt. Potser amb aquesta semblança al cap, Strauss va decidir distanciar-se de l'estil musical de *Salome* i la delicada finesa de la partitura anterior va ser substituïda per la brutalitat externa d'*Elektra*. L'altra diferència principal entre les obres és que mentre *Salome* s'havia relacionat en gran part amb els homes de palau —Herodes, Joan, Narrabot—, l'actitud d'*Elektra* s'explora a través de la seva relació amb les dones de la seva vida: Klytämnestra i Chrysothemis.

La germana d'*Elektra* és, potser, el punt més proper a què va arribar Strauss en la imitació de l'estil de la seva *Salome*. Chrysothemis és el cor líric de la seva nova i brutal partitura. Resulta evident que la raó del seu caràcter més tranquil és que, de totes les dones d'*Elektra*, és la que té menys problemes. La seva innocència es reflecteix en la base àmpliament diatònica de la seva música. En la seva escena central «Ich kann nicht sitzen und Ins Dunkel Starren», la violència de l'obertura torna al seu lloc amb el vals càlid de Chrysothemis. Els murmuris inquietos probablement insinuen els esdeveniments brutals al palau de Micenes, però ella infon en nosaltres —el públic— i en la seva germana una esperança per resoldre'ls i una forma de vida satisfeta després de la matança. Es troba sola, sense el pare ni el germà, i busca

«Com un vampir, Strauss xucla de cada paraula la sang vital per a la seva música. [...] Com un autor de melodrames que es dedica de mala gana a la caricatura, Strauss s'adhereix a cada paraula que dibuixa segons la seva transcendència. De quina manera m'ajuden els moments bells i meravellosos i, sobretot, el moment de l'expressió aclaparadora en què Elektra reconeix Orest! Que Strauss pot fer-ho, fa temps que ho sabem, però això no crea cap obra d'art que ens recompensi pel suplici de la resta»

RICHARD SPECHT
Extracte de la crítica apareguda en el «Münchener Neueste Nachrichten» després de l'estrena d'*Elektra* a Berlín (15 de febrer de 1909)



Richard Strauss a Atenes el 1926, amb l'Acropolis al fons.

«El desig d'empènyer les obres d'art més enllà del regne de l'art significa simplement dur-les fins al regne de la follia. Richard Strauss ens en mostra el camí»

CAMILLE SAINT-SAËNS

una vida familiar feliç, amb un espòs i fills. A diferència de la tonalitat senzilla de Chrysothemis, la mare d'*Elektra*, Klytämnestra, es presenta amb l'espetec dels fuets que acompanyen una processó de persones i animals que han estat agafats per ser sacrificats. Les seves mans estan metafòricament i (dependent de la producció) literalment cobertes de la sang d'Agamèmnon i el seu propi estil musical està marcat per la dissonància violenta. La confrontació de Klytämnestra amb Elektra és la part central de l'òpera. Tot i que des del punt de vista emocional estan en pols oposats (una és l'assassina i l'altra, la víctima implícita), totes dues habiten el mateix espai musical i les seves posicions són, igualment, extremes.

És cert que mentre la música de Chrysothemis reflecteix les seves esperances innocents, els malsons de Klytämnestra són acompanyats per una fragmentació de motius i un sadisme atonal. La mateixa Elektra passa per la gamma completa d'emocions i estils musicals. És el fulcre del drama i alimenta de forma natu-

ral el llenguatge dels altres personatges, alhora que aquest llenguatge es reflecteix a través d'ella. En el seu èxtasi més gran, es llança a un bell himne, fins i tot romàntic, pel pare mort i el germà heroic, però quan es mostra introvertida i torturada, Elektra, com la seva mare, se situa en l'abisme de la raó musical. El viatge que, com a personatge, emprèn és magnífic i un sòlid pilar en la construcció de l'òpera. El seu èxtasi càlid en «Ob ich nicht höre», a prop del final de l'òpera i abans que es rendeixi, com Salome, al seu ball, es basa de manera triomfal en un llenguatge diatònic. Els seus altres crits i esgarips no podrien estar més lluny d'una posició musical estable. A través de la recerca de la venjança, troba la pau musical.

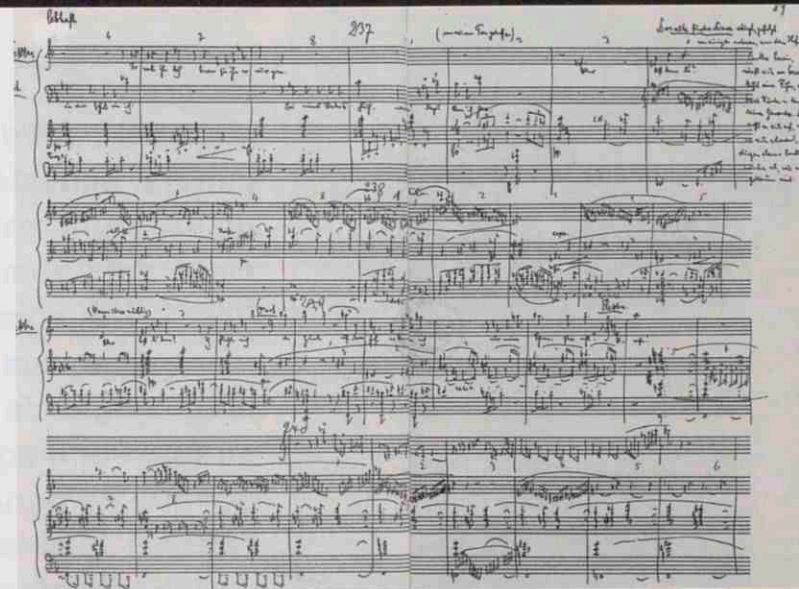
És per mitjà d'aquestes dones d'*Elektra* que Strauss explica les seves idees sobre el llenguatge musical amb més claredat. Va continuar evitant adherir-se a les normes i les regulacions de l'escola de Schönberg (la qual cosa li va ser molt útil amb l'auge dels nazis) i al llarg de tota la carrera va traçar una línia molt fina entre la dissonància i la consonància. Aquesta corda fluixa va ser una metàfora brillant per a cada drama que va escriure. Seria massa simple veure la dialèctica com una mera reducció a dissonància igual a malament i consonància igual a bé, però en la resolució natural de les polaritats de qualsevol drama, Strauss era un mestre en la comunicació del conflicte a través del relatiu turment o alleujament del seu llenguatge musical transcendental. Va ser en *Elektra* que va crear aquests límits i, en comptes de veure aquesta òpera com el cim del seu èxit, és examinant els vincles entre drama i música que entenem la seva mestria. En *Elektra* els personatges creats per Strauss i Hofmannsthal actuen de la manera més extrema; per tant, la gamma del llenguatge musical d'Strauss es mostra en l'amplitud més gran. En *Rosenkavalier* els personatges són, en comparació, trivials i mentre que la seva intensitat es comunica en la música (només cal pensar en el trio final, tan apassionat), les seves emocions no es relacionen amb l'assassinat o la venjança,



Façana del pati interior del Castello Sforzesco de Milà, dissenyat per Leonardo da Vinci.

«Elektra és el naixement de la tragèdia derivada de l'esperit de la melodia. En virtut de la música sorgida d'aquest esperit, les figures de la prehistòria mítica esdevenen criatures de qualsevol temps, afins a nosaltres i al nostre sentiment, franquejant d'aquesta manera un període de temps de dos mil·lennis i mig. La flama purificadora d'aquesta música aconsegueix superar també aquí aquest formidable destí que "eleva l'home alhora que l'esclafa" (Sòfocles)»

OTTO ERHARDT
Richard Strauss



Fragment de la partitura manuscrita de l'escena del reconeixement d'Orest.

per això el llenguatge musical no podia ser tan extrem. Quan Strauss va posar en escena un compositor en la seva *Ariadne auf Naxos*, també de Hofmannsthal, fou mitjançant el Compositor del Pròleg que el llenguatge musical va patir una variació més gran i reflectí la gravetat de l'esforç personal del Compositor. En *Die Frau ohne Schatten* (tant la més estimada com la més odiada de les obres fruit de la seva col·laboració), el compositor i el llibretista van crear un enorme arc de dissonància que es mou cap a la resolució; la música d'Strauss, evidentment, disposava de les millors eines abstractes amb les quals es podia comunicar aquest viatge, i avui dia és el llibret allò que impedeix que l'obra estigui al cor del repertori operístic.

Les crítiques també es van abonar en *Elektra*. La més freqüent era la suposada insuficiència del personatge d'Orest, ja que té, segons que han dit alguns, un discurs musical suau. Hem esperat prop d'una hora de música inquieta que arribés, i quan

das Kind ins Haus, damit noch diese Nacht
die sterben, welche sterben sollen —

ELEKTRA

(von seinem Ton getroffen):

Wer

bist du?

Der alte finstre Diener stürzt aus dem Hof lautlos her-
ein, wirft sich vor Orest nieder, küßt seine Füße, rafft
sich auf, angepöbelt um sich schauend, und stürzt laut-
los ab. (Orest schreit: Orest! Orest! Orest!)

ELEKTRA

(kaum ihrer mächtig):

Wer bist du denn? Ich fürchte mich.

OREST

(tauft):

Die Hunde auf dem Hof erkennen mich,
und meine Schwester nicht?

ELEKTRA

(schreit auf):

Orest!

OREST

(flüsternd):

Wenn einer dich im Haus gehört hat, der
hat jenseit mein Leben in der Hand.

76

«Des del punt de vista de la cultura, aquesta obra resulta un infortuni, sobretot per culpa del poema. S'ha qualificat la tragèdia de Hofmannsthal com una ofensa a la intel·ligència de l'edat antiga. Per a aquest pecat, donaria de bona gana l'absolució si la nova Elektra no fos una ofensa a la nostra intel·ligència alemanya, al patrimoni valuós de la nostra cultura artística»

RICHARD SPECHT

Extracte de la crítica apareguda en el «Münchner Neueste Nachrichten» després de l'estrena d'*Elektra* a Berlín (15 de febrer de 1909)

«Hofmannsthal ha adulterat el mite que serveix de base a *Elektra* i se n'aprofita per representar l'exaltació malaltissa o dement dels instints naturals. Sucedeeix d'una manera histèricament dèbil que allò terrible ja és considerable i allò insòlit és valuós. Sucedeeix amb el mateix enginy que l'agitació es manifesta com a temperament; el desenfrenament, com a passió; l'exuberància, com a sensualitat»

RICHARD SPECHT

Extracte de la crítica apareguda en el «Münchner Neueste Nachrichten» després de l'estrena d'*Elektra* a Berlín (15 de febrer de 1909)

arriba sembla gairebé avorrit. Però en comptes de considerar això com una limitació del llenguatge d'Strauss, ho podem veure com un gran èxit. La simplicitat amb la qual es comunica Orest és purament indicadora de la seva saviesa, la seva calma i la seva determinació. No comparteix cap de les esperances transcendentals de Chrysothemis (indicades en les efusions líriques d'aquesta) ni els malsons salvatges de la seva mare o d'Elektra. És l'equilibri entre els seus extrems, i per això habita un espai sonor completament nou en el paisatge musical de l'òpera. Per ser més francs, però, ell és simplement un conducte en la cons-

Fragment del llibret d'*Elektra*, amb anotacions a mà de Richard Strauss introduint modificacions en l'escena del reconeixement d'Orest.

trucció de l'òpera. Elektra ha vençut intel·lectualment el seu dolor i el paper d'Orest és únicament complir els seus desigs de venjança. El seu triomf al final de l'òpera no es basa en la proesa física del seu germà, sinó en el seu èxit mental. Aquí, novament, sorgeixen paral·lelismes entre *Elektra* i *Der Rosenkavalier*, l'òpera immediatament posterior. La Mariscala, un beuratge complex de comtessa d'Almaviva, un bon vals vienès i una dosi forta de nostàlgia —la qual cosa permet Strauss d'aconseguir-hi una gran varietat musical—, troba en el seu estimat Octavian un altre incentiu per al canvi. El mateix llenguatge musical d'Octavian és més limitat; igualment ho és el de Sophie, la dona que ell estima. En el complicat pla de la Mariscala per allunyar-se de les antigues maneres imperials vers la senzilla romança del final de la peça, ha de donar pas a un ordre simple (i estètic). El seu emblema per comunicar-ho és la rosa de plata (acompanyada pels cromatismes a l'estil d'*Elektra*), però la música de Sophie i Octavian és simple (com la d'Orest). És probable que la Mariscala no vulgui renunciar al seu jove amor (de la mateixa manera que és possible que creguem que Elektra assaboreix la seva venjança), però s'adona que el seu temps ha acabat i ha de deixar passar a un altre.

Aquestes preocupacions pel canvi d'època i de règim van ser centrals en el paisatge intel·lectual d'Strauss, com, en efecte, ho són ara. És una fixació de les generacions que viuen a prop d'un tombant de segle —la nostra, malauradament, fins i tot més exagerada amb la inestabilitat política actual i el canvi de mil·lenni. Strauss es va veure atret pels exemples del passat en les seves òperes, no perquè fos el reaccionari burgès i folgat que els seus crítics més ferotges ens volien fer creure, sinó perquè va trobar a través d'aquests exemples la metàfora per als reajustaments curiosos, meravellosos i amb freqüència violents que es van bastir en l'Europa contemporània. *Elektra* sempre romandrà com el seu rampell més violent en l'escenari operístic, però seria de bojos veure el progrés musical en les pàgines d'aquesta parti-

tura com el seu triomf final. Malgrat que posteriorment continuà admetent que havia sobreviscut a ell mateix, Hofmannsthal i ell continuaren creant algunes imatges igualment mordaces –si no tan violentes– de les justícies i les injustícies, les esperances i les aspiracions de l'home i la dona moderns. Strauss va crear, en *Der Rosenkavalier* i *Die Frau ohne Schatten*, un llenguatge musical que podria sublimar fins i tot l'emoció humana més trivial; a més a més, les seves òperes formen una banda sonora humana dels actes inhumans del segle XX.

GAVIN PLUMLEY

«L'última escena d'*Elektra* no té comparació en la producció artística d'Strauss, en què podem classificar els finals en tres tipus fonamentals: el gran monòleg o solo; el duet final i el conjunt final. L'escena 7 d'*Elektra* s'aparta d'aquest fet perquè, paradoxalment, no és cap dels anteriors i al mateix temps els és tots. Per una banda inclou, en efecte, un monòleg important per a Elektra ("Ob ich nicht höre?"), un duo prolongat ("Wir sind bei den Göttern") i un cor que aclama la tornada d'Orest. Però per una altra banda, no té res de convencional»

BRYAN GILLIAM
Richard Strauss's Elektra

Pàgina següent:
Fotografies d'estudi de
Richard Strauss dirigint.
Richard Strauss-Archiv,
Garmisch-Partenkirchen.



«Com treballa? De la manera més natural del món, com l'artesà que ha instal·lat al terra la catifa que trepitgem en aquest moment. Se m'acudeix una idea musical, agafo un full de paper de música de fabricació francesa (l'únic excel·lent) i escric directament per a orquestra tots els desenvolupaments que conté aquesta idea. Em sembla que això el sorprèn. Miri al pati aquell home que alça sobre les espatlles un bagul feixuc. Camina sense esforç, perquè està acostumat a aixecar coses voluminoses de molt pes. Jo, en canvi,estic acostumat a l'orquestra. Per descomptat, he de treballar per arribar al resultat final, però sobretot cal saber treballar. No n'hi ha prou de tancar-se en una habitació a esborrar paper. A més a més, considero que sobretot un músic ha de saber renovar-se: és la necessitat de tot art. Per això jo, després de *Salome*, vaig compondre *Elektra*, que fou seguida per *Der Rosenkavalier*»

RICHARD STRAUSS
Entrevista concedida a René Delange
per a la revista «Musica» (1921)

LA DRAMATÚRGIA

Elektra després
de la venjança

HAROLDO MAGLIA

Elektra, la mística del dolor

Electra –aquest mite clàssic– reflecteix sempre el seu temps. Una figura dramàtica per explicar una determinada realitat. D'instrument per acomplir la voluntat dels déus a individu menat per les seves emocions. D'Eurípides a Hofmannsthal. «L'Elektra del segle XX –comenta Guy Joosten, director de la posada en escena– viu dominada pels seus impulsos, esclavatge que perd la seva aura romàntica amb la irrupció de Breuer, Freud i la psicoanàlisi». Aquesta és la nova religió –imatge recurrent en el llibret de Hofmannsthal– a la qual Elektra s'ha d'ajustar, una dona immersa en la fe inamovible que la seva existència té una única raó de ser: la venjança. I s'hi aboca amb fervor i èxtasi. Totes les seves pregàries, tots els seus esforços de proselitisme desesperat, pivoten al voltant d'aquest anhel, i Orest és el redemptor que la salvarà. Acomplerta la venjança, només resta abandonar-se a la mort.

Joosten situa aquest ésser dominat per la mística del dolor en un espai fàcil de reconèixer pel públic. «És important mostrar l'entorn del personatge. S'ha de veure i de comprendre el que significa el bandejament d'Elektra a la seva pròpia casa, la tensió que provoca una situa-

ció violenta, destinada a una esperança mortal». Quatre galindaines personals, un cobert per aixoplugar-se i com a horitzó l'arquitectura austera d'una casa senyorial meridional. Un palauet que mostra als seus murs les clivelles d'una llarga història acumulada. Enmig d'aquest llibre obert, un jardí que és una presó d'emocions desfermades.

«El món d'Elektra és un món femení, governat per les emocions –assegura Joosten–; els homes hi són elements problemàtics, cossos estranys que cal mantenir allunyats tant de temps com calgui perquè es compleixi la profecia de la venjança. La seva presència és purament instrumental. Hi són per matar o ser morts». Un univers que, d'altra banda, Joosten ha volgut que sigui reduït, gairebé com una òpera de cambra. Tot es concentra sobre els protagonistes del conflicte. L'escenari reservat a l'essència de la tragèdia. «Res no ha de desviar l'atenció de les relacions complexes que s'estableixen entre les tres dones protagonistes. Cal concentrar la mirada, focalitzar-la per descobrir que no hi ha tantes diferències entre Elektra i Klytämnestra. Mare i filla estan carregades de raons per confiar el seu destí a l'assassinat».

Un muntatge descarnat que no defuig cap imatge. L'escenari és un relat que no amaga la magnitud de la tragèdia. La venjança no es concep com una abstracció filosòfica, sinó com una realitat de conseqüències brutals.

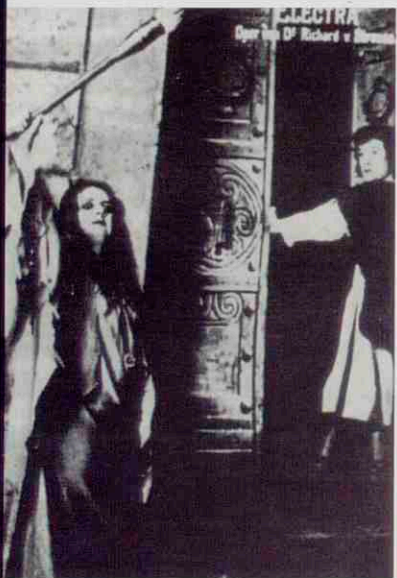
Elektra després de la venjança

«Als éssers feliços com nosaltres només els correspon
callar i dansar»

Hofmannsthal, *Elektra*



«Elektra va ser —escriu Haroldo Maglia en aquest article— ni més ni menys que la primera col·laboració entre Richard Strauss i Hugo von Hofmannsthal, és a dir, va significar un moment capital en la història de l'òpera. El primer d'aquests artistes va ser una mena de “gegant egoïsta” que va néixer gaudint a balquena del do de la música; el segon, en canvi, un home de mida humana, refinat i al qual es podrien assignar com a divisa aquells mots de Hölderlin, que “el que és bell és difícil”».



A l'esquerra:
Imatges de l'estrena absoluta d'*Elektra* a Dresden (25 de gener de 1909), Annie Krull i Johannes Sembach (Aegisth).

A dalt:
Annie Krull (*Elektra*) i Ernestine Schumann-Heink (*Klytämnestra*), en l'estrena absoluta d'*Elektra* a Dresden.

Pàgina següent:
Antoni Bofill;
Deborah Polaski (*Elektra*) en els assaigs d'*Elektra* al Gran Teatre del Liceu.



En l'*Assaig d'exposició de la teoria psicoanalítica*, del 1913, Carl G. Jung va encunyar el terme «complex d'Electra» per referir-se a una suposada versió femenina del complex d'Èdip. Va ser un dels fets que el van menar a la ruptura amb Freud, que s'oposà enèrgicament a la proposta del més díscol dels seus deixebles adduint que el que diferencia l'home i la dona en el triangle edípic no és l'estructura del complex –perquè en ambdós casos el primer objecte d'amor és la mare i el rival és el pare–, sinó com es resol. El nen prendrà el lloc del pare i cercarà un objecte d'amor que no sigui la mare vedada, mentre que la nena acceptarà la castració de la mare (i alhora la seva pròpia) i cercarà l'objecte que representi el pare (que se suposa no castrat).

Quatre anys abans d'aquest apunt seriós de ruptura entre els cabals doctors, s'havia estrenat a Dresden l'òpera *Elektra*, amb música de Richard Strauss, sobre la tragèdia homònima d'Hugo von Hofmannsthal, escrita el 1903. Va ser ni més ni menys que la primera col·laboració entre el músic bavarès i l'escriptor viennès, és a dir, un moment cabdal en la història de l'òpera.

El primer d'aquests artistes va ser una mena de «gegant egoista» que va néixer gaudint a balquena del do de la música; el segon, en canvi, un home de mida humana, refinat i al qual es podrien assignar com a divisa aquells mots de Hölderlin, que «el que és bell és difícil». Per aprofundir en les diferències, Hofmannsthal basa la seva peça en l'*Electra* de Sòfocles, i se situa en la tradició clàssica; Strauss, però, és l'últim romàntic, hereu d'una tradició convulsa que havia nascut un segle enrere (i dos a la seva mort, el 1949), amb l'*Sturm und Drang*.

Per què he decidit obrir aquestes línies amb Freud i els avatars de la seva teoria? La resposta em sembla prou senzilla: el neuròleg austríac, i la revolució que les seves idees van generar en el seu medi social, proporcionen una certa elucidació versemblant de la col·laboració de la qual estem parlant, i també del seu èxit immens. Tan versemblant com provisional, naturalment.

«L'amor que sent Elektra pel seu difunt pare Agamèmnon és, en aquesta fixació pel que ha estat i pel que s'ha perdut de manera irreparable per sempre i en el setge a aquesta lleialtat, francament autodestructiu. En escollir Elektra aquest amor –el seu "etern record pel difunt"–, ha triat la seva pròpia mort. Però Elektra sobreviu. Malgrat la crítica al principi que personifica. Ella viu com el símbol de la venjança, de la resistència, de la violència, com l'odi sense mesura»

MARTIN KUSEJ
Die alte Ordnung
Blut Elektra

«La situació s'ha de donar per ella mateixa. Per aquest motiu, escull una peça en un acte, sense renunciar del tot a la tensió, sempre com a situació límit, com a situació abans de la catàstrofe, la qual ja amenaça quan s'aixeca el teló i no es pot evitar en el futur. La catàstrofe és una circumstància futurista: ja no es tracta de la batalla tràgica de l'home contra el destí. Allò que el separa de la caiguda és el temps buit, el qual ja no es pot omplir amb l'acció, i en l'espai absolut i reconfortat per la catàstrofe d'aquest espai és sentenciat a viure»

PETER SZONDI
Theorie des
modernen Dramas

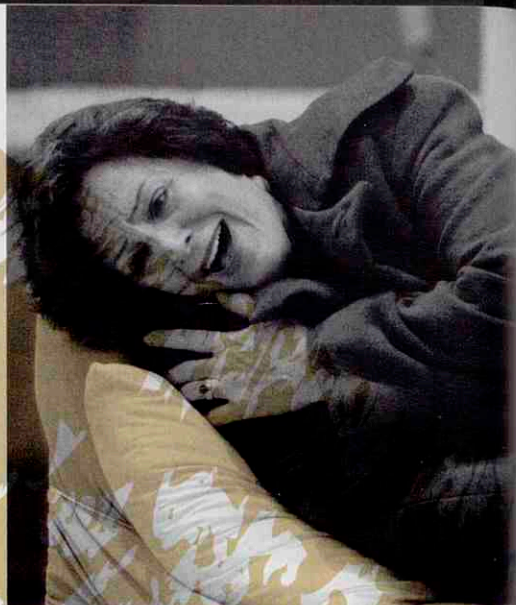
Comencem per la tradició clàssica. La història d'Electra, filla del rei Agamèmnon i de la reina Clitemnestra, va ser tractada pels tres tràgics grecs els textos dels quals han arribat fins a nosaltres (no podem comptar les versions perdudes, però sens dubte van ser molt nombroses). Es tracta de tres mirades diferents sobre aquesta noia dissortada, obligada a conviure amb una mare sanguinària que ha mort el seu propi marit i es regala amb un reietó de segona. En Èsquil només és el receptacle humà de l'esperança en la tornada del seu germà Orestes (que tots donen per mort), perquè només els caràcters virils (entre els quals incloc Clitemnestra) són els encarregats de dur el pes del destí tràgic per al més antic, i religiós, dels tràgics. En Sòfocles, Electra també espera Orestes, però allò que la commou (que la «co[m]-mou» amb Orestes) és la figura del pare mort; per això comparteix plenament l'acte de venjança. En Eurípides, finalment, Electra és la protagonista, la mestressa de la situació, la imatge de la iniciativa reparadora de les dones, no sempre exempta de violència i tributària no poques vegades del consum de tranquil·litzants (un vell professor de literatura clàssica, del qual vaig tenir l'honor de rebre classes, ens deia sovint que Eurípides havia inventat el Valium).

És veritat que en la peça del 1903 (i en l'òpera d'Strauss) la successió dels episodis reproduceix l'esquema de Sòfocles, com també el nombre dels personatges i la seva identitat. Hi ha, a més a més, alguns versos respectuosament traduïts del grec. Però les equivalències acaben aquí.

Sòfocles, el tràgic lluminós, desenvolupa l'acció al pòrtic del palau d'Argos, mentre que Hofmannsthal prefereix un pati interior, sòrdid i on el crim fundacional es respira com brollant d'una tomba oberta (una característica que ens fa recordar *Les mosques* de Sartre, versió del mateix mite). En les indicacions escèniques anota Hofmannsthal: «La foscor regna en aquest pati interior, mentre que fora, al món, tot és claredat...». Però aquesta peculiaritat té menys caràcter distintiu encara que una altra: el

«El lloc d'Elektra és el punt del mig: entre desig i acció, entre èxtasi i càlcul, entre dia i nit, entre interior i exterior, una existència en el llinar, en la fermesa total però sempre unida a alguna cosa fora d'ella mateixa»

HANS-JOACHIM RUCKHÄBERLE
Der Ort Elektras



fet que més que representar un moment en l'evolució de la història dels Atrides (l'*Elektra* de Sòfocles ocupava ben probablement el lloc central de la trilogia, com s'esdevé amb *Les coèfores* d'Èsquil), l'obra de Hofmannsthal tendeix a presentar-se com un «retrat líric». Sense que l'acció deixi de fluir diríem que per pura inèrcia, la figura de la protagonista ho acapara tot, i els seus sentiments acaben desplaçant fins i tot les reflexions del Cor, que queda reduït a la inquietud d'un grapat de servidores de palau, adscrites al servei, a més, de Clitemnestra.

Com a conseqüència immediata, el caràcter religiós de la tragèdia antiga s'esvaeix, amb la qual cosa el drama psicològic pren molta més importància que el disseny diví d'Até, la deïtat que encarna la fatalitat i la cadena inacabable de la venjança, i d'aquesta manera s'esvaeix el que Aristòtil va anomenar catarsi. L'*Elektra* de Hofmannsthal és una tragèdia laica, com també és laica la psicoanàlisi. En això, la peça s'acosta més a Eurípides

«Els rituals del poder segueixen el seu camí: Orest és entronitzat i carrega una nova culpa, la del crim de la seva mare. L'ordre ha estat restablert, però el nou poder, de la mateixa manera que l'antic, té les mans tacades de sang»

HANS-JOACHIM RUCKHÄBERLE
Der Ort Elektras

A dalt:
Antoni Bofill:
Deborah Polaski
(Elektra) en els
assaigs d'*Elektra* al
Gran Teatre del Liceu.

«No és cap heroïna, no salva ningú ni res, abans que res resta abandonada i aïllada. Elektra es considera una inconformista, una adversària total i, al mateix temps, una part decisiva de la societat, en una esfera limit que sempre ha fascinat el poble: Salomé, Judit, Dalila, Elektra –l'horror davant el monstre; el contrast horrible entre feminitat i no feminitat; en definitiva, la reconciliació presumida del plaer i la mort, de la sensualitat i el delict de sang–, aquesta barreja d'horror i admiració ha trobat sempre l'entrada en l'art de la mateixa manera que en el bulevard»

MARTIN KUSEJ
*Die alte Ordnung
Blut Elektra*

que no pas a Sòfocles. Tal com fa veure Bernard Banouin (*L'opéra selon Richard Strauss*. Ed. Fayard, 2000): «El tancament espacial [...], es veu reforçat per la música i sobretot per la força indiscutible de l'acord trencat de Re menor procedent directament del nom del pare».

Vista a la llum dels *Estudis sobre la histèria*, que Freud i Breuer havien publicat el 1895, l'*Elektra* de Hofmannsthal és l'exposició d'un quadre clínic, com també ho són els llibrets d'òperes posteriors, com *Erwartung* de Schönberg i *Santa Susanna* de Hindemith.

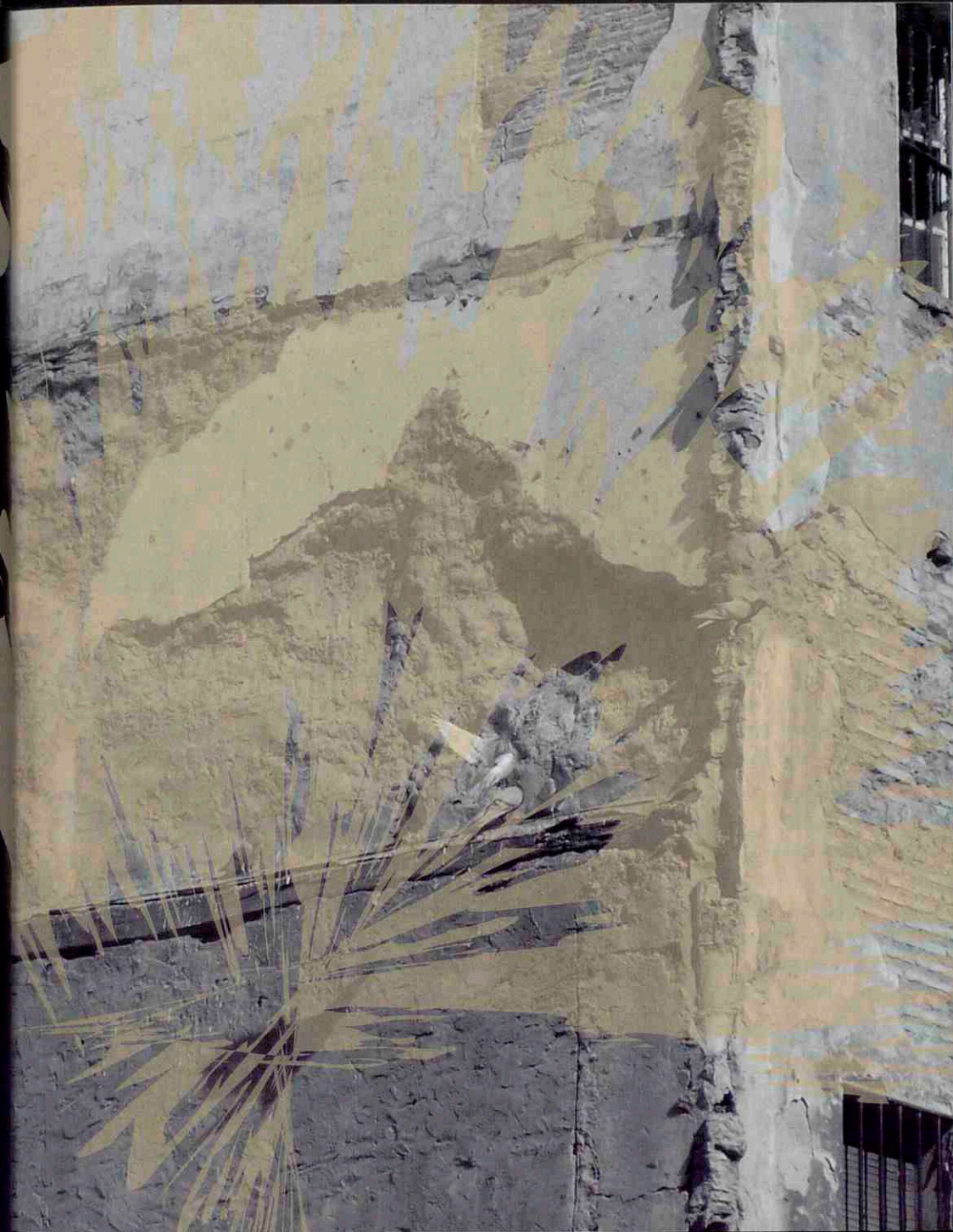
També Freud va recórrer a la mitologia grega en parlar de «complex d'Èdip». L'atmosfera sociocultural, o potser encara és permès de dir-ne «ideològica», es va caracteritzar en gran mesura, almenys en la cultura centreuropea, per dues necessitats contradictòries: la de conservar el llegat de la civilització grecollatina, símbol vivent i convenient d'Europa davant l'Imperi otomà i el món secret de les colònies, d'una banda, i el descobriment d'una força devastadora i irresistible tancada en l'inconscient, que la psicoanàlisi estudia i la Primera Guerra Mundial exemplifica.

L'any 1905 Strauss havia donat a conèixer la primera de les seves grans òperes, tercera del seu catàleg, *Salome*, posada en música de la tragèdia d'Oscar Wilde. També una dona hi absorbeix l'interès de tota l'acció dramàtica. *Salome* havia fascinat Hofmannsthal, per la qual cosa, quan pocs anys després començarà la col·laboració amb Strauss, sentirà haver trobat calçat per al seu peu. Era veritat, els textos de Hofmannsthal que encara circulen amb insistència són els que van servir de llibret al músic.

Altrament del que s'esdevé amb Hofmannsthal, en canvi resulta ridículament pretensions proposar una anàlisi ben fonamentada de la significació que la psicoanàlisi va tenir per a Strauss. Unes línies més amunt l'he qualificat de «gegant egoista», i no pas per alguna similitud amb el personatge del conte d'Oscar Wilde que du aquest nom, sinó perquè tot ho sacrificava a la música; a

«Electra viu en una societat que es corromp, es reprimeix i es dispersa i, al mateix temps, n'és la personificació més greu. Precisament de la pertorbació de la seva ànima treu la força psíquica, la qual recorda allò sobrenatural, i es converteix d'aquesta manera en un personatge teatral tan fascinant»

MARTIN KUSEJ
Die alte Ordnung Blut Elektra





«Parla Elektra. [...] En nom de la víctima. Expulso totes les llavors que he concebut. Transformo la llet del meu pit en verí mortal. [...] Asfixio entre els braços el món on he nascut i l'enterro en la meua vergonya. A baix la felicitat de la submissió. Visca l'odi, el menyspreu, la insurrecció, la mort. Quan creui les vostres cambres amb el meu ganivet de carnisser, us revelaré la veritat»
HEINER MÜLLER
Hamletmachine

l'inrevés de Wagner, el seu pare musical, no va tenir una vida sentimental turbulenta, sinó que va preferir l'amor marital del bon burgès, ni va defensar cap bandera política, la qual cosa va acabar enrolant-lo en la pitjor, també com un burgès, però dolent.

Haver triat Wilde no responia a les mateixes raons que més endavant el van acostar a l'escriptor austríac. Per més que pugui fer-se una interpretació psicoanalítica de la figura de Salomé (la veritat és que se'n pot fer de gairebé tot, i per desgràcia s'ha fet), la poesia de Wilde vessa d'un erotisme desbocat i conté un elogi de la bellesa i una sorprenent (gairebé programàtica) amoralitat.

Va percebre aquesta diferència, Strauss? Segons el meu parer, no. Per a ell, Salomé i Elektra van ser dones, dones que sentien d'una manera diferent, només permesa fora de l'esquifit àmbit de la llar, dones que un artista laboriós no desitja al seu costat perquè sap que el preu de la seva companyia és l'esterilitat

«Elektra és tant l'encarnació de la memòria com la personificació de la venjança. Segons ella, el crim de la seva mare no va ser només l'acció, sinó el fet que va reprimir aquesta acció. Elektra és la cura autoproclamada per als malsos històrics de la seva mare, els quals resulten del record reprimat»

BRYAN GILLIAM
Richard Strauss's Elektra

creadora, i les quals alhora estima i conjura per mitjà de la seva música.

La correspondència Hofmannsthal-Strauss és un veritable tresor per trobar el codi secret que va unir aquells dos homes. Els límits d'aquestes línies no em permeten d'aprofundir-hi. Mostra ben clarament l'interès del primer per la psicoanàlisi, i en general per totes les inquietuds de l'època. Mostra també l'altra cara de la moneda: l'aversion que el segon sentia per qualsevol teorització aliena als pentagrames i, malgrat que molt induït pel seu corresponsal, per l'art escènica.

El segle XX va anar relegant Hofmannsthal –sofisticat, cortès, jueu i aristòcrata– i encimbellant Richard Strauss –desmesurat, esquerp, bavarès i burgès. En realitat, aquestes antítesis s'expressen millor en la música de l'un que en la literatura de l'altre. Aparentment, l'escriptor és la figura més feble, però cal dir que la seva cultura extensa i ben assimilada li va servir d'escut contra el caos de les pulsions que el músic de Munic va haver d'exorcitzar amb el seu treball titànic, aquell que ell va titllar com la seva «vida d'heroi».

Els psicoanalistes podrien aventurar moltes coses sobre aquesta relació entre dos homes fustigats per dones imaginàries. Convé que siguin ells els qui se n'ocupin. Les seves preocupacions se situaran sempre «abans» de la música, abans que se senti l'últim esgarip de la parella que ocupa el tron dels Atrides i s'hagi acomplert la venjança.

La veritable conciliació cal cercar-la en un altre lloc a partir d'aquest moment. Quan Elektra veu complerta la Llei, no desitja veure l'alegria del sol, com la seva germana Chrysothemis. El seu anhel és dansar, perquè el seu desig ha estat per fi satisfet, és a dir, Elektra s'ha guarit de la seva histèria.

I dansa ara frenèticament, fins a morir. No és la dansa seductora, gairebé publicitària, de Salomé, destinada a seduir un home, sinó la dansa que embriaga, més enllà del Món de les Representacions, en el cor de la Voluntat.

Pàgina anterior:
Antoni Bofill:
A l'esquerra:
Eva Marton
(Klytämnestra) amb
Henriikka Gröndahl
(cinquena serventa),
en els assaigs d'*Elektra*
al Gran Teatre del Liceu.

A la dreta, de dalt a baix
i d'esquerra a dreta:
Mireia Pintó (tercera serventa),
Lani Poulson (primera serventa),
Michelle Marie Cook (portadora de la capa reial / quarta serventa),
Eva Marton (Klytämnestra) i Henriikka Gröndahl (cinquena serventa),
en els assaigs d'*Elektra*
al Gran Teatre del Liceu.

I l'única conciliació, incloent-hi la de les desigualtats entre Hofmannsthal i Strauss, és el moviment perpetu dels humans, dels astres i de tota la realitat...

«Als éssers feliços com nosaltres només els correspon callar i dansar».

Així va parlar Zarathustra.

HAROLDO MAGLIA

«Hofmannsthal recull en la seva versió d'*Elektra* la humanització de les pintures gregues del segle XIX. [...] En la penetració psicològica del personatge del títol, Hofmannsthal supera novament el model. La seva Elektra és culpable i víctima tot en una. La seva existència total està justificada exclusivament per l'acte de la venjança. Quan per fi aquest fet anhelat durant llarg temps s'esdevé, és destruïda per aquest»

MARTIN KUSEJ
*Die alte Ordnung
Blut Elektra*

«Però quan el sòl que assegura la subsistència ha begut sang, aquesta sang es coagula, inalterable. En el dolor fer viure el culpable, i després l'Infortuni floreix, que ve a expiar-ho tot! La violació del temple sagrat, del tresor virginal, dissortadament, no té remei. Ni tots els rius del món que acudeixin en la seva ajuda rentaran mai la mà de l'assassí»

ÈSQUIL
Les coèfores



Biografies

SEBASTIAN WEIGLE (Direcció musical)



Nascut a Berlín, ha dirigit a Alemanya, Àustria, Escandinàvia, els Estats Units, Austràlia i el Japó. Fundador del Kammerchor de Berlín, ha estat director de la Berliner Kammerorchester, director titular de la Landes-Jugendsinfonie Orchester Brandenburg i primer Staatskapellmeister de l'Staatsoper de Berlín, on ha dirigit, entre d'altres, *Il barbiere di Siviglia*, *Jenufa*, *Lohengrin* i *Die Zauberflöte*. Ha dirigit també al Metropolitan de Nova York, Sydney, Staatsoper de Dresden, Volksoper i Staatsoper de Viena. A Frankfurt, teatre del qual serà director musical a partir de la temporada 2008-09, ha dirigit *Salome*, *Pikovaia Dama* i *Die Frau ohne Schatten*. El 2007 va debutar a Bayreuth amb *Die Meistersinger von Nürnberg*.

Debutà al Liceu la temporada 2000-01 amb *Die Zauberflöte* i *Rienzi*. La temporada 2006-07 dirigi *La clemenza di Tito* i *Der fliegende Holländer*. És director musical del Liceu.

GUY JOOSTEN (Direcció d'escena)



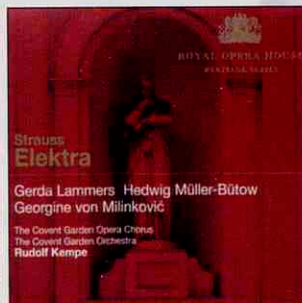
Inicià la seva carrera com a director a Anvers el 1984 amb la seva pròpia companyia de teatre, De Blauwe Maandag Cie. Ha treballat per a altres companyies, com el Royal Flanders Theatre de Brussel·les i el Thaliatheatr d'Hamburg. El 1991 va dirigir la seva primera producció d'òpera, *La Cenerentola* (Vlaamse Opera d'Anvers). Des d'aleshores ha realitzat, entre d'altres, *Un ballo in maschera*, *Carmen*, *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Rigoletto*, *Pikovaia Dama*, *La Bohème*, *Werther*, *Lohengrin*, *Jenufa*, *L'elisir d'amore*, *La fanciulla del West*, *Otello*, *Luisa Miller*, *Il barbiere di Siviglia* i *Der Freischütz*. Ha treballat a La Monnaie de Brussel·les, Teatro Real de Madrid, ENO de Londres, Volksoper i Theater an der Wien, Copenhaguen, Hamburg, Göteborg, Metropolitan de Nova York, Hèlsinki, Leipzig i Ginebra. El 1999 va rebre el títol d'Ambaixador Cultural de Flandes.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

Dos grabaciones imprescindibles.

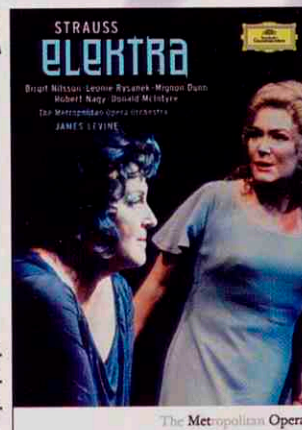
Si elige otra, pídanosla

Richard Strauss



Lammers.
Müller-Bütow.
von Milinković...
Rudolf Kempe.

ELEKTRA



Nilsson. Rysanek.
Dunn. Nagy.
McIntyre.
James Levine.

Tragedia en un acto de una enorme fuerza musical, cuya partitura constituye una densa textura orquestal. Aquí tiene dos excelentes versiones que encontrará en su espacio de música de El Corte Inglés.

EXPO
ZARA
GOZA
2008

El Corte Inglés

PATRICK KINMONTH (Escenografia i vestuari)

Estudià filologia anglesa a Oxford i ha treballat en diverses disciplines (disseny d'exposicions, direcció d'art, escriptura, crítica, dibuix i disseny teatral). Assessor creatiu del Metropolitan de Nova York, ha dissenyat les exposicions «Anglomania» i «Liasons Dangereuses». Per al Metropolitan Museum de Nova York ha redissenyat l'exposició «Wrightsmen 18th Century Rooms». Ha dissenyat una exposició de Valentino a l'Ara Pacis de Roma. En òpera ha creat els dissenys de *Tamerlano*, *Alcina* i *Zoroastre* (Drottningholm, Nederlandse Opera); *La clemenza di Tito*, *Lamento d'Arianna*, *Il ballo delle ingrate* i *Castor et Pollux* (Nederlandse Opera); *Tetralogia* (Colònia) i *Kátia Kabánova* (La Scala de Milà). També ha col·laborat, en llibres i exposicions, amb els fotògrafs Mario Testino i Snowdown.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

MANFRED VOSS (Il·luminació)

Va començar la seva carrera professional com a il·luminador al Teatre de Bremen. De 1976 a 2003 fou director d'il·luminació del Festival de Bayreuth, on ha realitzat les produccions del festival. El 2003 va rebre l'Opus Deutscher Bühnenpreis per la seva carrera. Ha treballat a Amsterdam, Viena, Berlín, Milà, Munic, Roma, París, Niça, Stuttgart, Tòquio, Rio de Janeiro, Sant Petersburg, San Francisco i Colònia. Ha estat cap del Departament d'il·luminació de l'Staatsoper d'Hamburg i el director artístic d'il·luminació de l'Òpera de Colònia. Recentment ha treballat en *King Arthur* i *Mitridate* (Festival de Salzburg), *Elektra* (Copenhaguen) i *La clemenza di Tito* (Hamburg).

Debuta al Liceu amb *Lohengrin* (1999-2000). Hi tornà amb *Die Walküre* (2002-03), *Siegfried* (2003-04) i *Lohengrin* (2005-06).

ÉVA MARTON (Klytämnestra)

Nascuda a Budapest, va estudiar a l'Acadèmia Franz Liszt i va debutar amb *El gall d'or* de Rimski-Kórsakov. Des de la seva presentació el 1972 a l'Òpera de Frankfurt en el paper de la comtessa de *Le nozze di Figaro*, ha cantat als escenaris operístics més importants, com La Scala de Milà, Staatsoper de Viena, Covent Garden de Londres, Metropolitan de Nova York, Chicago, Arena di Verona, Sydney, Festival de Salzburg, Bayreuth, Venècia i Deutsche Oper de Berlín, entre molts d'altres. El seu ampli repertori inclou títols com *Elektra*, *Turandot*, *Tosca*, *Die Frau ohne Schatten*, *Lohengrin*, *Il trovatore*, *Tristan und Isolde*, *Der Ring des Nibelungen*, *Andrea Chénier*, *La Gioconda*, *Tannhäuser*, *La fanciulla del West*, *Fidelio* i *Jenufa*, entre d'altres.

Debuta al Liceu amb *La forza del destino* (1982-83). Ha tornat en diverses ocasions, les darreres amb *Die Frau ohne Schatten* (2000-01) i *Jenufa* (2004-05).

DEBORAH POLASKI (Elektra)

Nascuda a Amèrica, ha interpretat els grans papers dramàtics de Wagner i Strauss, *Fidelio*, *Marie (Wozzeck)*, *Kostelnicka (Jenufa)*, *Didon* i *Cassandre (Les Troyens)* i *Ariane et Barbe-Bleue*, entre d'altres. Ha actuat als festivals de Salzburg i Bayreuth, Amsterdam, Covent Garden de Londres, Deutsche Oper de Berlín, Staatsoper de Berlín, Copenhaguen, Colònia, Dresden, Florència, Frankfurt, Ginebra, Hamburg, Milà, Metropolitan i Carnegie Hall de Nova York, París, Viena i Zuric, entre d'altres. Des del 1997 ha ofert recitals amb Charles Spencer a Bonn, Bordeus, Lisboa, Londres, Châtelet de París, Festival de Viena, Estrasburg i Nancy i Staatsoper de Berlín amb Daniel Barenboim.

Debuta al Liceu amb *Tristan und Isolde* (2001-02). Hi ha tornat amb *Die Walküre* (2002-03), *Siegfried* (2003-04), *Götterdämmerung* (2003-04), *Das Lied von der Erde* (2004-05) i un recital (2005-06).

MELANIE DIENER (Chrysothemis)

Nascuda a Schenefeld (Alemanya), va estudiar cant a la Musikakademie d'Stuttgart amb Sylvia Geszty, amb Rudolf Piernay a Mannheim i a la Universitat d'Indiana. Debutà amb el rol d'Illia d'*Idomeneo* al Festival de Garsington. Des d'aleshores ha cantat a l'Staatsoper de Viena, Metropolitan de Nova York, Royal Opera Covent House Garden de Londres, Staatsoper de Munic, Semperoper de Dresden, Staatsoper de Berlín, i a París, Zuric, Lausana i Ferrara, entre altres teatres. El seu repertori inclou rols com Elektra, Fiordiligi (Londres, París, Zuric, Dresden, Ferrara i Nova York), Donna Elvira (Londres, París, Ais de Provença, Viena, Munic, Nova York i Salzburg), Vitellia (Nova York i Berlín), Mariscala (Berlín i Hamburg), Ariadne i Chrysothemis (Zuric, Munic i Viena), Elsa (Zuric, Londres, Viena, Munic i Bayreuth), Kátia Kabánova (Berlín) i Ellen Orford (Viena).

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

ANN-MARIE BACKLUND (Chrysothemis)

Nascuda a Suècia, va estudiar a la Reial Acadèmia d'Òpera d'Estocolm. La seva primera aparició important fou al Festival Clàssic de Värmland. Ha cantat també a la Folkoperan i l'Òpera Reial d'Estocolm, Òpera de Göteborg, Òpera de Frankfurt am Main i a Rouen (França). El seu repertori inclou rols com Mimi de *La Bohème*, *Madama Butterfly*, Michaela de *Carmen*, Leonora d'*Il trovatore*, Sieglinde de *Die Walküre*, Leonora de *La forza del destino*, *Manon Lescaut*, *Tosca* i *Jenufa*. En les darreres temporades ha afegit al seu repertori els rols de *Kátia Kabánova*, Marguerite al *Faust* de Gounod, *Amelia d'Un ballo in maschera*, Liù de *Turandot* i Chrysothemis d'*Elektra*.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

GRAHAM CLARK (Aegisth)

Nascut a Lancashire (Anglaterra), va debutar el 1975 a l'Scottish Opera. També ha actuat, entre d'altres, a l'English National Opera, Covent Garden de Londres, Opera North, Welsh National Opera, Festival de Bayreuth, Metropolitan de Nova York, Ais de Provença, La Scala de Milà, La Bastille i Théâtre du Châtelet de París, Staatsoper de Viena i Berlín, Teatro Real de Madrid, Brussel·les, Amsterdam, Salzburg, Hamburg i Ginebra. Ha cantat *Der Ring des Nibelungen*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Der fliegende Holländer*, *Tristan und Isolde*, *El cas Makropoulos*, *Els fantomes de Versailles*, *Salome*, *Wozzeck*, *Jenufa* i *Ariadne auf Naxos*, entre d'altres. Va guanyar el 1986 el Premi Laurence Olivier per *Doktor Faust* i el 1999 la Universitat de Loughborough el va nomenar doctor *honoris causa* de les lletres.

Debutà al Liceu amb *Das Rheingold* (1985-86). Hi ha tornat en nombroses ocasions, les darreres amb *Siegfried* (2003-04) i *Khovantxina* (2006-07).

ALBERT DOHMEN (Orest)

Nascut a Alemanya, inicià la seva carrera internacional com a Wozzeck als festivals de Salzburg 1997 (Pasqua i Estiu). Des d'aleshores ha interpretat: Kurnewal de *Tristan und Isolde* (Maggio Musicale Fiorentino, Berlín i Tòquio amb l'Orquestra Filharmònica de Berlín), Pizarro de *Fidelio* (Israel i Munic), comandant de *Friedenstag*, Amfortas de *Parsifal* (Berlín, Festival de Salzburg i La Bastille de París), *Der fliegende Holländer* (La Bastille de París), Scarpia de *Tosca* (Covent Garden de Londres i Brussel·les), Jochanaan de *Salome* (New York Metropolitan Opera, Òpera de Zuric i Nederlandse Opera d'Amsterdam), Escamillo de *Carmen* (Staatsoper de Viena) i Kaspar de *Der Freischütz* (Munic). A més, és un dels millors intèrprets del rol de Wotan de la *Tetralogia* de Wagner (Bayreuth, Ginebra, Berlín i Viena).

Debutà al Liceu amb un concert (1990-91). Hi ha tornat amb *Mathis der Maler* (1993-94) i *Die Walküre* (2002-03).

KNUT SKRAM (El preceptor d'Orest / Vell servent)

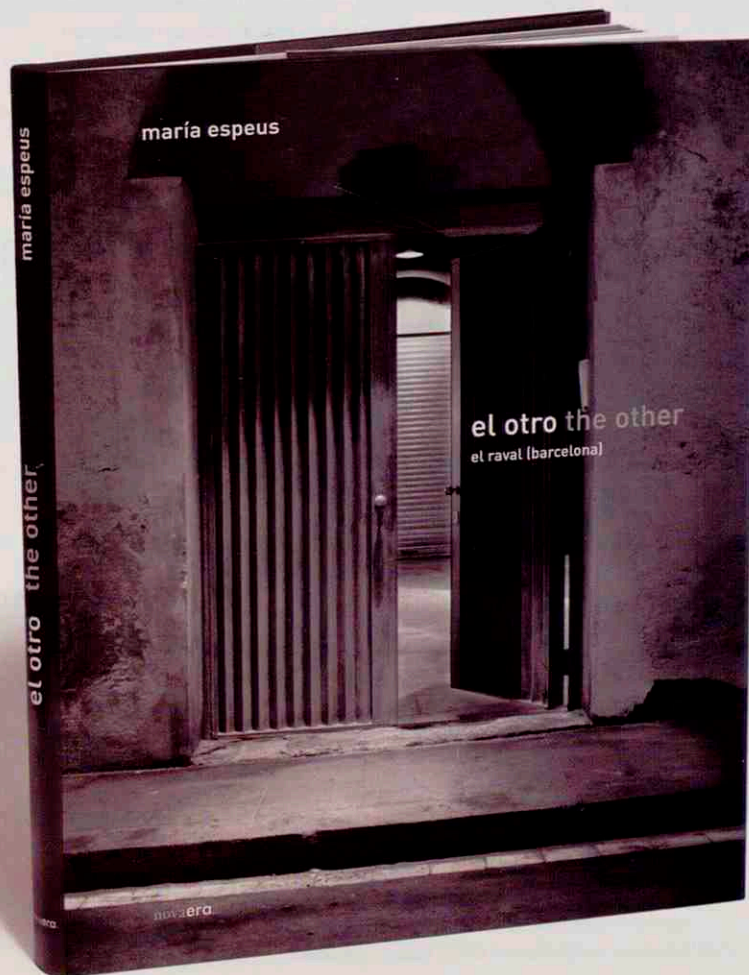
Nascut a Noruega, estudià cant a Alemanya, Itàlia i als Estats Units. Va debutar a l'Òpera de Noruega a Oslo el 1964. Des d'aleshores ha cantat més de cinquanta rols amb la companyia, dels quals destaquen *Ievgueni Onieguin*, *Don Giovanni*, *Der fliegende Holländer* i *Simon Boccanegra*. Ha guanyat els primers premis de la competició BDR de Munic i la d'Hèlsinki i el rei de Noruega li va atorgar el títol de cavaller del Sant Orde d'Olafs. Ha actuat als festivals de Glyndebourne i d'Ais de Provença, com també a Berlín, Munic, Florència, Buenos Aires, Brussel·les, París, Moscou i Verona, entre d'altres. Ha ofert recitals a Hamburg, Munic, Filadèlfia, Nova York i totes les capitals escandinaves i ha actuat com a solista amb l'Orquestra Simfònica de Viena, Orquestra Filharmònica de Londres, Orquestra Nacional de França i Orquestra Santa Cecília de Roma.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

el otro

maría espeus

Exposició de fotografies
Foyer del Gran Teatre del Liceu
15 de febrer al 23 d'abril



Gran Teatre del Liceu

CLAUDIA SCHNEIDER (La confident / Segona serventa)

Nascuda a Roses, estudià música a l'Acadèmia Marshall de Barcelona i cant amb Montserrat Aparici. Va guanyar el concurs Noves Veus que organitza l'Òpera de Cambra de Catalunya. Debutà a l'Òpera de Sabadell amb *Le nozze di Figaro*. L'any 2000 inicià la seva col·laboració amb Carles Santos, amb qui estrenà *Ricardo y Elena* i *L'adéu de Lucrècia Borja*, *Lisistrata*, *Sama Samaruck Suck Suck* a La Villette de París, *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora*; *La meua filla sóc jo* i *El fervor de la perseverança*. Ha actuat als festivals d'Edimburg, Grec de Barcelona, Otoño de Madrid, Mèrida, Lörranch i Belfast.

Debutà al Liceu amb *D.Q. Don Quijote en Barcelona* (2000-01). Hi ha tornat amb *Kàtia Kabànova* (2001-02), *Pikovaia Dama* (2002-03), *Il viaggio a Reims* i *L'enfant et les sortilèges* (2003-04), *Wozzeck* i *Madama Butterfly* (2005-06) i *Manon* (2006-07).

MICHELLE MARIE COOK (La portadora de la capa reial / Quarta serventa)

Estudià al Victorian College of the Arts, on va obtenir el seu diploma de graduació en òpera i el premi a la millor veu. Va completar la seva formació a l'Australian National Academy of Music, Maggio Musicale Fiorentino i a Barcelona. Ha interpretat els rols de Mimi (*La Bohème*), Giorgetta (*Il Tabarro*), Anne Trulove (*The Rake's Progress*) i Madame Cortese (*Il viaggio a Reims*), entre d'altres. Ha actuat a l'Òpera d'Àustràlia, Teatro Comunale de Florència, Festival d'Estate i Festival Puccini de Torre del Lago, entre d'altres. També ha cantat *Le Donne di Giacomo Puccini* a Austràlia. Recentment ha interpretat el rol de Maria Callas en la producció contemporània *Hop!era*. Ha guanyat diversos premis, entre els quals destaca l'Acclaim Awards Australia.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

CHARLES HENS (Jove servent)

Fotografia: Emmy Scheele

Començà la seva carrera com a membre de l'Òpera Studio Nederland a Amsterdam, on va interpretar rols com Don José (*La tragedie de Carmen*) i Testo (*Il combattimento di Tancredi e Clorinda*). També ha cantat *Die Sieben Todsünden* (Concertgebouw d'Amsterdam); *Die Soldaten* i *Rêves d'un Marco Polo* (Nederlandse Opera); *Messa di Gloria* de Puccini (Belgrad); *Die Walküre* (Nova York); *Ayodhya* (Òpera de Bangkok); *Mozart en Salieri* (Festival Gergiev de Rotterdam); *Les contes d'Hoffmann* (Amsterdam); *Cavalleria rusticana*, *Carmen* i *Paganini* (Regensburg); *Aida* (Noord Nederlands Blaasorkest); *La forza del destino* (Tilburg) i *Der fliegende Holländer* (Zeeland Nazomer Festival). També està interessat en la música contemporània i ha treballat amb compositors d'avantguarda com Gerard Ammerlaan, Christina Viola Oorebeek i Vlastimir Trajkovic.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

RENATE BEHLE (La zeladora)

Va ser membre de l'Staatsoper de Hannover fins al 1997, on va interpretar rols com Senta, Ariadne, Ariane, Chrysothemis, Katarina, Agaue, Leonore i Montezuma. El seu repertori també inclou Lady Billows (*Albert Herring*), la bruixa (*Rusalka*), sagristana (*Jenufa*), la mare (*Der Konsul*), tintorera (*Die Frau ohne Schatten*), Fricka (*Die Walküre*), Ortrud (*Lohengrin*) i Herodias (*Salome*). Ha actuat al Metropolitan de Nova York, New York City Opera, Festival de Salzburg, Festival de Savonlinna, La Scala de Milà, i a Stuttgart, Dresden, Buenos Aires, Los Angeles, Houston, Munic, Berlin, Hamburg, Colònia i Madrid, entre d'altres. També ha cantat la *Novena Simfonia* de Beethoven i la *Simfonia núm. 14* de Xostakóvitx, entre moltes altres obres.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1996-97 com a Chrysothemis en *Elektra*.

LANI POULSON (Primera serventa)

Nascuda a Utah, ha cantat als principals teatres d'Europa, com Munic, Staatsoper de Berlin, Frankfurt, Hamburg, Düsseldorf, Mannheim, Amsterdam, Madrid, Drottningholm, Lisboa, Budapest, Estrasburg, Verona, Montpellier, Graz i Anvers; però sobretot ha desenvolupat la seva carrera als escenaris de La Monnaie de Brussel·les, Semperoper de Dresden i Staatsoper d'Stuttgart. En aquest darrer teatre, a més de cantar els diversos rols del gran repertori líric (Octavian, Sextus, Begbick, entre d'altres), ha mostrat el seu interès per l'òpera contemporània, participant en les estrenes d'*Al gran sole carico d'amore* de Nono, *Perseo ed Andromeda* de Sciarrino i *Das Schweigen der Sirenen* de Riehm. Recentment també ha cantat *Die Soldaten*, *Die tote Stadt* i *Kopernikus* (Amsterdam), *Im Spiegel wohnen* (Stuttgart) i *Götterdämmerung* (Madrid).

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2005-06 amb *Die tote Stadt*.

MIREIA PINTÓ (Tercera serventa)

Nascuda a Manresa. El seu ampli repertori abasta l'òpera, el concert, el lied i l'oratori. En òpera ha interpretat títols com *La Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia*, *L'italiana in Algeri*, *Il turco in Italia*, *Giulio Cesare*, *Così fan tutte*, *Roméo et Juliette*, *Les contes d'Hoffmann*, *La sonnambula*, *Carmen*, *Parsifal*, entre moltes altres. Com a solista ha participat en *Juditha Triumphans* de Vivaldi, *Missae en Si menor*, *Oratori de Nadal* de Bach, *Stabat Mater*, *Petite Messe Solennelle* de Rossini, *Requiem* de Verdi. Ha actuat a Itàlia, Holanda, Alemanya, Grècia, França, Mònaco, Rússia, el Japó i en escenaris com el Palau de la Música Catalana, Auditori de Barcelona, Teatro Real i Auditorio Nacional de Madrid, ABAO de Bilbao, Festival Mozart de la Corunya, etc.

Debutà al Liceu amb *Parsifal* (1998-99). Hi ha tornat en nombroses ocasions, l'última amb *Lucia di Lammermoor* (2006-07) i en diverses sessions al Foyer.

HENRIKKA GRÖNDAHL (Cinquena serventa)



Nascuda a Finlàndia, el 2003 es graduà amb honors en el curs d'òpera del RSAMD, on va estudiar amb Patricia McMahon. Va fer el seu debut professional el 2004 com a Mimi en *La Bohème* (Scottish Opera). També ha interpretat Pamina (BYO), Papagena (Glyndebourne), princesa de *L'enfant et les sortilèges* (Òpera Reial de Suècia), Fiordiligi de *Così fan tutte* (Sage), Nannetta de *Falstaff* (Göteborg Opera House) i Donna Elvira de *Don Giovanni* (Scottish Opera). El seu repertori concertístic inclou *Ein Deutsches Requiem* de Brahms (Cheltenham), *Requiem* de Mozart (Barcelona i Anghiari), *Missa en Do menor* i *Stabat Mater* de Rossini (Paisley), *Stabat Mater* de Pergolesi (Imperia), *Missa en Do* de Beethoven (Glasgow), *Folk Songs* de Berio i *Goyescas* de Granados (concert espanyol de l'Scottish Opera al Festival d'Edimburg).

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 en féu càrrec de la direcció amb Vittorio Sicuri. Posteriorment n'han estat directors Andrés Máspero, William Spaulding i, actualment, José Luis Basso. Entre les seves actuacions cal assenyalar: *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 Arènes de Nîmes, amb *Il corsaro*. També ha interpretat *Lucia di Lammermoor* a Ludwigshafen, *Lucrezia Borgia* a París, *L'elisir d'amore* a Savonlinna 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.



Benefactor

Dóna'ns suport

En el marc del programa de Mecenatge del Liceu, hem creat la figura del Benefactor amb la finalitat de fomentar la participació de la societat civil en l'activitat del Teatre. Aquesta figura és una fórmula de suport individual dirigida a persones físiques que amb la seva aportació filantròpica ajuden a aconseguir els objectius d'un teatre d'òpera de prestigi internacional. Els Benefactors participen de l'activitat del Teatre gaudint d'un abonament excepcional.

Participa en el programa de Benefactors del Liceu

El Departament de Mecenatge del Teatre està a la vostra disposició per atendre-us al
93 485 99 32 o mecenes@liceubarcelona.com

**ORQUESTRA
SIMFÓNICA DEL
GRAN TEATRE DEL LICEU**

Concertino

Lothar STRAUSS

Concertino associat

Liviu MORNA

VIOLÍ

Olga ALESHINSKY *
Eva PYREK *
Emilie LANGLAIS *
Annick PUIG *
Margaret BONHAM
Birgit EULER
Piotr JECZMYK
Christo KASMESTKI
Aleksandar KRAPOVSKI
Edith MARETZKI
Kornelia RACZ
Oksana SOLOVIEVA
Oleg SHPORT
Renata TALLONARI
Yana TSANOVA
Monica HARDA
Jing LIU
Dorothea BIEHLER
Mercè BROTONS
Elena CEAUCESCU
Andrea CERUTI
Charles COURANT
Kalina MACUTA
Mijai MORNA
Alexandre POLONSKY
Vessela TOMOV

VIOLA

Paul CORTESE
Marie VANIER *
Birgit SCHMIDT
Fulgencio SANDOVAL
Claire BOBIJ
Bettina BRANDKAMP
Vincent FILLATREAU
Mihail FLORESCU
Florian MUNTEANU
Victor PETRE
Franck TOLLINI

VIOLONCEL

Cristoforo PESTALOZZI *
Adam GLUBINSKI
Matthias WEINMANN
Esther BRAUN
Carme COMECHE
Rafael SALA
Manuel STACEY
M. Eulàlia VALERO
Joan PALET

CONTRABAIX

Savio de la CORTE *
Cristian SANDU
Francesc LOZANO
Josep QUER
Jaume ALBORS
Francesc LOZANO
Juan MAULEON

FLAUTA

Albert MORA *
Agustí BRUGADA
Sandra BATISTA *
Aleksandra MILETIC

OBOÈ

Emili PASCUAL *
Raúl PÉREZ
Richard VAUGHAN *

CLARINET

Philip CUNNINGHAM *
Dolors PAYA
Roland CARDONA
Ireneusz DUDZIK
José Ibin LOPEZ
J. Antonio GOMEZ *

CORNO DI BASSETTO

Xavier CASTILLO
Valeria CONTI

FAGOT

Bernardo VERDE *
J. Pedro FUENTES
Just MOROS
Francesc BENÍTEZ

TROMPA

Arturo NOGUÉS *
Enrique MARTÍNEZ
Francisco RODRIGUEZ
Ionut PODGOREANU *
Carles CHORDA
Ignacio ZAMORA
Ruben CHORDA
Mihai SOARE

TROMPETA

M. Angel BOSCH *
Àngel VIDAL
J. Anton CASADO
Francisco VILLAESCUSA
Dan POSEN
Josep JOAN

TROMPETA BAIXA

Francesc SÁNCHEZ *

TROMBÓ

David REJANO
Luis BELLVER
Luis MORALES
Detlef HILLBRICHT *

TROMBÓ BAIX

Francisco PALACIOS

TUBA

José M. BERNABEU *

ARPA

Margarita ARNAL *
M. Jesús AVILA

PERCUSSIÓ

Jordi MESTRES *
Artur SALA *
Toni MELER
Salvador SOLER

CELESTA

Eloi JOVÉ

**COR DEL GRAN
TEATRE DEL LICEU**

SOPRANOS

Margarida BUENDIA
M^a Isabel FUENTEALBA
Olatz GORROTXATEGUI
Carmen JIMÉNEZ
Núria LAMAS
Glòria LÓPEZ PÉREZ
Raquel LUCENA
Monica LUEZAS
Encarna MARTÍNEZ
Raquel MOMBLANT
Anna OLIVA
Eun KYUNG PARK
Maria SUCH
Núria CORS
M^a Dolors LLONCH
Mariel FONTES
Glòria LOPEZ ROSSELLÓ
M^a Àngels PADRÓ
Angélica PRATS
Elisabet VILAPLANA
Rita WING
Helena ZABOROWSKA

MEZZOSOPRANOS

Maribel ARQUÉ
Montserrat BENET
Teresa CASADELLÀ
Rosa CRISTO
Isabel MAS

Marta POLO
Anaïs MASLLORENS
M. Rosa SOLER
M^a Isabel R. ALVAREZ

CONTRALTS

Mariel AGUILAR
Sandra CODINA
M^a Josep ESCORSA
Hortènsia LARRABEITI
Yordanka LEON
Miglena SAVOVA
Ingrid VENTER

TENORS

Daniel M. ALFONSO
Josep M^a BOSCH
José Luis CASANOVA
Jordi FIGUERAS
Sung Ming KHAN
Xavier MARTÍNEZ
Jordi MAS
José Antonio MEDINA
Llorenç VALERO
Joan PRADOS
Julio A. BERDASAGAR
Hans W. BYSTRON
Omar A. JARA
Graham LISTER
Josep Lluís MORENO
Carles PRAT
Helios PARDELL
Florenci PUIG
Emili ROSÉS

BARÍTONS

Ferran ALTIMIS
Leo Paul CHIAROT
Pere COLL
Xavier COMORERA
Gabriel DIAP
Ramon GRAU
Joan Josep RAMOS
Miquel ROSALES

BAIXOS

Iosu YEREGUI
Ignasi CAMPÀ
Miguel Àngel CURRÁS
Dimitar DARLEV
Ignasi GOMAR
Ivo MISCHEV
Pierpaolo PALLONI
Mariano VIÑUALES

ACTORS

Xavier BELTRAN
Sergi BITAN
Moises BLADIMIR
Pere BOHIGAS
Melcior CASALS

Oscar FORONDA
Jared-Arald GRANGE
Javier JORDAN
Javier LOPEZ
Joan MADERA
Oscar MELLADO
Roberto MIGUEL
Màrius PERAN
Carlos ROÓ
Gonzalo WHITEHEAD

ACTRIUS

Anna COLL
Lioba DIEZ
Blanca FERRER
Núria GRANELL
Marion LEVY
Guadalupe MORALES
Elisabet PAZ
Anna SARD
Eva SERNA
Aleida TORRENT

Enregistraments

S'inclou una selecció de les versions integres. Els personatges principals són esmentats en l'ordre següent: Klytämnestra (K), Elektra (E), Chrysothemis (C), Aegisth (A), Orest (O). A continuació l'orquestra, el cor, el director musical, el director d'escena, si s'escau, el segell discogràfic i l'any d'enregistrament.

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

Versions en disc

Enid Szánthó (K), Rose Pauly (E), Charlotte Boerner (C), Frederick Jagel (A), Julius Huehn (O). Orquestra Filharmònica-Simfònica de Nova York. Dir.: Arthur Rodzinsky. Eklipse, 1937. (CD)

Gusta Hammer (K), Erna Schlüter (E), Annelies Kupper (C), Peter Markwort (A), Robert Hager (O). Orquestra i Cor de l'Staatsoper d'Hamburg. Dir.: Eugen Jochum. Audio Enciclopedia, 1944. (CD)

Elisabeth Höngen (K), Erna Schlüter (E), Ljuba Welitsch (C), Walter Widdop (A), Paul Schöfler (O). Royal Philharmonic Orchestra. BBC Chorus. Dir.: Thomas Beecham. Opera d'Oro, 1947. (CD)

Elena Nikolaidi (K), Astrid Varnay (E), Irene Jessner (C), Frederick Jagel (A), Herbert Janssen (O). Orquestra i Cor Filharmònics de Nova York. Dir.: Dimitri Mitropoulos. Guild Immortal Performances, 1949. (CD)

Martha Mödl (K), Anny Konetzni (E), Daniza Ilitsch (C), Franz Klarwein (A), Hans Braun (O). Orquestra i Cor del Maggio Musicale Fiorentino. Dir.: Dimitri Mitropoulos. Premiere Opera, 1950. (CD)

Elisabeth Höngen (K), Astrid Varnay (E), Walburga Wegener (C), Set Svanholm (A), Paul Schöfler (O). Orquestra i Cor del Metropolitan de Nova York. Dir.: Fritz Reiner. The Opera Lovers, 1952. (CD)

Res Fischer (K), Astrid Varnay (E), Leonie Rysanek (C), Helmut Melchert (A), Hans Hotter (O). Orquestra i Cor des Westdeutschen Rundfunks. Dir.: Richard Kraus. Encore, 1953. (CD)

Margarete Klose (K), Inge Borkh (E), Annelies Kupper (C), Heinrich Bensing (A), Ferdinand Frantz (O). Orquestra i Cor dem Hessischen Rundfunk. Dir.: Kurt Schröder. Golden Melodram, 1953. (CD)

Jean Madeira (K), Christel Goltz (E), Leonie Rysa-

- nek (C), Franz Klarwein (A), Hermann Uhde (O). Orquestra i Cor de la Bayerische Staatsoper. Dir.: Karl Böhm. Walhall, 1955. (CD)*
- Margarete Klose (K), Sigrid Ekkehard (E), Hedwig Müller-Bütow (C), Günther Treptow (A), Gerhard Niese (O). Orquestra Staatskapelle de Berlin i Cor de l'Staatsoper de Berlin. Dir.: Lovro von Maticic. Weitblick, 1957. (CD)
- Jean Madeira (K), Inge Borkh (E), Lisa Della Casa (C), Max Lorenz (A), Kurt Böhme (O). Orquestra Filharmónica de Viena i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir.: Dimitri Mitropoulos. Opera d'Oro, 1957. (CD)
- Elisabeth Höngen (K), Inge Borkh (E), Hilde Zadek (C), Herbert Handt (A), Tomislav Neralic (O). Orquestra de la RAI de Roma. Dir.: Fernando Previtali. Omega Opera Archive, 1957. (CD)
- Georgine von Milinkovic (K), Gerda Lammers (E), Hedwig Müller-Bütow (C), Edgar Evans (A), Otakar Kraus (O). Orquestra i Cor del Covent Garden de Londres. Dir.: Rudolf Kempe. Omega Opera Archive, 1958. (CD)
- Blanche Thebom (K), Inge Borkh (E), Frances Yeend (C), David Lloyd (A), Giorgio Tozzi (O). Orquestra i Cor Filharmònics de Nova York. Dir.: Dimitri Mitropoulos. Arkadia, 1958. (CD)
- Jean Madeira (K), Inge Borkh (E), Marianne Schech (C), Fritz Uhl (A), Dietrich Fischer-Dieskau (O). Orquestra i Cor de l'Staatskapelle de Dresden. Dir.: Karl Böhm. Deutsche Grammophon, 1960. (CD)
- Jean Madeira (K), Inge Borkh (E), Leonie Rysanek (C), Ramón Vinay (A), Hermann Uhde (O). Orquestra i Cor del Metropolitan de Nova York. Dir.: Joseph Rosenstock. Omega Opera Archive, 1961. (CD)
- Martha Mödl (K), Astrid Varnay (E), Hildegard Hillebrecht (C), James King (A), Eberhard Wächter (O). Orquestra i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir.: Herbert von Karajan. Orfeo, 1964. (CD)*
- Regina Resnik (K), Birgit Nilsson (E), Leonie Rysanek (C), Wolfgang Windgassen (A), Eberhard Wächter (O). Orquestra i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir.: Karl Böhm. SRO, 1965. (CD)
- Barbro Ericson (K), Birgit Nilsson (E), Berit Lindholm (C). Orquestra i Cor de la Royal Swedish Opera. Dir.: Berislav Klobucar. Charles Handelman - Live Opera, 1965. (CD)
- Regina Resnik (K), Inge Borkh (E), Audrey Schuh (C), Alan Crofoot (A), Benjamin Rayson (O). Orquestra i Cor de l'Ópera de Nova Orleans. Dir.: Knud Andersson. VAIA, 1966. (CD)*
- Regina Resnik (K), Birgit Nilsson (E), Leonie Rysanek (C), James King (A), William Dooley (O). Orquestra i Cor del Metropolitan de Nova York. Dir.: Thomas Schippers. Omega Opera Archive, 1966. (CD)
- Regina Resnik (K), Birgit Nilsson (E), Marie Collier (C), Gerhard Stolze (A), Tom Krause (O). Orquestra i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir.: Georg Solti. Decca, 1967. (CD)*
- Jean Madeira (K), Birgit Nilsson (E), Leonie Rysanek (C), Robert Nagy (A), Thomas Stewart (O). Orquestra i Cor del Metropolitan de Nova York. Dir.: Karl Böhm. The Opera Lovers, 1971. (CD)
- Regina Resnik (K), Inge Borkh (E), Teresa Kubiak (C), Niels Moeller (A), Kari Nurmela (O). Orquestra i Cor de La Fenice de Venècia. Dir.: Fritz Rieger. Mondo Musica, 1971. (CD)
- Martha Mödl (K), Ingrid Steger (E), Enriqueta Tarrés (C), Wolfgang Windgassen (A), William

- Wilderman (O). Orquestra i Cor de la Württembergische Staatsoper. Dir.: Carlos Kleiber. Golden Melodram, 1971. (CD)
- Viorica Cortez (K), Birgit Nilsson (E), Ingrid Bjoner (C), Timo Callio (A), Thomas Stewart (O). Orquestra i Cor de la RAI de Roma. Dir.: Wolfgang Sawallisch. Opera d'Oro, 1971. (CD)*
- Astrid Varnay (K), Ursula Schröder-Feinen (E), Roberta Knie (C), Kenneth Riegel (A), José van Dam (O). Orquestra de Cleveland. Dir.: Lorin Maazel. Premiere Opera, 1974. (CD)
- Astrid Varnay (K), Ursula Schröder-Feinen (E), Leonie Rysanek (C), Hans Hopf (A), Theo Adam (O). Orquestra i Cor de la Bayerische Staatsoper. Dir.: Karl Böhm. Bella Voce, 1977. (CD)
- Márta Szirmay (K), Birgit Nilsson (E), Gwyneth Jones (C), Charles Craig (A), Donald McIntyre (O). Orquestra i Cor del Covent Garden de Londres. Dir.: Carlos Kleiber. Premiere Opera, 1977. (CD)
- Gwynn Cornell (K), Danica Mastilovic (E), Éva Marton (C), Ragnar Ulfung (A), Norman Bailey (O). Orquestra i Cor del Metropolitan de Nova York. Dir.: Erich Leinsdorf. Bensusan, 1978. (CD)
- Anny Schlemm (K), Danica Mastilovic (E), Leonie Rysanek (C), William Neill (A), Franz Mazura (O). Orquestra i Cor de l'Ópera de San Francisco. Dir.: Berislav Klobucar. The Adler Years, 1979. (CD)
- Astrid Varnay (K), Ingrid Bjoner (E), Sabine Hass (C), Fritz Uhl (A), Hans Sotin (O). Orquestra i Cor de la Bayerische Staatsoper. Dir.: Uwe Mund. House of Opera, 1984. (CD)
- Maureen Forrester (K), Ute Vinzing (E), Leonie Rysanek (C), Horst Hiestermann (A), Bent No-
- rup (O). Orquestra Nacional de França. Cor de Radio France. Dir.: Christof Perick. Rodolphe, 1984. (CD)
- Helga Dernes (K), Gwyneth Jones (E), Deborah Polaski (C), Hermann Winkler (A), Alfred Muff (O). Orquestra de la Suisse Romande. Cor del Grand Théâtre de Ginebra. Dir.: Friedemann Layer. Premiere Opera, 1986. (CD)
- Christa Ludwig (K), Hildegard Behrens (E), Sabine Hass (C), Fritz Uhl (A), Hans Günter Nöcker (O). Orquestra i Cor de la Bayerische Staatsoper. Dir.: Ferdinand Leitner. House of Opera, 1989. (CD)
- Marjana Lipovsek (K), Éva Marton (E), Cheryl Stunder (C), Hermann Winkler (A), Bernd Weikl (O). Orquestra i Cor des Bayerischen Rundfunks. Dir.: Wolfgang Sawallisch. EMI, 1989. (CD)
- Leonie Rysanek (K), Gwyneth Jones (E), Anne Evans (C), Ronald Hamilton (A), Wolfgang Schöne (O). Orquestra de la Suisse Romande. Cor del Grand Théâtre de Ginebra. Dir.: Jeffrey Tate. Claves, 1990. (CD)
- Anny Schlemm (K), Johanna Meier (E), Stephanie Sundine (C), Tom Fox (O). Orquestra i Cor de la Canadian Opera Company. Dir.: Richard Armstrong. Premiere Opera, 1991. (CD)
- Leonie Rysanek (K), Janis Martin (E), Sabine Hass (C), Kenneth Riegel (A), Ekkehard Wlaschina (O). Orquestra i Cor de la Bayerische Staatsoper. Dir.: Donald Runnicles. House of Opera, 1994. (CD)
- Leonie Rysanek (K), Hildegard Behrens (E), Deborah Voigt (C), Ronald Hamilton (A), Alfred Muff (O). Orquestra i Cor del Teatro Colón de Buenos Aires. Dir.: Berislav Klobucar. Premiere Opera, 1995. (CD)

Leonie Rysanek (K), Hildegard Behrens (E), Luana DeVol (C), Daniel Gálvez Vallejo (A), Wolfgang Schöne (O). Orquestra Nacional de Montpellier. Dir.: Friedemann Layer. Actes Sud, 1995. (CD)

Waltraud Meier (K), Deborah Polaski (E), Alessandra Marc (C), Johan Botha (A), Falk Struckmann (O). Orquestra Staatskapelle de Berlin. Cor de l'Staatsoper de Berlin. Dir.: Daniel Barenboim. Teldec, 1995. (CD)

Hanna Schwarz (K), Alessandra Marc (E), Deborah Voigt (C), Siegfried Jerusalem (A), Samuel Ramey (O). Orquestra Filharmònica de Viena. Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir.: Giuseppe Sinopoli. Deutsche Grammophon, 1996. (CD)

Jane Henschel (K), Hildegard Behrens (E), Nadine Secunde (C), Robert Tear (A), Alan Held (O). Orquestra i Cor del Covent Garden. Dir.: Christian Thielemann. House of Opera, 1997. (CD)

Jane Henschel (K), Éva Marton (E), Tina Kiberg (C), Ralf Willershäuser (A), Hartmut Welker (O). Orquestra i Cor de la Deutsche Oper de Berlin. Dir.: Marc Albrecht. Premiere Opera, 2002. (CD)

Versions en vídeo

Mignon Dunn (K), Birgit Nilsson (E), Leonie Rysanek (C), Robert Nagy (A), Donald McIntyre (O). Orquestra i Cor del Metropolitan de Nova York. Dir.: James Levine. Dir. d'escena: Herbert Graf. Deutsche Grammophon, 1980. (DVD)*

Brigitte Fassbaender (K), Éva Marton (E), Cheryl Studer (C), James King (A), Franz Grundheber (O). Orquestra Filharmònica de Viena. Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir.: Claudio Abbado. Dir. d'escena: Harry Kupfer. Arthaus Musik, 1989. (DVD)*

Leonie Rysanek (K), Gwyneth Jones (E), Elizabeth Connell (C), James King (A), Simon Estes (O). Orquestra Lirica de Radio France. Cor de Radio France. Dir.: Marek Janowski. Dir. d'escena: Jean-Claude Auvray. Premiere Opera, 1991. (DVD)

Anne Gjevang (K), Éva Marton (E), Ana María Sánchez (C), Kenneth Riegel (A), Hans Tschammer (O). Orquestra i Cor del Teatro Real de Madrid. Dir.: Luis Antonio Garcia Navarro. Dir. d'escena: Henning Brockhaus. Premiere Opera, 1998. (DVD)

Marjana Lipovsek (K), Eva Johansson (E), Melanie Diener (C), Rudolf Schasching (A), Alfred Muff (O). Orquestra i Cor de l'Opernhaus de Zurich. Dir.: Christoph von Dohnányi. Dir. d'escena: Martin Kušej. TDK, 2005. (DVD)

Cronologia liceista

S'inclou una llista de les representacions d'*Elektra* en la història del Gran Teatre del Liceu. Els personatges principals són anomenats en l'ordre següent: Klytämnestra (K), Elektra (E), Chrysothemis (C), Aegisth (A), Orest (O), el preceptor d'Orest (P), la zeladora (Lz), jove servent (J), vell servent (V), primera serventa (Ps), segona serventa (Ss), tercera serventa (Ts), quarta serventa (Qs), cinquena serventa (Cs). A continuació el director musical, el director d'escena i el nombre de representacions entre parèntesis.

Nombre total de representacions: 29

Estrena absoluta a la Hofoper de Dresden: 25 de gener de 1909

Estrena al Gran Teatre del Liceu: 15 de febrer de 1949

Temporada 1948-49

Elsa Cavelti (K), Anny Konetzni (E), Judith Hellwig (C), Vincent Maria Demetz (A), Theo Herrmann (O), Alois Pernerstorfer (P), Bartomeu Bardagi (J), Josep Torruella (V), Manolita Solé (Lz), Carme Gombáu (Ps), Àngeles Rossini

(Ss), Margarida Sabartés (Ts), Concepció Martí (Qs), Assumpció Picó (Cs). Dir. musical: George Sebastian. Dir. d'escena: Livio Luzzatto. (3)

Temporada 1955-56

Elisabeth Höngen (K), Irmgard Meining (E), Eva Likova (C), Marcello Di Giovanni (A), Michael Bondon (O), Julio Catania (P), Bartomeu Bardagi (J), Miquel Aguerri (V), Maria Teresa Batlle, Pilar Torres (Ps), Rosario Gómez (Ss), Margareth Feigl (Ts), Marcela Latorre (Qs), Mildred Allen (Cs). Dir. musical: László Halász. Dir. d'escena: Leopold Sachse. (3)

Temporada 1962-63

Elisabeth Schärtel (K), Gertrud Grob-Prandl (E), Gladys Spector / Gertraud Hopf (C), Marcello Di Giovanni (A), Wolfram Zimmermann (O), Miquel Aguerri (P), Bartomeu Bardagi (J), Rafael Campos (V), Maya Mayska (Lz), Margarita Brenner (Ps), Josefina Navarro (Ss), Maria Teresa Casabella (Ts), Maisa Marvel (Qs), Norma Lisio (Cs). Dir. musical: Horst Petruschke. Dir. d'escena: Joseph Witt. (3)

Temporada 1970-71

Soňa Červená (K), Edelmira Calomfirescu (E), Enriqueta Tarrés (C), Connell Byrne (A), Rolf Polke (O), Miquel Aguerri (P), Bartomeu Bardagi (J), Rafael Campos (V), Cecília Fondevila (Lz), Enid Hartle (Ps), Clotilde Miró (Ss), Maria Cristina Herrera (Ts), Lolita Torrentó (Qs), Maria Rosa Casals (Cs). Dir. musical: János Kulka. Dir. d'escena: Ernst-August Schneider. (3)

Temporada 1974-75

Ursula Boese (K), Danica Mastilovič (E), Leslie Johnson (C), Fritz Uhl (A), Øystein Liltved (O), Joan Pons (P), Josep Ruiz (J), Rafael Campos (V), Cecília Fondevila (Lz), Evelia Marcote (Ps), Silvia Gasset (Ss), Margarita Goller (Ts), Lolita Torrentó (Qs), Carme Hernández (Cs). Dir. musical: Hans Walter Kämpfel. Dir. d'escena: Werner Michael Esser. (3)

Temporada 1979-80

Anny Schlemm (K), Danica Mastilovič (E), Gerlinde Lorenz (C), Fritz Uhl (A), Theo van Gemert (O), Pere Farrés (P), Antonio Bernal (J), Rafael Campos (V), Cecília Fondevila (Lz), Lucila Dávila (Ps), Beatriz Llaneza (Ss), Margarita Goller (Ts), Miriam Ucelay (Qs), Àngels Miró (Cs). Dir. musical: János Kulka. Dir. d'escena: Werner Michael Esser. (3)

Temporada 1983-84

Martha Szirmay (K), Ute Vinzing (E), Sabine Hass (C), Horst Hiestermann (A), Anthony Raffell (O), Joan Tomàs (P), Antoni Lluch (J), Joan Tomàs (V), Gerda Boeck (Lz), Nelly Boschko-

wa (Ps), Sharon Moore (Ss), Czesława Ślania (Ts), Hiroko Shiraishi (Qs), Agnes Habereder (Cs). Dir. musical: Charles Vanderzand. Dir. d'escena: Karlheinz Drobesh. (3)

Temporada 1989-90

Mignon Dunn / Ruth Hesse (K), Éva Marton / Ute Vinzing (E), Sue Patchell (C), Hermann Winkler (A), John Bröcheler (O), Joan Tomàs (P), Antoni Comas (J), Cristófor Viñas (V), Maria Uriz (Lz), Rosa Maria Ysàs (Ps), Francesca Roig (Ss), Mabel Perelstein (Ts), Carme Hernández (Qs), Hiroko Shiraishi (Cs). Dir. musical: Uwe Mund. Dir. d'escena: Núria Espert. (5)

Temporada 1996-97

Reinhild Runkel (K), Gwyneth Jones (E), Renate Behle (C), Arley Reece (A), Tom Fox (O), Mariano Viñuales (P), Antoni Comas (J), Cristófor Viñas (V), Rosa Maria Ysàs (Ps), Francesca Roig (Ss), Helene Tintes (Ts), Carme Hernández (Qs), Milagros Poblador (Cs). Dir. musical: Peter Schneider. (3) (En forma de concert al Palau de la Música Catalana).

JAUME TRIBÓ

English / Français

ENGLISH VERSION

Elektra (1909) is a one-act opera – defined as a «Tragödie» – by Richard Strauss, with a libretto by Hugo von Hofmannsthal based on Sophocles' eponymous tragedy. Strauss saw Hofmannsthal's version of the Greek tragedy in Berlin in 1903 and decided to turn it into an opera. This marked the beginning of his close partnership with the Austrian writer, which was to last twenty years and produce some splendid results.

The features of the text which Strauss found attractive were the extreme violence of the passions expressed and the force and personality of the characters, which call to mind the ferocity of ancient Greece, with its bare, rugged landscapes – a vision far removed from Winckelmann's classical models and Goethe's humanism. Hofmannsthal's treatment was also modern, however, and drew on notions of psychoanalysis. Another factor that clearly influenced both the text and the music was expressionism, which reached the German-speaking world at about this time.

Elektra, the undisputed protagonist of the tragedy, is a captive in the Atreid dynasty's palace. She has but one objective: to avenge her father Agamemnon, who was murdered, after his victorious return from the Trojan War, by his wife Klytemnestra, *Elektra's* mother, and her lover Aegistheus, who wanted to seize the throne of Mycenae. *Elektra* wanders round the palace, dressed in rags, delirious with hatred, and waiting frantically for the return of her brother Orestes, who is to carry out their revenge. She seeks the assistance and collusion of her sister Chrysothemis but to no avail, for Chrysothemis wants to forget the terrible events, live her life, marry and have children. In a striking scene we see *Elektra* clash with her mother, who has grown old and pathetic and appeals to her rebellious daughter for mercy by evoking her terrible sleepless nights and her useless offerings to the gods. It is rumoured that Orestes has died, but this proves to be false. He arrives, has a moving encounter with *Elektra*, and fulfils his cruel destiny by killing his mother and Aegistheus. *Elektra*, in the grip of irrepresible

emotion, launches into a ritual dance. But her frantic elation is more than her heart can bear and she drops dead.

Hofmannsthal takes the components of the classical model – the slaying of the head of the House of Areus, the ignominious relationship between Klytemnestra and Aegistheus, *Elektra's* desire for revenge, her love for her brother and sister, and the matricide – and transforms them by adding an element of frenzy, the haunting presence of death and cruelty, and a succession of cries, invocations and curses. The awesome effect is heightened by the phenomenal volume of Strauss's orchestration, his scant concessions to melodic invention, and the aggressive thematic cells. The tension of the music – due to dissonance, exacerbated chromaticism, and the superposition of keys – is virtually unprecedented in operatic history and mirrors the madness and despair that wrack the heroine's soul.

Elektra is a «Tragödie» in one act by Richard Strauss with a libretto by Hugo von Hofmannsthal based on the work by Sophocles. It was warmly received at its 1909 premiere at the Royal Opera House in Dresden, but the triumph of *Der Rosenkavalier* two years later and the outbreak of the First World War prevented further performances. In the 1930s it was revived in the United States and Europe and ever since has been considered, by both critics and audiences, as one of Strauss's finest works. It was not staged at the Liceu, however, until 1949.

The action takes place, without interruption, in the courtyard of the Atreids' palace and begins at dusk.

FIRST AND ONLY ACT

The maidservants, in a sort of prologue, descri-

be the personality of *Elektra*, who prowls round the palace like a madwoman, uttering insults and threats. The first scene is a long, impressive monologue by *Elektra*, who relives with terror the murder of her father Agamemnon – by his wife Klytemnestra and her lover Aegistheus – on his return from the Trojan War. She promises to avenge him with the help of her brother Orestes, who was banished from the palace as a child, and her sister Chrysothemis. When vengeance is accomplished she vows to dance round her father's tomb.

In the second scene *Elektra* clashes with Chrysothemis, who also lives in the palace. The younger sister feels a captive in a hostile, gloomy world but does not share *Elektra's* obsession with revenge. Hers is a very human attitude: she wants to live, marry and have children; she does not believe Orestes will come back to help them; and she longs to run away and fulfil her destiny as a woman. *Elektra* reacts with scorn and prepares to meet their mother Klytemnestra, who is haunted by dreams.

The scene between mother and daughter is one of the most tense and powerfully expressive in the opera. Klytemnestra, lavishly adorned with jewels and talismans but disfigured by guilt and terror, is tormented by insomnia and nightmares. Believing that *Elektra* has magic powers and can suggest a remedy, she asks her advice. *Elektra* responds with sarcastic cruelty. She agrees with Klytemnestra that a blood sacrifice is the only cure but adds, in a menacing tone, that the victim must be a woman and the officiant must be a man who appears to be a stranger. Klytemnestra's terror grows when *Elektra* tells her that the cause of her anguish is the fear that Orestes is still alive and might return. Klytemnestra insists on knowing the identity of the sacrificial victim and the ritual to be followed. *Elektra*, carried away by her irrepresible desire for revenge, makes a hideous prediction: her mother will be mercilessly hounded round the palace and then slain by the axe that killed Agamemnon. Klytemnestra is petrified by her savage elation. But then a confidante brings tidings

that Orestes is dead and she laughs with fiendish glee before departing.

Soon Chrysothemis arrives and tells Elektra the tragic news - which will turn out to be false - that their brother Orestes is indeed dead. Initially Elektra refuses to believe her, but the arrival of a young servant convinces her. She reacts quickly and resolutely: the hour of vengeance is come and the two sisters must perform the deed, using the axe that has been buried in the ground. But Chrysothemis is horrified, despite Elektra's subtle flattery and promises of future happiness, and flees into the palace, refusing to help her. Elektra curses her and resolves to act alone.

As she is digging up the axe, a stranger appears. He is in fact Orestes, but he claims to be a friend of his and confirms that Orestes was crushed to death by his own horses. He is touched by Elektra's grief and her account of the humiliation she endures and eventually recognizes her as his sister. He admits that Orestes is in fact alive but his true identity is not disclosed until an old retainer arrives with some other servants and kisses his feet. The reunion between brother and sister, one of the most moving scenes in the opera, is conveyed by the music in an outburst of lyricism. Orestes accepts his destiny as his father's avenger and enters the palace, to Elektra's frantic delight.

Klytemnestra's cries reveal that Orestes has carried out the long-awaited revenge. Elektra urges him to strike again. Chrysothemis and the maids run out in terror but vanish once more when Aegistheus appears. Elektra lights her stepfather's way to the palace door with a torch. She is outwardly gentle and meek, but has difficulty containing her joy. After a tense pause, Aegistheus rushes to the window, appealing for help, but Elektra screams out the name of Agamemnon.

Chrysothemis returns and announces - amid general rejoicings - that Orestes has obtained revenge, Aegistheus's guard has been decimated, and happiness has returned to the palace. Elektra feels a great wave of joy surge up within

her. Driven by maniacal joy, she launches into a ritual dance. But her heart cannot withstand the ecstasy of revenge and she drops dead to the ground.

TERESA LLORET

VERSION FRANÇAISE

Elektra (1909) sous-titrée «Tragédie» est un opéra en un acte de Richard Strauss, composé sur un livret d'Hugo von Hofmannsthal. Le récit s'inspire de la pièce éponyme de Sophocle. En 1903, Strauss assiste, à Berlin, à la représentation d'une version de la tragédie grecque réécrite par Hofmannsthal. Fasciné, il décide d'en faire un opéra, et commence alors une féconde collaboration entre le compositeur et l'écrivain autrichien. Pendant vingt ans, les deux hommes travailleront ensemble et leur complicité donnera de magnifiques résultats.

Le texte d'*Elektra*, par sa violence extrême, la passion qu'il met en scène et la force de caractère de certains de ses personnages, a captivé Strauss. Il nous transporte au milieu de la Grèce archaïque et cruelle des tragédies classiques, dans un paysage aride et désolé. Nous sommes bien loin des conceptions classiques de Winkelman et de l'humanisme de Goethe. Strauss propose un traitement moderne du mythe à l'aide d'éléments de la psychanalyse. Il faut mettre son approche en contexte : l'expressionnisme fait, à cette époque, irruption dans le monde germanique. On peut en voir l'influence dans le texte et la musique de l'œuvre de Strauss.

Elektra, le personnage principal de la tragédie, est retenue prisonnière dans le palais des Atrides. Son seul et unique objectif : venger la mort de son père, Agamemnon, brutalement assassiné à son retour, victorieux, de la guerre de Troie. Le crime, perpétré par son épouse, la reine Clytemnestre, et Égisthe, son amant et complice, visait à leur permettre de s'approprier le trône de Mycènes. Elektra, vêtue de haillons et prise d'une haine indicible, erre dans le palais en attendant impatiemment le retour de son frère Oreste, chargé de mettre à exécution son projet de vengeance. Elle tente, en vain, d'obtenir le soutien et la complicité de sa sœur Chrysothémis, qui souhaite oublier et mener une vie normale, se marier et avoir des enfants. La scène de la confrontation mère-fille est d'une grande intensité : vieillie et pathétique, Clytemnestre, dans l'espoir

d'éveiller la pitié chez sa fille rebelle, lui confie ses terribles cauchemars, ses nuits d'insomnie et ses offrandes inutiles aux dieux. La rumeur de la mort d'Oreste s'étant révélée fautive, le frère d'Elektra arrive enfin au palais et l'on assiste alors à l'une des scènes les plus célèbres et les plus émouvantes de la tragédie antique : les retrouvailles entre frère et sœur. Oreste accomplit ensuite son tragique destin et exécute le meurtre vengeur de Clytemnestre et d'Égisthe. Elektra, prise d'une puissante émotion, se lance dans une danse de triomphe extatique avant de s'écrouler, morte.

On retrouve dans Elektra des éléments propres à la tragédie grecque ? le crime contre le chef des Atrides, la relation adultère entre Clytemnestre et Égisthe, la soif de vengeance d'Elektra, l'amour fraternel envers Oreste et Chrysothémis, le thème du matricide ?, auxquels Hofmannsthal ajoute des composants étrangers à la tradition grecque, comme la présence obsessionnelle de la cruauté et de la mort, un certain paroxysme, une suite sans fin de cris, de suppliques et de malédictions qui résulte en une certaine distorsion du modèle classique. L'orchestre straussien, avec un déluge de décibels, donne une dimension terrible à ces éléments, avec des cellules thématiques d'une grande agressivité, et accorde peu de place à l'invention mélodique. La tension musicale de l'œuvre est, à l'époque, pratiquement sans précédent dans l'histoire de l'opéra : les dissonances, le chromatisme exaspéré et la superposition des tonalités sont le reflet de la folie et du désespoir incarnés par l'héroïne.

Elektra, «Tragödie» en un acte de Richard Strauss sur un livret d'Hugo von Hofmannsthal inspiré de la tragédie de Sophocle, a été créé à l'Opéra Royal de Dresde en 1909. Très bien accueillie à sa création, cette œuvre est cependant restée éloignée de la scène pendant plusieurs années, en raison du succès de *Der Rosenkavalier* deux ans plus tard, puis à cause de la Première Guerre

mondiale. Reprise aux États-Unis et en Europe dans les années 1930, elle est, depuis lors, l'un des opéras de Strauss les plus appréciés par la critique comme par le public. Ce n'est qu'en 1949 qu'Elektra a été donné au Liceu.

L'action, qui commence à la tombée de la nuit, se déroule, du début à la fin, dans la cour du palais royal des Atrides.

ACTE UNIQUE

Dans une sorte de prologue, les servantes parlent d'Électre, qui erre dans le palais telle une possédée en proférant des insultes et des menaces.

La première scène est un long et impressionnant monologue d'Électre : elle revit l'assassinat de son père Agamemnon à son retour de la guerre de Troie, et elle annonce la vengeance inéluctable qu'elle va accomplir avec l'aide de son frère Oreste, exilé du palais alors qu'il n'était qu'un enfant, et de sa sœur Chrysothémis. La scène s'achève sur une danse autour de la tombe d'Agamemnon.

La deuxième scène est un vif dialogue entre Électre et sa sœur Chrysothémis, qui, elles, logent au palais, contrairement à Oreste, dont on ne sait où il se trouve. Chrysothémis ne partage pas la soif de vengeance de sa sœur, elle se sent prisonnière d'un monde hostile et ténébreux. Elle voudrait simplement vivre, se marier et avoir des enfants. Elle ne croit pas qu'Oreste puisse revenir pour les aider et elle ne songe qu'à s'enfuir pour vivre sa vie de femme. Électre affiche son mépris envers l'attitude de sa sœur et se prépare à recevoir la visite de sa mère, Clytemnestre, très perturbée par des cauchemars.

La scène qui suit, entre la mère et la fille, est l'un des moments les plus tendus et les plus forts de l'opéra. Ostensiblement parée de bijoux et d'amulettes, Clytemnestre est défigurée par ses nuits d'insomnie, par la culpabilité et la terreur qui la tourmentent. Elle vient chercher du secours auprès de sa fille car Électre est censée posséder

des pouvoirs magiques et elle pourrait donc porter remède aux maux de sa mère. Mais Électre ne répond que par de cruels sarcasmes : Clytemnestre a raison, il faut un sacrifice de sang pour arrêter l'horreur. Mais, menace-t-elle, la victime doit être une femme et le prêtre sacrificateur un homme d'apparence étrangère. Elle ajoute que si sa mère est à ce point terrorisée, c'est parce qu'elle craint l'arrivée d'Oreste, encore vivant. Devant l'insistance de Clytemnestre pour savoir qui doit être la victime et selon quel rituel, Électre se laisse emporter par une excitation vengeresse incontrôlée et elle se lance dans une imprécation où elle prédit pour sa mère une persécution cruelle et la mort avec la hache qui a tué Agamemnon. Soudain entre une servante qui vient annoncer à Clytemnestre qu'Oreste est mort ; jusque-là horrifiée, elle éclate d'un rire maléfique et triomphal, puis elle sort.

Entre Chrysothémis. Elle annonce à Électre qu'Oreste serait mort, d'après la rumeur qui circule. Tout d'abord, sa sœur refuse de la croire, mais un jeune serviteur arrive et lui confirme la nouvelle. La jeune fille réagit promptement et avec fermeté : l'heure de la vengeance a sonné, il faut aller déterrer la hache qui a tué Agamemnon et agir vite. Chrysothémis est horrifiée par ce qu'elle entend, elle refuse d'aider Électre, qui tente de la convaincre par des flatteries et la promesse d'un bonheur futur, et elle s'enfuit à l'intérieur du palais. Électre la maudit et décide d'agir seule.

Tandis qu'elle gratte la terre pour déterrer la hache, un étranger se présente, qui dit être un ami d'Oreste, lui annonce que ce dernier est mort et lui fait le récit de son décès accidentel. La douleur d'Électre et le récit des humiliations qu'elle subit touchent l'étranger, qui n'est autre qu'Oreste. Ayant soudain reconnu sa sœur, il lui révèle qu'Oreste est vivant. Puis, accompagnés de son vieux serviteur, les domestiques entrent, reconnaissent Oreste et lui baissent les pieds. Le frère et la sœur débordent d'émotion, ce que la musique exprime par une explosion de lyrisme. Oreste assume son destin devant la joie sauvage de sa

sœur et il entre dans le palais.

Le cri terrible de Clytemnestre révèle à Électre qu'Oreste a accompli sa vengeance et elle l'incite à frapper encore. Chrysothémis et des servantes entrent précipitamment, mais elles s'enfuient dans le palais à l'arrivée d'Égisthe, l'amant de Clytemnestre. Électre l'accompagne jusqu'à la porte du palais en l'éclairant avec une torche ; son attitude apparemment douce et soumise cache mal la joie qu'elle ressent. Lorsque, après une pause tendue, Égisthe apparaît à une fenêtre en criant au secours, elle lui répond avec rage par le nom d'Agamemnon.

Chrysothémis revient et annonce que la vengeance a été accomplie par Oreste, que tout le monde l'acclame, que la garde d'Égisthe a été anéantie et que le bonheur est revenu au palais. Mais Électre ne peut plus retenir sa joie débordante, elle se lance dans une danse rituelle, en proie à une sorte de folie extatique. Son cœur ne résiste pas à cet état extrême et elle tombe sans vie.

TERESA LLORET

Coordinació: **Juan Carlos Olivares**.
Disseny del programa de mà: **Susana Rodríguez**.
Disseny de la col·lecció: **Josep Bagà**.
Preimpresió: **Quintana, S.L.**
Impressió: **Grafos S. A.** D.L. B-6.642-08
Publicitat: **Creació i Gestió d'Actes Culturals, s. l. (Gestac)**.
Coberta: **Eugène Atget; fragment de la fotografia**
Hôtel Richelieu, 18 quai de Béthune (Paris, 1900).
Fotografies de les pàgines 29 i 51: **Eduard Torrents**
(solar del districte de Ciutat Vella de Barcelona).
Traduccions: **TCS, Discobole, Jacqueline Hall, L'Avenç**.
Agraïments: **Direcció Tècnica del Gran Teatre del Liceu**.
Assessorament lingüístic: **Francesc X. Navarro**.

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

