



Gran Teatre del Liceu

Der Rosenkavalier



unir gas i  
electricitat  
no es un  
pas,  
es un  
salt

Integrant dues companyies expertes en gas i en electricitat, hem aconseguit molt més que benestar per a més de 20 milions de clients a tot el món. Ara pots fer que l'energia s'adapti a tu i gaudir d'un millor servei i solucions integrals més eficients. Ara pots escollir, pots viure amb tota l'energia del món. Ens acompanyes?

[www.gasnaturalfenosa.cat](http://www.gasnaturalfenosa.cat)

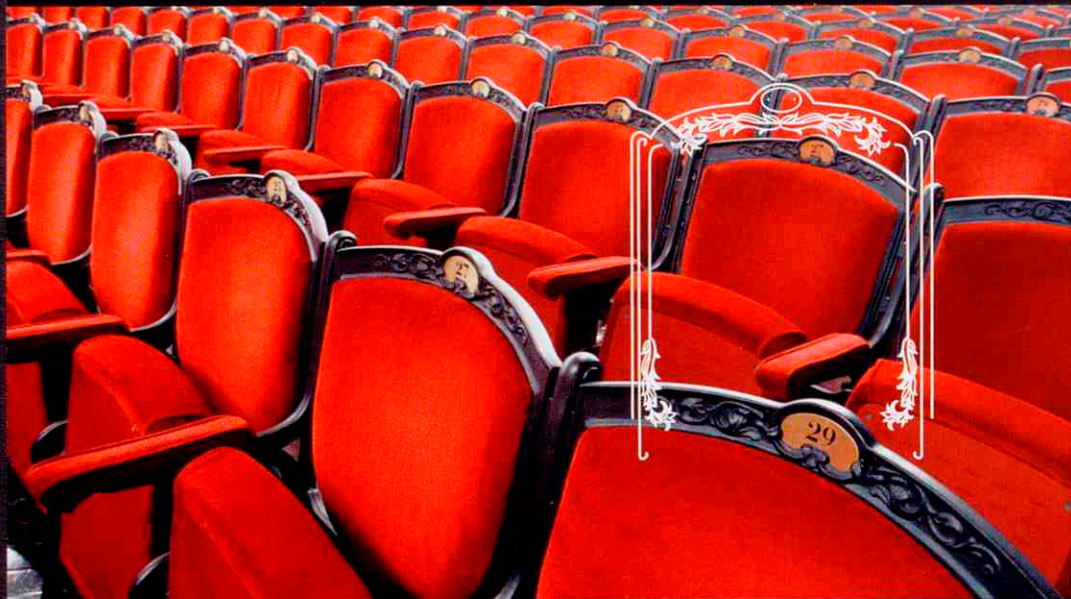
gasNatural  
fenosa



Temporada 2009-2010

 **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



# Celebrem 10 anys. Gràcies a vosaltres, tots hi tenim un lloc.

Gràcies a tots pel vostre suport i per fer possible el Liceu de tots i per a tots.

## Consell de Mecenatge:



**Patrocinadors:** Abantia. Cespa Ferroviaria. Cobega, Fundación Coca Cola España. Enagás. Fundación Banco Santander. Indra. Laboratorios Inibsa.

**Protectors:** Accenture. Agrolimen. Almíral. Atos Origin. Barcelona Televisió. Borsa de Barcelona. Chocolate Factory. Cofely. Danone. El Punt. Ercros. Espais Promocions Immobiliàries. Euromadi. Expansión. FCC Construcción. Ferrero Ibérica. Fiatc. Assegurances. Fluidra. Fundación Cultural Banesto. Fundación Puig. Grafos. GFT. Gran Casino de Barcelona, Grup Peralada. GVC-Gaesco. ISS Facility Services. Klein. Laboratorios Ordesa. Lico Corporación. Media Markt. Metalquimia. Montblanc. Mylan. Nationale Suisse. Pepsico. Philips Ibérica. Port de Barcelona. Saga Motors. Sanofi-Aventis. ServiRed. Sogeur. Tecnicsa. Transports Padrosa.

**Benefactors:** Macià Alavedra. Maria Bagués. Manuel Bertran. Manuel Bertrand. Joan Busó. Joan Camprubí. Rosa Clará. Guzmán Clavel. Antoni Esteve. Maria Font de Carulla. Mercedes Fuster. José Luis Gall. Francisco Gaudier. Lluís M. Ginjaume. Manuel Grau. Calamanda Grifoll. José Manuel Mas. Josep Milián. Josep Oliu. Antonio Portabella. Maria Reig. Miquel Roca. Francesc Rubiralta. Maria Soldevila. Ernestina Torelló. Joan Uriach. Josep Vilarasau. Maria Vilardell.

## 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.

# Der Rosenkavalier

*El cavaller de la rosa*

*Komödie für Musik* en tres actes

Llibret de Hugo von Hofmannsthal

Música de Richard Strauss

Dilluns, 10 de maig de 2010, 20.00 h, torn G  
Dijous, 13 de maig de 2010, 20.00 h, torn B  
Diumenge, 16 de maig de 2010, 17.00 h, torn T  
Dimecres, 19 de maig de 2010, 20.00 h, torn D  
Dissabte, 22 de maig de 2010, 20.00 h, torn C  
Dimarts, 25 de maig de 2010, 20.00 h, torn A  
Divendres, 28 de maig de 2010, 20.00 h, torn E

## Índex

**8**

Repartiment

**12**

Resum argumental

**38**

Una òpera mozartiana de *fin de siècle*

**54**

La màquina del temps vienesa

**66**

Àustria en tres temps

**68**

*Der Rosenkavalier*. La melangia d'un vals interromput

**84**

Biografies

**98**

Enregistraments

**102**

Cronologia liceista

**105**

English / Français

**117**

Pròximes funcions

**119**

Llibret

# Der Rosenkavalier

*El cavaller de la rosa*

La Mariscala, princesa de Werdenberg	<b>Martina Serafin</b>
Baró Ochs de Lerchenau	<b>Peter Rose</b> <b>Bjarni Thor Kristinsson</b> (22 i 28 de maig)
Octavian, dit Quinquin, jove noble	<b>Sophie Koch</b>
Senyor de Faninal, ric mercader recentment ennoblit	<b>Franz Grundheber</b>
Sophie, la seva filla	<b>Ofèlia Sala</b>
Marianne Leitmetzerin, dama de companyia	<b>Amanda Mace</b>
Valzacchi, un intrigant	<b>Francisco Vas</b>
Annina, la seva parella	<b>Julia Juon</b>
Comissari de policia	<b>Alessandro Guerzoni</b>
Majordom de la Mariscala / Hostaler	<b>Roger Padullés</b>
Majordom de Faninal	<b>Josep Fadó</b>
Notari	<b>Marc Pujol</b>
Cantant	<b>Josep Bros</b> <b>Alessandro Liberatore</b> (28 de maig)
Una modista	<b>Michelle Marie Cook</b>
Perruquer	<b>Jesús J. González</b>
Una vídua noble	<b>Carme Ginesta</b>
Tres òrfenes nobles	<b>Sandra Codina, Marta Polo, Maria Such</b>
Venedor d'animals	<b>Airam Hernández</b>
Quatre lacais de la Mariscala	<b>José Luis Casanova, Leo Paul Chiarot, Pierpaolo Palloni, Carles Prat</b>
Quatre cambres	<b>Ignasi Campà, Xavier Comorera, Sung Min Kang, Miquel Rosales</b>
Porter	<b>Dimitar Darlev</b>
Mohammed	<b>Amiru Barbero / Rosendo Toichoa</b>

Direcció musical	<b>Michael Boder</b>
Direcció d'escena	<b>Uwe Eric Laufenberg</b>
Escenografia	<b>Christoph Schubiger</b>
Vestuari	<b>Jessica Karge</b>
Il·luminació	<b>Jan Seeger</b>
Assistents de la direcció d'escena	<b>Angela Brandt</b> <b>Marcelo Buscaino</b>
Producció	<b>Semperoper Sächsische Staatsoper (Dresden)</b>

## ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Direcció del Cor	<b>José Luis Basso</b>
Assistent de la direcció musical	<b>Gueràssim Voronkov</b>
Assistents musicals	<b>Mark Hastings, Véronique Werklé, Vanessa García, Conxita Garcia, Jaume Tribó</b>
Assessorament lingüístic	<b>Rochsane M. Taghikhani</b>
Concertino	<b>Kai Gleusteen</b>
Sobretítulat	<b>Glòria Nogué</b>
Coordinació, adaptació	<b>Irma Huici</b>
Manipulació i adaptació al castellà	

## COR INFANTIL AMIGS DE LA UNIÓ DE GRANOLLERS

Direcció del cor	<b>Josep Vila i Jover</b>
------------------	---------------------------

# Der Rosenkavalier

*Der Rosenkavalier* (El cavaller de la rosa), l'òpera més valorada de Richard Strauss i la més representada mundialment del compositor des de la seva estrena a Dresden el 1911, és el resultat de la seva estreta col·laboració amb l'escriptor vienès Hugo von Hofmannsthal, amb qui havia fet *Elektra* dos anys abans i amb qui continuà elaborant una esplèndida obra lírica fins a la mort del llibretista el 1929. L'extraordinària tensió musical i literària de les dues últimes òperes straussianes –*Salome* i *Elektra*–, molt pròximes al món de l'expressionisme, portà els autors a fer un gir radical i dirigir els ulls a la Viena del segle XVIII, la del regnat de Maria Teresa, i a fer una obra que evoqués l'elegància de Mozart.

Rere l'aparença d'una amable «Komödie für Musik», en una atmosfera rococó, emociona per la bellesa i el refinament de l'orquestra straussiana, tenyida sovint de tendresa i malenconia. Són tres les grans protagonistes femenines, però la figura que ha seduït sempre és la Mariscala, noble dama vienesa que té una percepció lúcida del pas del temps i sap renunciar al seu jove amant Octavian. Aquest és un personatge transvestit, interpretat per una mezzosoprano –homenatge al Cherubino de *Le nozze di Figaro*–, noi agosarat i ingenu seduït aviat per la bellesa i joventut de Sophie, filla d'un ric mercader ennoblit, la innocent

tercera protagonista. L'aspecte *buffo* ens el dona el groller baró Ochs, cosí de la Mariscala, que li demana ajuda per obtenir la mà de Sophie i resoldre així la seva pèssima situació econòmica. La Mariscala decideix enviar Octavian a portar la rosa d'argent a la futura esposa –inventat costum social de l'època– i l'amor entre els dos joves esclata poderós. La fascinació d'Ochs per la suposada cambrera de la Mariscala (Octavian disfressat) el porta a caure en una trampa ordida per l'enamorat, que el posa en evidència en una pensió de mala reputació. La Mariscala resol la situació i un bellíssim tercet conclusiu expressa els sentiments contrastats dels protagonistes: nostàlgia, acceptació de la realitat, passió amorosa.

En el primer acte trobem un moment extraordinari en el monòleg de la Mariscala sobre l'ineluctable pas del temps, després d'un preludi apassionat que expressa de manera explícita la nit d'amor de la Mariscala i Octavian i de l'escena en què la noble dama rep criats i proveïdors, amb la deliciosa cavatina del tenor italià. En el segon és l'entrada d'Octavian a casa dels Faninal i la trobada màgica de dues persones joves i belles destinades a estimar-se. En el tercer acte destaca l'esmentat tercet final. Sense oblidar els valsos vienesos que Strauss integrà a la partitura i que pauten –anacrònicament però deliciosament– tota l'obra.

# Resum argumental

Der Rosenkavalier (El cavaller de la rosa), «*Komödie für Musik*» en tres actes de Richard Strauss, amb llibret d'Hugo von Hofmannsthal, s'estrenà a l'Òpera de Dresden el 1911 sota la direcció escènica de Max Reinhardt i obtingué des del primer moment un gran èxit que podríem dir que no ha cessat. L'acció se situa a Viena durant els primers anys de regnat de l'emperadriu Maria Teresa. En un implícit homenatge a Mozart, concretament al Cherubino de *Le nozze di Figaro*, el personatge d'Octavian, un

Com eres! Com ets!  
Això ningú no ho sap,  
no hi ha qui s'ho imagini!»

OCTAVIAN  
Der Rosenkavalier (acte I)

noi molt jove amant de la Mariscala, és un personatge transvestit, interpretat per una mezzosoprano, que forma amb les dues sopranos –la Mariscala i Sophie– un refinat trio femení.





## ACTE I

**A**les luxoses habitacions de la princesa Marie-Thérèse von Werdenberg, noble dama de l'alta societat vienesa, esposa d'un mariscal de camp de l'Imperi i dita per això la Mariscala, veiem la fi d'una nit d'amor entre ella i el seu joveníssim amant, el comte Octavian de Rofrano, parent seu. La ingenuïtat i l'entusiasme dominen Octavian, que se sent triomfador i amo de la situació, en contrast amb la tendresa profunda i emocionada, no exempta de fina ironia, de la dama.

El petit criat negre de la Mariscala entra per servir el desdèjuni; els enamorats continuen immersos en el seu món sentimental. La Mariscala sent sorolls i té por de ser sorpresa pel seu marit, que és a Croàcia en la caça de l'ós. Això la porta al record d'uns fets passats, situació que omple de gelosia i irritació el jove comte. Però ella aviat domina la situació i, davant la proximitat ara evident de passes i veus, el convenç que s'amagui dins l'alcova.

La veu cridanera és la del seu cosí el baró Ochs de Lerchenau, el personatge *buffo* de la comèdia, un vell groller, lasciu, cínic i barrut, a més d'arruïnat, que irromp dins les estances de la Mariscala i des del primer moment queda fascinat per la presència d'Octavian, disfressat ara de cambra, que respon al nom improvisat de Mariandel. El baró explica a la seva cosina els seus problemes i preocupacions: a partir d'una pèssima situació econòmica ha aconseguit pactar matrimoni amb Sophie von Faninal, filla única d'un riquíssim burgès que vol emparentar amb la vella noblesa. Necessita que la Mariscala li recomani una persona amb prestigi per portar la rosa de plata de prometatge a la futura núvia i també el notari que haurà de fer el contracte.

Ochs diu que Mariandel deu ser filla natural d'un noble per justificar el seu refinament i bellesa –ell mateix té un lacai que se li assembla de manera evident– i la Mariscala decideix aleshores que sigui Octavian qui porti la rosa d'argent a Sophie Faninal. Ordena a la falsa cambra que

vagi a buscar el retrat del comte i Ochs s'adona tot d'una de la semblança entre Octavian i Mariandel. El baró continua el seu galanteig fins que la decisió de fer entrar els habituals visitants que s'esperen a l'avantcambra facilita la fugida de la «noia».

En l'audiència que la noble dama concedeix els matins a proveïdors i servents, hi entren el notari, el cuiner, la vídua d'un militar amb les tres filles, una modista, un perruquer, un venedor d'animals, un erudit, un flautista, un tenor italià, entre d'altres, com l'intrigant italià Valzacchi i la seva companya i còmplice Annina. Ochs té una violenta disputa amb el notari per certs aspectes del contracte matrimonial. La Mariscala es mostra disgustada amb el pentinat que li ha fet el perruquer i fa marxar la gent. Els intrigants italians ofereixen els seus serveis incondicionals a Ochs, la Mariscala reconduïx la situació i aconsegueix que el baró Ochs se'n vagi agraït per l'elecció d'Octavian per lliurar la rosa d'argent, per bé que obsedit per la falsa cambra.

La Mariscala, sola en escena, compadeix el trist destí de Sophie von

*«Octavian sols serà un nen bojament enamorat, durant tres dies, o tres mesos, o tres anys, d'una noia de la seva edat. Ja només és una veu en un duo extasiat, on un altre podria ocupar el seu lloc. Ja no està il·luminat per la tendresa plena de tacte i d'humor d'una dona exquisida, gran caçadora, sens dubte, però que mai no serà presa ni víctima. Per estar segura de no ser-ho mai ella ha après, s'ha ensenyat, l'art més rar: saber perdre a temps i amb un somriure»*

ANDRÉ TUBEUF  
Richard Strauss

Faninal en mans del cínic i desagradable baró, destí que li recorda que ella també fou lliurada a un matrimoni no volgut quan era quasi una nena. Es mira al mirall i constata l'ineluctable pas del temps, tema central de *Der Rosenkavalier*, que l'angoixa fins al punt de retreure al bon Déu que li permeti tanta lucidesa i no li amagui aquest profund misteri. Però reacciona amb dignitat i un cert fatalisme: el nostre destí, a la terra, és de suportar-lo i és en el «Wie» («com») on rau tota la diferència.

L'estat d'ànim de la Mariscala continua en la mateixa línia malenconiosa

malgrat l'entrada del jove i apassionat Octavian, vestit ja d'home, que se sorprèn i se sent incòmode per la tristesa de Marie-Thérèse. La Mariscala li explica amb serenitat i convicció que en són d'efímeres i fràgils les coses de la vida, que n'és d'inútil voler retenir-les. Malgrat les protestes de l'amant, li diu que avui o demà l'abandonarà per una dona més bella i jove, i vol que aquest moment sigui rebut per tots dos amb el cor i les mans lleugeres.

Decideix finalment que Octavian se'n vagi i aquest, aclaparat i també una mica vexat, surt d'una manera abrupta. Ella s'adona que no li ha fet un petó de comiat i crida angoixada els seus lacais perquè el facin tornar. Però aquests tornen per dir-li que no l'han pogut detenir. La Mariscala, abatuda, fa venir el criat negre i li dóna l'estoig amb la rosa d'argent perquè el porti a casa del comte Octavian.

00' 41" 00' 42" 00' 43" 00' 44" 00' 45" 00' 46" 00' 47" 00' 48" 00' 49" 00' 50" 00' 51" 00' 52" 00' 53" 00' 54" 00' 55" 00' 56" 00' 57" 00' 58" 00' 59" 00' 60"

«Allò que havia inspirat Strauss, com a gran amant de contrastos i juxtaposicions, era precisament la interpretació d'elements còmics amb d'altres d'una profunditat molt significativa. Per poder expressar un rang d'emocions tan ampli, Strauss va haver de desplegar un llenguatge musical molt més complex i suggestiu que el cromatisme de Salome o que les dissonàncies d'Elektra, perquè el que pretenia assolir amb Der Rosenkavalier era un tot crític format per estils musicals diferents»

BRYAN GILLIAM  
Vida d'Strauss.

S'aixeca el dia a les luxoses habitacions de la Mariscala, la princesa Marie-Thérèse von Werdenberg, noble dama de l'alta societat vienesa, esposa d'un mariscal de camp de l'Imperi. LA BELLA I SENSUAL MÚSICA DE L'OBERTURA ENS DÓNA AMB CLAREDAT L'EVIDÈNCIA D'UNA NIT D'AMOR ENTRE LA MARISCALA I EL SEU JOVENÍSSIM AMANT, EL COMTE OCTAVIAN, COMTE DE ROFRANO, PARENT SEU. SENTIM TEMES COM EL D'OCTAVIAN, INTRODUÏT PER LA TROMPA, I EL DE LA MALENCONIA DE LA MARISCALA I ALTRES TEMES D'AMOR D'UNA GRAN

DOLCESA, AMB UN FINAL DE GRAN EQUILIBRI.

El diàleg amorós entre els dos amants que inicia l'acte ens explica, a més, el caràcter dels dos personatges. La ingenuïtat i l'entusiasme que dominen el jove Octavian, que se sent triomfador i amo de la situació, i voldria proclamar als quatre vents la seva felicitat, contrasten amb la tendresa profunda i emocionada, però no exempta de fina ironia, de la dama. TEXT I MÚSICA, D'UNA GRAN INTENSITAT, PORTEN ELEMENTS QUE REMETEN, D'UNA MANERA PARÒDICA, AL MODEL DE *TRISTAN UND ISOLDE*.

Després d'una primera interrupció provocada pel petit criat negre de la Mariscala –PAPER SENSE PARAULES PERÒ ACOMPANYAT DE DOS CARACTERÍSTICS I REFINATS TEMES MUSICALS QUE TENEN LA FUNCIÓ DE MARCAR MOMENTS IMPORTANTS PSICOLÒGICAMENT DE LA SEVA MESTRESSA–, que serveix el desdijuni en una gran safata, els enamorats continuen immersos en el seu món sentimental, on utilitzen mots del seu codi íntim –ella l'anomena Quinquin i ell, Bichette– i petits retrets destinats a fer-se estimar encara més. Però

«A Der Rosenkavalier la comèdia és elegia,  
i hom ja no sap si és al teatre per riure o per plorar»

ANDRÉ TUBEUF  
Richard Strauss

apareix la primera tensió real quan la Mariscala mostra la por de ser sorpresa pel seu marit, el mariscal, que és als boscos de Croàcia caçant l'ós. Octavian se'n riu i ella li confessa que ha somniat amb ell i que l'han despertada efectivament sorolls de cavalls i carruatges al pati d'entrada. Això la porta al record gairebé involuntari d'uns fets passats, cosa que omple de gelosia i irritació el jove comte. Però ella aviat domina com sempre la situació i, davant la proximitat ara evident de passes i veus, el convenç que s'amagui dins l'alcova.

La tranquil·litat torna al seu ànim quan identifica que la veu cridanera i amenaçant que vol entrar a la seva cambra contra la voluntat dels criats és la del seu cosí el baró Ochs de Lerchenau, el personatge *buffo* de la comèdia, descrit al llarg de l'obra d'una manera totalment negativa –groller,

lasciu, cinic i barrut, a més d'arruïnat-, que fa pocs dies li va fer arribar una carta que ella ha oblidat de llegir, absorta com està en el seu amor. UN DELS PRIMERS VALSOS DE L'ÒPERA MARCA AQUEST MOMENT DE RELAXACIÓ I EL TEMA D'OCTAVIAN REAPAREIX ARA ACOMPANYAT DE L'OBOÈ, INSTRUMENT FINS ALESHORES EXCLUSIU DE LA MARISCALA, QUAN AQUEST SURT DE L'AMAGATALL DISFRESSAT DE CAMBRERA PER PODER ESCAPOLIR-SE MILLOR DAVANT LA INEVITABLE ENTRADA D'ALTRA GENT.

Ochs aconseguix, doncs, irrompre amb la seva habitual falta de miraments a les estances de la Mariscala, i des del primer moment queda fascinat per la presència d'Octavian, disfressat de cambrera, que respon al nom improvisat de Mariandel. Té lloc ara una escena pròpia no ja de comèdia, sinó de vodevil, en què el baró explica a la seva cosina els seus problemes i preocupacions: a partir d'una pèssima situació econòmica ha aconseguit pactar matrimoni amb Sophie von Faninal, filla única d'un riquíssim burgès proveïdor de l'exèrcit i recentment ennoblit, que ara vol emparentar amb l'antiga noblesa. Necessita que la Mariscala li recomani

«Strauss es permet veure el món a través dels ulls de la Mariscala i la seva partitura llisca entre tres esquemes temporals. El segle XVIII és evident en tot moment en les contínues fioritures barroques de l'orquestra. La Viena del segle XIX de Johann Strauss també es pot escoltar en els valsos arremolinats que impregnen la partitura, fins i tot quan no es manifesten d'immediat. [...] Finalment, hi ha moments d'armònica violència que ens empenyen al món modern, com el preludi de l'acte III»

TIM ASHLEY  
Richard Strauss

una persona amb prestigi per dur la rosa de plata de prometatge a la futura núvia –fals costum inventat per Hofmannsthal per a aquesta òpera– i també el notari que haurà de fer el contracte.

Però el baró Ochs, amb la seva brutal franquesa, i sense dissimular el més mínim, paral·lelament ofereix un obsessiu galanteig amorós dirigit a la falsa Mariandel. Per justificar-lo en uns moments tan poc oportuns, fa una

llarga digressió, UNA MENA D'ÀRIA «WO NICHT DEM KNABEN CUPIDO» –QUE FA PENSAR EN EL FAMÓS CATÀLEG DE DON GIOVANNI DE MOZART O EN EL FALSTAFF DE VERDI–, EN QUÈ EXPOSA LA SEVA PRIMÀRIA FILOSOFIA AMOROSA I LES SEVES PROESES ERÒTIQUES. La grotesca satisfacció d'Ochs continua i AVIAT SENTIM UN BRILLANT TRIO EN EL QUAL EL BARÓ REITERA LES SEVES OBSESSIONS, OCTAVIAN-MARIANDEL FA DE NOIETA SIMPLE I ESPANTADA I LA MARISCALA INTENTA FRENAR EL SEU COSÍ.

Ochs insinua que Mariandel deu ser filla natural d'un noble per justificar els seus refinament i bellesa –ell mateix té un lacai que se li assembla de manera evident– i la Mariscala decideix aleshores que sigui Octavian qui porti la rosa d'argent a Sophie Faninal. Ordena a la falsa cambrera que vagi a buscar el retrat del comte i Ochs percep immediatament la semblança entre Octavian i Mariandel. La Mariscala admet que protegeix de manera especial la noieta per aquesta circumstància i el baró queda sorprès però continua el seu galanteig imparable, fins que la decisió de fer entrar els habituals visitants que s'esperen a l'avantcambra facilita la fugida de la «noia».

«El vals, com tan sovint s'ha remarcat, és un anacronisme. La Viena de la dècada de 1740 és una Viena inventada per Hofmannsthal i és en realitat una Viena postfreudiana. La música fa una ullada al segle XVIII però pertany essencialment al segle XX»

MICHAEL KENNEDY  
Richard Strauss. Man, Musician, Enigma

La famosa escena de l'audiència que la noble dama concedeix els matins a proveïdors i servents s'inspira directament en un quadre de la sèrie satírica «Matrimoni a la moda» de William Hogarth. Entren el notari, el cuiner, la vídua d'un militar amb les tres filles, una modista, un perruquer, un venedor d'animals, un erudit, un flautista, un tenor italià, entre d'altres, com l'intrigant italià Valzacchi i la seva companya i còmplice Annina. Tota aquesta gentada i la cridòria que organitzen –MALGRAT QUE LLIBRETISTA I MÚSIC PROCUREN QUE EL BIGARRAMENT NO CREI CONFUSIÓ I ES PUGUIN SEGUIR LES ACTUACIONS DE CADA ELEMENT– marquen una clara cesura entre les escenes intimistes que

marquen l'inici i el final d'aquest primer acte.

Entre les intervencions, destaquen primer la de les tres òrfenes nobles que demanen protecció, la de la modista i el venedor d'animals, els aventurers que pretenen portar notícies escandaloses davant el rebuig de la Mariscala. PERÒ LA MÉS ESPERADA ÉS LA PARÒDIA DEL *BEL CANTO* ITALIÀ DEL TENOR, AMB UNA BELLA I SONORA CAVATINA, «DI RIGORI ARMATO IL SENO», ACOMPANYAT PEL FLAUTISTA, SOBRE COM ÉS D'INÚTIL INTENTAR RESISTIR-SE A L'AMOR. El perruquer fa mentrestant la *toilette* a la Mariscala i el baró Ochs té una violenta disputa amb el notari perquè pretén que el contracte matrimonial amb els Faninal contingui unes clàusules, de fet il·legals, que l'afavoreixen. El cop de puny sobre la taula d'Ochs fa callar definitivament el tenor, i la Mariscala, que ha estat fins ara en silenci, es mostra disgustada amb el pentinat que li han fet, que la fa semblar vella, i fa marxar la gent.

Els criats del baró, entre els quals el seu bastard Leopoldo, han portat el cofret amb la rosa d'argent. Els intrigants italians ofereixen els seus serveis incondicionals a Ochs, que es mostra, d'altra banda, preocupat per

20" 01' 21" 01' 22" 01' 23" 01' 24" 01' 25" 01' 26" 01' 27" 01' 28" 00" 01' 31" 01' 32" 01' 33" 01' 34" 01' 35" 01' 36" 01' 37" 01' 38" 01' 39" 01' 40" 01' 41" 01' 42" 01' 43" 01' 44" 01' 45" 01' 46" 01' 47" 01' 48" 01' 49" 01' 50" 01' 51" 01' 52" 01' 53" 01' 54" 01' 55" 01' 56" 01' 57" 01' 58" 01' 59" 02' 00"

*Octavian no és el primer ni l'últim amant de la bella Mariscala i ella tampoc està obligada a representar el tancament del primer acte com un comiat sentimental o tràgic de la vida, sinó amb gràcia i lleugeresa vieneses, amb un ull humitejat i un ull eixut»*

RICHARD STRAUSS

Fragment d'una entrevista després de l'estrena absoluta a La Scala de Milà de *Der Rosenkavalier* l'1 de març de 1911, dirigida per Tullio Serafin

l'absència de Mariandel entre el servei de la casa. La Mariscala reconduïx la situació i aconsegueix que el baró Ochs se'n vagi agraït per l'elecció d'Octavian, comte de Rofrano, per lliurar la rosa d'argent a Sophie Faninal, encara que obsedit per la falsa cambrera.

La Mariscala, sola per primera vegada en escena, inicia amb un impressionant monòleg la conclusió d'aquest primer acte que ens donarà els moments més emocionants i transcendentals de l'òpera. Imagina d'entrada el trist destí de Sophie von Faninal en mans del cínic i desagradable parent

seu, el baró Ochs –«Da geht er hin, der aufgeblasene schlechte Kerl» («Finalment se n'ha anat, aquest desgraciat inflat de vanitat»)–, pensament que li fa recordar que ella també fou lliurada a un matrimoni sense discussió quan era quasi una nena, a penes sortida del convent. Es mira al mirall del tocador i s'adona de l'ineluctable pas del temps, tema central de *Der Rosenkavalier*, des que era «die kleine Resi» («la petita Resi») fins al moment en què s'ha de convertir en «die alte Frau, die alte Marschallin» («la vella dama, la vella Mariscala»). Aquesta consciència del temps l'angoixa fins al punt de retreure al bon Déu que li permeti tanta lucidesa i no li amagui aquest profund misteri. Aleshores reacciona amb dignitat –que és la màxima virtut del personatge– i també amb un cert fatalisme: el nostre destí, a la terra, és de suportar aquest misteri i és en el «Wie» («com») on rau tota la diferència. L'ORQUESTRA QUE ACOMPANYA AQUEST BELLÍSSIM MONÒLEG ÉS REDUÏDA I SÒBRIA, INCORPORA LLEUMENT ALGUNS DELS TEMES PERÒ ES LIMITA A SUBRATLLAR AMB ELEGÀNCIA I SIMPLICITAT LA LÍNIA DEL CANT.

L'estat d'ànim de la Mariscala continua en la mateixa línia de tristesa i

*«Així, com a l'obra de Schnitzler, La Ronda, assistim a una mena de dansa on cada personatge cedeix al seu torn el seu lloc a un nouvingut: el cercle es tancarà per a cada persona singular (en escena, només la Mariscala simbolitza aquesta "sortida", però Octavian i Sophie seguiran, mentre que el baró, que segueix els passos dels altres sense cap vergonya, s'ha exclòs ell mateix de la processó eterna de l'Amor), quan fins i tot cadascuna d'elles exerceix la seva funció de relleu en l'espiral sempre oberta, tan important per a Hofmannsthal, de la successió de les generacions»*

PIERRE-ANTOINE HURÉ

Pròleg a la traducció bilingüe de *Der Rosenkavalier* (Editorial GF Flammarion)

visió lúcida del futur malgrat l'entrada del jove i apassionat Octavian, vestit ja amb la seva indumentària masculina, i que se sorprèn i se sent incòmode per la malenconia de Marie-Thérèse. EL DIALEG ENTRE ELS DOS AMANTS ADQUIREIX ARA, LLUNY DEL VITAL APASSIONAMENT DE LA PRIMERA ESCENA, UN COMPONENT DIALÈCTIC QUE L'ORQUESTRA SUBRATLLA AMB EVIDÈNCIA, ALTER-

NANT LA CALMA I SERENITAT DE LA NOBLE DAMA AMB LA VEHEMÈNCIA I PASSIÓ DEL JOVE I INEXPERT COMTE. La Mariscala té una sensació de desconfiança davant la vitalitat amorosa d'Octavian i amb serenitat i convicció li explica els pensaments que la dominen: que en són d'efímeres i fràgils les coses de la vida, que n'és d'inútil voler retenir-les. De sobte ha sentit el pas del temps al seu voltant, als miralls, entre ells dos, silencis i imparables. Ha intentat alguna nit fer parar tots els rellotges, però és inútil, és lluitar contra una realitat creada pel nostre Déu. Malgrat les protestes del seu amant, fa explícit que avui o demà l'abandonarà per una dona més bella o més jove; que inevitablement aquest dia arribarà. I vol que quan arribi el moment, sigui rebut per tots dos amb el cor i les mans lleugeres, que la vida castiga i Déu no té pietat dels que no ho entenen així.

Decideix finalment que Octavian se'n vagi i aquest, aclaparat i alhora vexat per una actitud que no sap entendre, surt de manera abrupta. Ella s'adona que no li ha fet ni tan sols un petó de comiat i crida angoixada els seus lacais perquè el facin tornar. Però aquests tornen per dir-li que ha muntat

40" 01' 41" 01' 42" 01' 43" 01' 44" 01' 45" 01' 46" 01' 47" 01' 48" 050" 01' 51" 01' 52" 01' 53" 01' 54" 01' 55" 01' 56" 01' 57" 01' 58" 01' 5

*«La imaginació de l'autor es fixa primer en uns tipus; després aquests tipus s'animaran amb una vida nova, singular i personal, mitjançant les relacions que es generen espontàniament entre ells pel simple fet del seu acostament al lloc i al temps de l'obra que cal escriure. Tractant-se del Rosenkavalier, el que és importat per l'escriptor com a llavors de cultura fecundants, el que l'inspira en el sentiment d'una filiació viva amb les obres del passat, són, tal com hem vist, els tipus "eterns", és a dir, d'essència espiritual, als quals les poques fonts citades presten un contorn ja més carnal»*

PIERRE-ANTOINE HURÉ  
Pròleg a la traducció bilingüe de *Der Rosenkavalier*  
(Editorial GF Flammarion)

tan veloç damunt el seu cavall que no l'han pogut aturar. La Mariscala fa venir el criat negre i li dona l'estoig amb la rosa d'argent perquè el porti a casa del comte Octavian. Resta abatuda i pensativa mentre cau el teló.

## ACTE II

**A**ls luxosos salons de la mansió dels Faninal se celebren les espousalles de l'única filla, Sophie, amb el baró Ochs. El majordom fa sortir Faninal a cercar el promès i deixa que Sophie, amb la seva majordoma, Marianne, rebí l'emissari d'Ochs que li ha de lliurar la rosa d'argent. Sophie, noia de gran bellesa i aparent humilitat, resa al cel i evoca la figura de la mare morta. Les portes s'obren i apareix el jove Octavian portant la rosa.

Els dos joves resten fascinats l'un per l'altre des del primer instant en què es troben les seves mirades. Sophie es mostra des d'ara com una noieta ingènua, il·lusionada d'emparentar amb una família de l'alta noblesa, mentre que Octavian continua molt impressionat per la seva bellesa i encant. L'entrada de Faninal i el baró Ochs ens porten a un món de personatges de farsa. L'actitud agosarada i condescendent del baró i la ridícula satisfacció del pare provoquen una resistència espontània i agressiva de Sophie i la

*«El musicòleg, per al qual l'òpera és sobretot un drama musical, admira i aprecia particularment cada escena en la qual Strauss va trobar les transicions entre els diferents angles de l'encertada expressió emocional, per exemple en l'escena entre la Mariscala i Octavian al final del primer acte o en la plasmació del tercer acte, des de l'entrada de la Mariscala fins a la clausura del tercet»*

WILLIAM MANN  
Richard Strauss. *Das Operwerk*

indignació del jove Octavian, avergonyit del comportament del seu parent. Faninal i Ochs surten per signar amb el notari el contracte matrimonial. Primer sota la mirada de Marianne, després sols, té lloc una bella escena d'amor entre els dos joves. Sophie demana amb desesperació a Octavian que l'ajudi a impedir per tots els mitjans aquest terrible casament. Els enamorats es confessen ja amb tota claredat els seus sentiments i decideixen restar junts per sempre.

La inesperada irrupció dels intrigants Valzacchi i Annina, ara al servei del baró, que separen amb força i decisió els joves abraçats, dona un canvi

radical a l'escena. Criden enèrgicament el baró de Lerchenau i aquest reacciona amb una actitud flegmàtica, d'home que ja està de tornada de tot, disposat a domar la resistència de la seva promesa. Octavian, com a valedor de Sophie, li comunica que la noia no pensa casar-se amb ell i que no signarà el contracte. L'actitud desdenyosa del baró quan Octavian el desafia a un duel darrere el jardí, exaspera el jove, que desembeina la seva espasa i el fereix lleument en un braç.

Els crits i l'enrenou desproporcionats d'Ochs inicien una bigarrada escena: arriben els seus lacais, les serventes de la casa no troben les benes, tothom crida i es lamenta. Octavian manté la serenitat i intenta defensar Sophie, però arriba Faninal, desolat davant el possible fracàs del matrimoni amb un noble. Alterna les excuses i la llagoteria davant Ochs i el seu paper de pare sever davant Sophie, a qui amenaça de tancar en un convent. Ochs, que és assistit per un metge que han fet cridar, es calma davant el bon vi que li ofereixen i adopta una actitud gairebé filosòfica, d'home que sap el que és la vida.

El baró recupera definitivament el seu bon humor quan se li acosta Annina amb una carta de la suposada Mariandel que li concedeix una cita per l'endemà a la nit. Lluny d'endevinar la burla que se li prepara, s'entusiasma davant la possibilitat de posseir la cambrera de la Mariscalca. Refusa donar una propina a la intrigant Annina, actitud que irrita la missatgera, i canta un alegre soliloqui en el qual assegura que amb ell no hi ha ni una nit d'avorriment, en un clima d'opereta.

L'acció transcorre als luxosos salons de la mansió dels Faninal, on se celebren les esposalles de l'única filla, Sophie, amb el baró Ochs. LA PÀGINA SIMFÒNICA D'OBERTURA INCORPORA EL TEMA DEL SENYOR DE FANINAL, EVOCAT COM UN PERSONATGE PESANT, BANAL, I TAMBÉ EL TEMA DEL MATRIMONI DE SOPHIE, PRESENT JA EN EL PRIMER ACTE.

El majordom, que coneix molt més que el seu amo el protocol de cerimò-

nies com aquesta, fa sortir Faninal a cercar el promès i deixa que Sophie, acompanyada per la seva majordoma, Marianne, rebí l'emissari d'Ochs que li ha de lliurar la rosa d'argent, inici obligat de les esposalles. Marianne observa per la finestra el luxós cotxe de cavalls que s'aproxima, mentre Sophie, noia de gran bellesa i aparent humilitat, resa al cel que la protegeixi i evoca la figura de la seva mare morta, que no la pot ajudar. ELS TEMES MUSICALS DEL COMTE ROFRANO, EL PRINCIPAL I EL DE LA FANFARA, RESSONEN AMB FORÇA MENTRE LES PORTES S'OBREN I APAREIX, D'UNA MANERA GAIREBÉ MÀGICA, EL JOVE OCTAVIAN PORTANT LA ROSA A LA MÀ.

Aquest encontre entre dues persones que no s'havien vist mai i que resten fascinades l'una per l'altra des del primer instant en què es troben les seves mirades, és un altre dels moments més estimats i impressionants de l'òpera. L'ORQUESTRA, CONTINGUDA, EN LA QUAL DESTAQUEN DE TANT EN TANT LES FUSTES,

«L'amor es dissocia en dues seqüències estructurants, una de secreta i una altra d'oficial, però ambdues socialment necessàries: la iniciació i el matrimoni per a l'home, el matrimoni i la renúncia per a la dona, en el si de la qual s'inscriuran o no les aventures compensadores»

PIERRE-ANTOINE HURÉ  
Pròleg a la traducció bilingüe de *Der Rosenkavalier* (Editorial GF Flammarion)

ACOMPANYA EL CANT REFINADÍSSIM DE LES DUES VEUS FEMENINES UNIDES PEL DUO -MEZZOSOPRANO I SOPRANO-, QUE PRODUÏX UNA SENSACIÓ QUE HA ESTAT DEFINIDA COM DE SUSPENSÍO DEL TEMPS I DE LA GRAVETAT, COM UNA CONTEMPLACIÓ FUGITIVA DE L'ETERNITAT. Després de les paraules convencionals dictades pel protocol, «Mir ist die Ehre widerfahren» («Tinc l'honor de precedir»), el duo dels dos joves entra en una altra esfera i

Sophie arriba a dir que el temps i l'eternitat es mesclen en aquest instant sublim que no oblidarà fins a la mort.

Tornen lentament a la realitat i des d'ara fins a la fi del tercer acte l'òpera transcorre dins els esquemes que ordena la comèdia, i les intrigues i peripècies ocupen la nostra atenció, lluny ja de la màgia dels moments viscuts. Sophie es mostra ara com una noieta ingènua, il·lusionada d'emparentar amb una família de l'alta noblesa, amb una manera totalment convencional d'encarar el seu futur, mentre que Octavian no acaba de sortir de la impressió profunda que la bellesa i l'encant de la noia li produeixen.

L'entrada de Faninal i el baró Ochs ens porta a un món de personatges de farsa, a la manera molieresca, amb un burgès que ha perdut la capacitat crítica davant la vanitat d'un casament que creu que l'enalteix i un noble arruïnat, que ja ha mostrat la seva infinita grolleria i estupidesa en l'escena amb la Mariscala i Octavian del primer acte i que l'orquestra straussiana subratlla d'una manera pertinent. L'actitud agosarada i condescendent del baró i la ridícula satisfacció del pare provoquen una resistència espontània

i agressiva de Sophie i la indignació del jove Octavian, avergonyit del comportament del seu parent. PER DISTENDIR L'ATMOSFERA EN AQUEST MOMENT DE TENSIO, QUAN EL BARÓ EVOCA AMB RIDICULESA I EMOTIVITAT LA NIT DE NOCES, «WIRD KOMMEN ÜBER NACHT» («ARRIBARÀ UNA NIT»), L'ORQUESTRA INTRODUUEIX EL «VALS D'OCHS», UN DELS MÉS CARACTERÍSTICS I CONEGUTS DE L'ÒPERA, «OHNE MICH» («SENSE MI»), QUE REFLECTEIX L'ORIGEN RÚSTIC D'AQUEST BALL REFINADÍSSIM. Faninal reclama la presència del baró per anar a signar amb el notari el contracte matrimonial i Ochs surt, encantat, després d'haver confiat la núvia al seu estimat cosí, tot permetent-se encara unes bromes de mal gust.

Primer sota la mirada de Marianne, després sols –la majordoma ha d'anar a defensar les criades de la casa dels excessos dels brutals lacais del baró– té lloc una bella escena d'amor entre els dos joves. Sophie demana amb desesperació a Octavian que l'ajudi a impedir per tots els mitjans aquest terrible casament. ELS TEMES MUSICALS DE SOPHIE I OCTAVIAN MARQUEN AMB

ENERGIA LES NOVES EMOCIONS DELS ENAMORATS, QUE ES CONFESSEN JA AMB TOTA CLAREDAT ELS SEUS SENTIMENTS EN UN BELLÍSSIM DUO, «ICH MÖCHTE MICH BEI IHM VERSTECKEN» («VOLDRIA AMAGAR-ME MOLT A PROP SEU»), EN QUÈ QUEDA EXPLÍCITA LA DECISIÓ DE RESTAR JUNTS PER SEMPRE.

La inesperada irrupció dels intrigants Valzacchi i Annina, ara al servei del baró, que separen amb força i decisió els joves de la seva abraçada, comporta un canvi radical a l'escena. Criden enèrgicament el baró de Lerchenau i aquest, malgrat l'evidència de la relació amorosa entre els joves, reacciona amb una actitud flemmàtica, d'home que ja està de tornada de tot, disposat a domar la resistència de la seva promesa. Octavian, com a valedor de Sophie, comunica al baró amb gran energia –QUE ACOMPANYA UNA MÚSICA MARCIAL– que la noia no pensa casar-se amb ell i, per tant, no signarà el contracte. L'actitud desdenyosa del baró quan, Octavian indignat per la seva indiferència, el desafia a un duel darrere el jardí, exaspera el jove, que desembeina la seva espasa i el fereix lleument en un braç.

Els crits i l'enrenou desproporcionats d'Ochs inicien una escena bigarrada

«No es tracta d'un embrutiment fictici ni d'una falsificació. Sorprenentment, l'impacte de Der Rosenkavalier descansa sobretot en el fet que és un document profundament psicològic sobre les personalitats i les relacions humanes»

WILLIAM MANN  
Richard Strauss. Das Opernwerk

simètrica a la de l'audiència de la Mariscala del primer acte. ARRIBEN ELS SEUS LACAIS, LES SERVENTES DE LA CASA NO TROBEN LES BENES, TOTHOM CRIDA I ES LAMENTA, EN UN BROGIT QUE RECORDA LA DISPUTA DELS JUEUS DE SALOME. Octavian manté la serenitat i s'ofereix a Sophie per defensar-la, però arriba Faninal, desolat davant el possible fracàs del matrimoni amb un noble, i esdevé protagonista de l'escena, tot alternant les excuses i la llagoteria més baixa davant Ochs i el seu paper de pare sever davant Sophie, que ha declarat solemnement que no pensa casar-se amb el groller baró, ni viu ni

mort. L'amenaça de tancar-la en un convent, Octavian surt ferm i decidit a resoldre el conflicte, i també Sophie, indignada, i Faninal. Ochs, que és assistit per un metge que han fet cridar, es calma davant el bon vi que li ofereixen i que beu sense problema i adopta una actitud gairebé filosòfica, d'home que sap el que és la vida.

El baró recupera definitivament el seu bon humor quan se li acostava Annina amb una carta de la suposada Mariandel que li concedeix una cita per l'endemà a la nit. Lluny d'endevinar la burla que se li prepara, s'entusiasma davant la possibilitat de posseir la cambrera de la Mariscalca. Refusa donar una propina a la intrigant Annina, actitud que irrita la missatgera i, EN UNA SITUACIÓ DE GRAN ANALOGIA AMB LA DEL FALSTAFF DE VERDI, BURLAT PER LES COMARES DE WINDSOR, CANTA UN ALEGRE SOLOQUI EN EL QUAL RECUPERA EL «VALS D'OCHS» I ASSEGURA QUE AMB ELL NO HI HA NI UNA NIT D'AVORRIMENT. L'acte acaba així, en un clima d'opereta.

### ACTE III

**E**n una cambra d'un hostal d'aspecte dubtós, l'hostaler fa els honors al baró Ochs, que ha llogat una cambra per poder sopar i passar una bona nit amb Mariandel. Quan aconseguen treure de la cambra l'excés de criats i personatges inicials i restar sol amb Mariandel –només hi manté el seu lacai i bastard Leopoldo per servir el sopar–, s'inicia la llarga escena de l'intent de la seducció de la cambrera que obsedeix el vell baró. L'actitud de resistència de Mariandel queda palesa des del primer rebuig a beure. La falsa ingenuïtat de la noia incomoda el baró, que a més se sent molt desconcertat per la semblança de la noia amb el seu parent, el comte Rofrano, i encara més pels sorolls i les breus aparicions fantasmals que es produeixen. Mariandel dona mostres de malenconia i tristesa en sentir la música i curiosament es posa a filosofar sobre el temps que fuig, en una línia paròdica de les reflexions de la Mariscalca del primer acte.

**Malgrat tot, Ochs decideix passar a l'acció i es treu de moment la pesada perruca. Aleshores es desencadena el pla traçat per Octavian i l'habitació es transforma en una fantasmagòrica cambra del terror. Apareix Annina, vestida de dol, seguida de Valzacchi, amb l'hostaler i tres servents, que afirma que Ochs és el seu legítim marit i clama perquè li sigui retornat. Entren aleshores quatre nens que criden amb força «Papa! Papa! Papa!» mentre se li tiren al coll. La indignació d'Ochs va creixent, nega qualsevol lligam amb Annina, s'adona que Faninal ha estat avisat i es dirigeix a l'hostal, i demana a grans crits la presència de la policia des de la finestra.**

**La inicial satisfacció d'Ochs en veure que la policia ha acudit al seu socors i el seu to de suficiència, propi d'un noble davant un funcionari, canvien quan el cap de policia mostra una gran desconfiança envers ell i el sotmet a un sever interrogatori sobre la seva identitat i la de Mariandel-Octavian i el motiu de trobar-se sols en una cambra d'hostal. Ochs intenta salvar la situació afirmant que Mariandel és la seva promesa Sophie von Faninal, però la irrupció del ric burgès en escena li desfà la coartada. Ochs s'enfonsa,**

*«Si Octavian, si Marie-Thérèse, si cadascú no fos, com ho som tots, algú que alhora pateix i fa patir, si Rosenkavalier no fos aquesta faula al·lusiva, altiva i patricia, aquella mena de casa de què parla Shaw, "casa dels cors trencats" –o més aviat trencables–, llavors seria un vulgar, malvat i baix vodevil»*

ANDRÉ TUBEUF  
Richard Strauss

es contradia i queda en ridícul davant un Faninal com més va més enrabiada i que crida la seva veritable filla, que l'esperava al cotxe. Sophie resta encantada amb la folla escena que contempla i fa explícit el trencament de les seves esposalles amb el baró Ochs, decisió que desespera Faninal, que es veu ridiculitzat davant tot Viena i cau mig desmaiada.

El baró troba finalment la seva perruca, que ha estat buscant desesperadament per recuperar una mica de dignitat, i intenta tornar a prendre les regnes de la situació. Però el cap de policia vol treure'n l'entrellat, sobretot a partir del moment en què Mariandel li exposa que vol fer una declaració



en privat. La suposada noia entra a l'alcova i aviat van sortint-ne les seves peces femenines volant per l'aire, cosa que treu fora de si el baró. Però abans que hagi tingut temps de sortir amb vestits masculins per mostrar la seva veritable identitat, es produeix un cop de teatre que posarà fi de manera radical a l'aspecte còmic i vodeviles de l'òpera, per tornar a un món ple de lirisme i sentiment.

L'hostaler entra precipitadament i anuncia la princesa Marie-Thérèse von Werdenberg, la Mariscala, que fa una entrada espectacular. Amb la seva enorme dignitat i aplom, des del primer moment es fa seu el cap de policia, que havia estat ordenança del mariscal. El baró vol creure que la presència de Marie-Thérèse té per finalitat salvar-lo, però la presència d'Octavian en la seva figura masculina i la irrupció de Sophie, amb el missatge solemne del seu pare declarant trencat el prometatge i prohibint-li que s'acosti a menys de cent passes del seu palau, palesen que el joc resta en mans de la noble dama, àrbitre absolut de la situació. Octavian es mostra desolat i insegur davant la Mariscala, i quan el baró intenta salvar *in extremis* la

«Però tota la intriga, les tres grans hores de música, àdhuc aquest celestial personatge, tot és situat en segon pla per una criatura vinguda del no-res que ningú no ha cridat, la nova comtessa que pren del model mozartià el somriure i el seu monòleg genial; presència no convocada però patida, és a dir, fatal. Dona fatal, en fi, i la primera d'òpera: aquella que no podia deixar de venir, la presència de la qual ho canvia tot, prima donna no pas per l'altura de la veu, sinó per l'evidència de l'ànima, enamorament d'Strauss i primera obra mestra seva, primera criatura seva»

ANDRÉ TUBEUF  
Richard Strauss

història i afirma que està disposat a oblidar-ho tot, ella li ordena amb severitat que faci un esforç per salvar la dignitat i desaparegui. Finalment, ordena al policia que se'n vagi.

Ochs comprèn finalment amb estupor el paper real de cadascun dels protagonistes i fa un últim i desesperat intent –a partir d'un velat xantatge–

per forçar la protecció de la seva cosina i recuperar la seva condició de gendre d'un home ric. La resposta de la Mariscala, secundada per Sophie, és freda i tallant, sense concessions. L'arribada de la parella d'intrigants, l'hostaler amb una llarga factura, de còmplices i servents que pretenen humiliar el baró, li fa evident que ha perdut totalment la partida i surt amb Leopoldo entre els crits de les falses criatures i les burles de tots.

La Mariscala, Sophie i Octavian resten sols a escena. Sophie pren consciència de la relació entre la Mariscala i Octavian, es veu petita i insignificant i tem restar al marge dels dos poderosos personatges. Octavian se sent confús i culpable davant el seu antic amor, mentre la Mariscala, amb la seva lúcida consciència i també amb una sorda irritació, li ordena que segueixi el seu impuls i faci la cort a Sophie. La noia intenta fugir, però Octavian la detura amb una explícita declaració d'amor. La Mariscala assumeix el que ja havia previst molt abans i passa decididament a protegir Sophie tot dient-li amb ironia que no es preocupi pel seu pare, que ella l'invitarà a acompanyar-los en el seu cotxe i així li passaran tots els mals.

Octavian no sap com mostrar el seu agraïment i emoció.

La Mariscala se'n va a trobar Faninal, i els joves es confessen novament el seu amor. Surten la Mariscala i Faninal, que han pactat el futur dels joves, i surten finalment Sophie i Octavian. En l'escena buida apareix novament el petit criat negre de la Mariscala, que cerca el mocador que havia deixat caure Sophie, el troba i se l'emporta corrent.

L'ACTE COMENÇA AMB UNA ÀMPLIA INTRODUCCIÓ, LA MÉS LLARGA DE L'ÒPERA, EN DUES PARTS, EN QUÈ EL TEMA D'OCTAVIAN, QUE PROTAGONITZA LA TRAMPA QUE HA PREPARAT PER POSAR EN EVIDÈNCIA EL VERITABLE TARANNÀ D'OCHS, ADQUIREIX EL MÀXIM DESENVOLUPAMENT, ENCARA QUE APAREIXEN ALTRES TEMES I EL CONJUNT, D'UNA GRAN VIVACITAT, UTILITZA UNA ESCRITURA FUGADA.

En una cambra d'una fonda d'aspecte dubtós, l'hostaler fa els honors al baró Ochs, que ha llogat una cambra per poder sopar i passar una bona nit amb Mariandel. TOTA LA PANTOMIMA D'AQUESTA PRIMERA PART DE L'ACTE,

POBLADA DE NOMBROSOS COMPARSES I DE SORPRESES I ENSURTS CONSTANTS, PORTA UNA GRAN QUANTITAT DE TEMES ORQUESTRALS, DES DELS MÉS CONSTANTS ALS MÉS EFÍMERS, COM ELS D'ANNINA I DELS FANTASMES, PRESIDITS PEL VALS D'OCHS. UNA PETITA ORQUESTRA QUE FIGURA ESTAR A L'AVANTCAMBRA DE L'HABITACIÓ LLOGADA PER AMENITZAR EL TÊTE-À-TÊTE DEL BARÓ AMB LA FALSA CAMBRERA JUGA ELS SEUS EFECTES MUSICALS MÉS FRÍVOLS –SOBRETOT VALSOS– EN OPOSICIÓ A LA MÚSICA MÉS SERIOSA DE L'ORQUESTRA DE L'ÒPERA.

Quan el baró aconsegueix treure de la cambra l'excés de criats i personatges inicials i restar sol amb Mariandel –només hi manté el seu lacai i bastard Leopoldo per servir el sopar–, s'inicia la llarga escena de l'intent de la seducció de la cambrera que obsedeix el vell baró. L'actitud de resistència de Mariandel queda palesa des del primer rebuig a beure: «Nein, nein, nein, nein! Y trink' kein Wein» («No, no, no, no! Jo no bec mai vi»), sempre utilitzant una mena de dialecte popular vienès. La falsa ingenuïtat de la noia –que s'escandalitza en veure un llit a l'alcova o evocar el fet que Ochs tingui una promesa– incomoda el baró, que a més se sent molt desconcertat per la

semblança de la noia amb el seu parent, el comte Rofrano, i encara més pels sorolls i les breus aparicions fantasmals que es produeixen. Mariandel dona mostres de malenconia i tristesa en sentir la música i curiosament es posa a filosofar sobre el temps que fuig i sobre si en són d'efímers els amors, en una línia paròdica de les reflexions de la Mariscala del primer acte.

Malgrat tot, Ochs decideix passar a l'acció i es treu de moment la pesada perruca. Aleshores es desencadena el pla traçat per Octavian i l'habitació es transforma en una fantasmagòrica cambra del terror. S'obre la porta i apareix Annina, vestida de dol, seguida de Valzacchi, amb l'hostaler i tres servents, que afirma que Ochs és el seu legítim marit i clama a la justícia i a l'emperadriu perquè li sigui retornat. El baró es desespera però sent cert alleujament en veure una persona real de carn i ossos que l'acusa

d'haver-la seduïda i abandonat. Entren aleshores quatre nens de quatre a deu anys que criden amb força «Papa! Papa! Papa!» mentre se li tiren al coll. La indignació d'Ochs va creixent, nega qualsevol lligam amb Annina, s'adona que Faninal ha estat avisat i es dirigeix a l'hostal, i que la policia de costums vigila. Irritat al màxim pel complot que l'envolta, demana a grans crits la presència de la policia des de la finestra.

La inicial satisfacció d'Ochs en veure que la policia, amb un comissari al capdavant, ha acudit al seu socors i el seu to de suficiència propi d'un noble davant un funcionari, canvien quan l'agressiva actitud del cap de policia mostra una desconfiança gran envers ell, ridícul i congestionat, sense perruca, i el sotmet a un sever interrogatori sobre la seva identitat i la de Mariandel-Octavian i el motiu de trobar-se sols en una cambra d'hostal. Ochs intenta salvar la situació afirmant que Mariandel és la seva promesa Sophie von Faninal, però la irrupció del ric burgès en escena li desfà la coartada. Ochs s'enfonsa, es contradiu i queda en ridícul davant un Faninal cada vegada

03' 20" 03' 21" 03' 22" 03' 23" 03' 24" 03' 25" 03' 26" 03' 27" 03' 28" 03' 31" 03' 32" 03' 33" 03' 34" 03' 35" 03' 36" 03' 37" 03' 38" 03' 39" 03' 40" 03' 41" 03' 42" 03' 43" 03' 44" 03' 45" 03' 46" 03' 47" 03' 48" 03' 49" 03' 50" 03' 51" 03' 52" 03' 53" 03' 54" 03' 55" 03' 56" 03' 57" 03' 58" 03' 59" 04' 00" 04' 01" 04' 02" 04' 03" 04' 04" 04' 05" 04' 06" 04' 07" 04' 08" 04' 09" 04' 10" 04' 11" 04' 12" 04' 13" 04' 14" 04' 15" 04' 16" 04' 17" 04' 18" 04' 19" 04' 20" 04' 21" 04' 22" 04' 23" 04' 24" 04' 25" 04' 26" 04' 27" 04' 28" 04' 29" 04' 30" 04' 31" 04' 32" 04' 33" 04' 34" 04' 35" 04' 36" 04' 37" 04' 38" 04' 39" 04' 40" 04' 41" 04' 42" 04' 43" 04' 44" 04' 45" 04' 46" 04' 47" 04' 48" 04' 49" 04' 50" 04' 51" 04' 52" 04' 53" 04' 54" 04' 55" 04' 56" 04' 57" 04' 58" 04' 59" 05' 00" 05' 01" 05' 02" 05' 03" 05' 04" 05' 05" 05' 06" 05' 07" 05' 08" 05' 09" 05' 10" 05' 11" 05' 12" 05' 13" 05' 14" 05' 15" 05' 16" 05' 17" 05' 18" 05' 19" 05' 20" 05' 21" 05' 22" 05' 23" 05' 24" 05' 25" 05' 26" 05' 27" 05' 28" 05' 29" 05' 30" 05' 31" 05' 32" 05' 33" 05' 34" 05' 35" 05' 36" 05' 37" 05' 38" 05' 39" 05' 40" 05' 41" 05' 42" 05' 43" 05' 44" 05' 45" 05' 46" 05' 47" 05' 48" 05' 49" 05' 50" 05' 51" 05' 52" 05' 53" 05' 54" 05' 55" 05' 56" 05' 57" 05' 58" 05' 59" 06' 00" 06' 01" 06' 02" 06' 03" 06' 04" 06' 05" 06' 06" 06' 07" 06' 08" 06' 09" 06' 10" 06' 11" 06' 12" 06' 13" 06' 14" 06' 15" 06' 16" 06' 17" 06' 18" 06' 19" 06' 20" 06' 21" 06' 22" 06' 23" 06' 24" 06' 25" 06' 26" 06' 27" 06' 28" 06' 29" 06' 30" 06' 31" 06' 32" 06' 33" 06' 34" 06' 35" 06' 36" 06' 37" 06' 38" 06' 39" 06' 40" 06' 41" 06' 42" 06' 43" 06' 44" 06' 45" 06' 46" 06' 47" 06' 48" 06' 49" 06' 50" 06' 51" 06' 52" 06' 53" 06' 54" 06' 55" 06' 56" 06' 57" 06' 58" 06' 59" 07' 00" 07' 01" 07' 02" 07' 03" 07' 04" 07' 05" 07' 06" 07' 07" 07' 08" 07' 09" 07' 10" 07' 11" 07' 12" 07' 13" 07' 14" 07' 15" 07' 16" 07' 17" 07' 18" 07' 19" 07' 20" 07' 21" 07' 22" 07' 23" 07' 24" 07' 25" 07' 26" 07' 27" 07' 28" 07' 29" 07' 30" 07' 31" 07' 32" 07' 33" 07' 34" 07' 35" 07' 36" 07' 37" 07' 38" 07' 39" 07' 40" 07' 41" 07' 42" 07' 43" 07' 44" 07' 45" 07' 46" 07' 47" 07' 48" 07' 49" 07' 50" 07' 51" 07' 52" 07' 53" 07' 54" 07' 55" 07' 56" 07' 57" 07' 58" 07' 59" 08' 00" 08' 01" 08' 02" 08' 03" 08' 04" 08' 05" 08' 06" 08' 07" 08' 08" 08' 09" 08' 10" 08' 11" 08' 12" 08' 13" 08' 14" 08' 15" 08' 16" 08' 17" 08' 18" 08' 19" 08' 20" 08' 21" 08' 22" 08' 23" 08' 24" 08' 25" 08' 26" 08' 27" 08' 28" 08' 29" 08' 30" 08' 31" 08' 32" 08' 33" 08' 34" 08' 35" 08' 36" 08' 37" 08' 38" 08' 39" 08' 40" 08' 41" 08' 42" 08' 43" 08' 44" 08' 45" 08' 46" 08' 47" 08' 48" 08' 49" 08' 50" 08' 51" 08' 52" 08' 53" 08' 54" 08' 55" 08' 56" 08' 57" 08' 58" 08' 59" 09' 00" 09' 01" 09' 02" 09' 03" 09' 04" 09' 05" 09' 06" 09' 07" 09' 08" 09' 09" 09' 10" 09' 11" 09' 12" 09' 13" 09' 14" 09' 15" 09' 16" 09' 17" 09' 18" 09' 19" 09' 20" 09' 21" 09' 22" 09' 23" 09' 24" 09' 25" 09' 26" 09' 27" 09' 28" 09' 29" 09' 30" 09' 31" 09' 32" 09' 33" 09' 34" 09' 35" 09' 36" 09' 37" 09' 38" 09' 39" 09' 40" 09' 41" 09' 42" 09' 43" 09' 44" 09' 45" 09' 46" 09' 47" 09' 48" 09' 49" 09' 50" 09' 51" 09' 52" 09' 53" 09' 54" 09' 55" 09' 56" 09' 57" 09' 58" 09' 59" 10' 00" 10' 01" 10' 02" 10' 03" 10' 04" 10' 05" 10' 06" 10' 07" 10' 08" 10' 09" 10' 10" 10' 11" 10' 12" 10' 13" 10' 14" 10' 15" 10' 16" 10' 17" 10' 18" 10' 19" 10' 20" 10' 21" 10' 22" 10' 23" 10' 24" 10' 25" 10' 26" 10' 27" 10' 28" 10' 29" 10' 30" 10' 31" 10' 32" 10' 33" 10' 34" 10' 35" 10' 36" 10' 37" 10' 38" 10' 39" 10' 40" 10' 41" 10' 42" 10' 43" 10' 44" 10' 45" 10' 46" 10' 47" 10' 48" 10' 49" 10' 50" 10' 51" 10' 52" 10' 53" 10' 54" 10' 55" 10' 56" 10' 57" 10' 58" 10' 59" 11' 00" 11' 01" 11' 02" 11' 03" 11' 04" 11' 05" 11' 06" 11' 07" 11' 08" 11' 09" 11' 10" 11' 11" 11' 12" 11' 13" 11' 14" 11' 15" 11' 16" 11' 17" 11' 18" 11' 19" 11' 20" 11' 21" 11' 22" 11' 23" 11' 24" 11' 25" 11' 26" 11' 27" 11' 28" 11' 29" 11' 30" 11' 31" 11' 32" 11' 33" 11' 34" 11' 35" 11' 36" 11' 37" 11' 38" 11' 39" 11' 40" 11' 41" 11' 42" 11' 43" 11' 44" 11' 45" 11' 46" 11' 47" 11' 48" 11' 49" 11' 50" 11' 51" 11' 52" 11' 53" 11' 54" 11' 55" 11' 56" 11' 57" 11' 58" 11' 59" 12' 00"

*«S'ha de ser lleu, amb cor lleuger i mans lleugeres, per tenir i prendre, per tenir i deixar... La vida castiga els que no són així, i Déu no té pietat d'ells»*

LA MARISCALA  
Der Rosenkavalier (acte I)

més enrabiat que crida la seva veritable filla, que l'esperava al cotxe. Sophie resta encantada amb la folla escena que contempla i fa explícit el trencament de les seves esposalles amb el baró Ochs, decisió que desespera Faninal, que es veu ridiculitzat davant tot Viena i cau mig desmaiàt.

El baró troba finalment la seva perruca, que ha estat buscant desesperadament per recuperar una mica de dignitat, i intenta tornar a prendre les regnes de la situació, pagar el que deu i sortir amb la cambrera. Però el cap de policia no cedeix i vol treure'n l'entrellat, sobretot a partir del moment en què Mariandel li diu que vol fer una declaració en privat, declaració que li causa una gran sorpresa. La suposada noia entra a l'alcova i aviat van sortint-ne les seves peces femenines volant per l'aire, cosa que treu fora de

si el baró. Però abans que hagi tingut temps de sortir amb vestits masculins per mostrar la seva veritable identitat, es produeix un cop de teatre que posarà fi d'una manera radical a l'aspecte còmic i vodevilesc de l'òpera, per tornar a un món ple de lirisme i sentiment.

L'hostaler entra precipitadament i anuncia la princesa Marie-Thérèse von Werdenberg, la Mariscala, que fa una entrada espectacular voltada dels seus servents. La seva arribada ve donada per la demanda que ha fet a la Mariscala el bastard i lacai Leopoldo perquè auxiliï el seu amo i trenqui el complot ordit per Octavian. Amb la seva enorme dignitat i aplom, des del primer moment es fa seu el cap de policia, que havia estat ordenança del mariscal, i que obehirà les seves ordres fins a la fi.

El baró pretén donar per segur que la presència de Marie-Thérèse té per finalitat salvar-lo de l'embolic, però la presència d'Octavian en la seva figura masculina i la irrupció de Sophie, amb el missatge solemne del seu pare declarant trencat totalment el prometatge i prohibint-li que s'acosti a menys de cent passes del seu palau, posen en evidència que el joc resta en

Ganze war halt eine Farce und weiter nichts» («tot això no ha estat sinó una farsa i res més»). Poc després, per minimitzar encara la situació, diu al baró «Ist eine wienerische Maskerad' und weiter nichts» («És una mascarada vienesa i res més»).

La inútil resistència d'Ochs trontolla quan la Mariscala ordena a Octavian que faci entendre la realitat al baró. Aleshores, i fent un esforç, comprèn finalment amb estupor el paper real de cadascun dels protagonistes i fa un últim i desesperat intent –a partir d'un velat xantatge– per forçar la protecció de la seva cosina i recuperar la seva condició de gendre d'un home ric. La resposta de la Mariscala, secundada per la de Sophie, és freda i tallant, sense concessions. L'arribada de la parella d'intrigants, de l'hostaler amb una llarga factura, de còmplices i servents que pretenen humiliar el baró, li mostra ben clarament que ha perdut totalment la partida i surt amb Leopoldo entre els crits de les falses criatures i les burles de tots. EN TOTA AQUESTA ESCENA L'ORQUESTRA INTERVÉ FENT UNA RECAPITULACIÓ DELS PRINCIPALS TEMES DE LA MARISCALA, DE SOPHIE, DEL BARÓ I TAMBÉ DELS DE LA FARSA

4' 01" 04' 02" 04' 03" 04' 04" 04' 05" 04' 06" 04' 07" 04' 08" 04' 09" 0 11" 04' 12" 04' 13" 04' 14" 04' 15" 04' 16" 04' 17" 04' 18" 04' 19" 04' 20"

*«La història posa en el fet de ser vienesa una complaença tan exasperant que només hi ha una cosa que la legitima: la bona gràcia. Si Der Rosenkavalier no hagués d'acabar, entre gent superiorment ben educada, en la decència, seria una abominació. És que els gestos remetent cruelment al món de l'òpera buffa, quan els cors, els pobres cors, per a la seva desgràcia, pertanyen a l'únic món dels teatres d'Europa on palpiten veritables cors, el món de l'òpera seria»*

ANDRÉ TUBEUF  
Richard Strauss

mans de la noble dama, àrbitre absolut de la situació. Octavian es mostra desolat i insegur davant la Mariscala, que el tracta de Rofrano, marcant distància, i amb fina ironia li diu que troba deliciosa la noieta. Quan el baró intenta salvar *in extremis* la història i exposa que està disposat a oblidar-ho tot, ella li ordena amb severitat que faci un esforç per salvar la dignitat i desaparegui. Finalment, ordena al policia que se'n vagi, tot afirmant «das

*«També he canviat l'escena de la petició de mà; ara és una escena realment divertida aquest conjunt sense interrupció, on se succeeixen la interpretació picant del baró, que culmina amb la seva cançoneta desvergonyida, l'arravatament grotesc de Faninal (i de la dama de companyia) i la ràbia creixent d'Octavian. També espero que m'hagi quedat bé l'escena que culmina en el duel, de manera que amb una interpretació una mica pujada de to de la baixa buffa, el somriure donarà pas a la rialla. I és que no estic gens tancat a les seves reflexions pel que fa a la diferència que hi ha entre allò que és simplement alegre i una comicitat més directa, tot i que em dic que un ambient d'alegria general amb personatges contrastats i plens de vida, sense maquinària avorrida ni temps morts, dominarà a la llarga davant el públic sobre qualsevol intent d'acostar-se a un gènere més groller, més d'"opereta". Pensi en Die Meistersinger o en Figaro, on es riu poc, però se somriu molt»*

HUGO VON HOFMANNSTHAL  
Carta a Richard Strauss (3 d'agost de 1909)

–APARICIONS, ETC.– COM UN REMOLÍ.

LA MARISCALA, SOPHIE I OCTAVIAN RESTEN SOLS A ESCENA I LES TRES VEUS FEMENINES FORMEN UN MERAVELLÓS TEIXIT MUSICAL QUE ENS PORTA AL FINAL DE L'ÒPERA, TEIXIT QUE S'ESTRUCTURA EN TRES TRIOS AMB DIÀLEGS INTER-MEDIS I EL DUO AMORÓS FINAL DELS JOVES I REPRÉN ELS TEMES MÉS BELLS. Sophie pren consciència de la relació entre la Mariscala i Octavian, es veu petita i insignificant i tem restar al marge dels dos poderosos personatges. Octavian se sent confús i culpable davant el seu antic amor, mentre que la Mariscala, amb la seva lúcida consciència i també amb una sorda irritació, li ordena que segueixi el seu impuls i faci la cort a Sophie. La noia intenta fugir, però Octavian la detura amb una explícita declaració d'amor. La Mariscala assumeix el que ja havia previst molt abans –«Heut oder morgen oder den übernächsten Tag» («Avui o demà, o bé el dia després»)– i passa decididament a protegir Sophie tot dient-li amb ironia que no es preocupi pel seu pare, que ella l'invitarà a acompanyar-los en el seu cotxe i així li passaran tots els mals. Octavian no sap com mostrar el seu agraïment i emoció. EL

PROTAGONISTES MOSTREN EN PROFUNDITAT ÀNIMA I SENTIMENTS, EN UN CLIMA QUASI RELIGIÓS, SOLS DAVANT EL SEU DESTÍ.

La Mariscala se'n va suaument a trobar Faninal, ELS JOVES CANTEN ENCARA, EXTASIATS, EL DARRER I BELLÍSSIM DUO AMORÓS, AMB ELS TEMES DE LA PRESENTACIÓ DE LA ROSA I QUE ACABA AMB LA FRASE, A L'UNÍSON, «SPÜR' NUR DICH ALLEIN» («SOLS TU EXISTEIXES»). Surten la Mariscala i Faninal, que han pactat el futur dels joves, i surten finalment Sophie i Octavian. En l'escena buida apareix novament el petit criat negre de la Mariscala –ACOMPANYAT DELS SEUS CARACTERÍSTICS I REFINATS TEMES MUSICALS–, que cerca el mocador que havia deixat anar Sophie, el troba i se l'emporta corrent. Cau el teló.

TERESA LLORET

4' 21" 04' 22" 04' 23" 04' 24" 04' 25" 04' 26" 04' 27" 04' 28" 04' 29" 031" 04' 32" 04' 33" 04' 34" 04' 35" 04' 36" 04' 37" 04' 38" 04' 39" 04' 40"

*«És possible veure com les puntes dels arcs dels violinistes s'agiten. Les pàgines passen inaudiblement al fossat de l'orquestra i el públic respira. Si poguéssiu suspendre en el temps la meditació de la Mariscala i llegir per damunt l'espatlla de la secció de trompes, moure-us lliurement per l'escenari i els bastidors, investigar la maquinària que hi ha entre bastidors, la tramoia de les cordes i els cables que sostenen l'escenari i el teló, començaríeu a captar l'arquitectura intricada d'aquest instant, tota la conspiració necessària per crear una escena d'una simplicitat tan persuasiva»*

VERLYN KLINKENBERG  
What the Marschallin makes of time  
(«New York Times», 30 de gener de 2000)

*«Com A la recerca del temps perdut de Proust, [Der Rosenkavalier] ret homenatge a la preocupació ansiosa pel lloc d'algú en el continu temporal – essent el continu d'una sola vida o d'una tradició artística –, el qual ha esdevingut el distintiu del nostre segle»*

PAUL ROBINSON  
Opera & Ideas

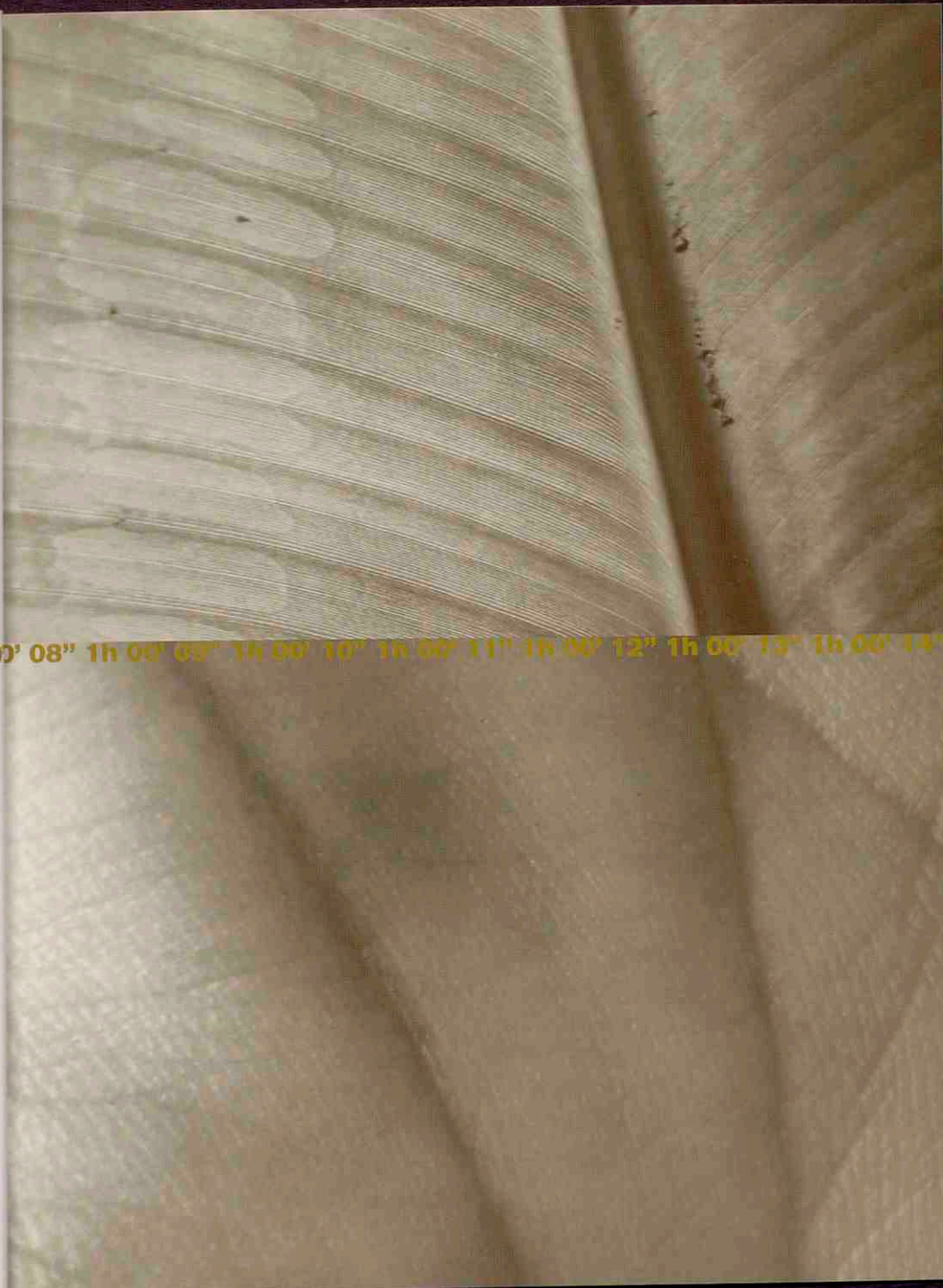
DARRER TRIO –«HAB' MIR'S GELOBT, IHN LIEB ZU HABEN IN DER RICHTIGEN WEIS'» («EM VAIG VANTAR DE SER CAPAÇ D'ESTIMAR DE BONA MANERA»)– ÉS UN ALTRE DELS MOMENTS MUSICALS I LITERARIS MÉS EXTRAORDINARIS DE L'OBRA: ELS

# Una òpera mozartiana de *fin de siècle*

Hugo von Hofmannsthal inventa novament el rococó per a Richard Strauss

«La comunicació entre Strauss i Hofmannsthal durant el procés de treball de *Der Rosenkavalier* es va dur a terme principalment en forma de cartes, de les quals es conserva la majoria i que posen de manifest els temperaments diferents i a vegades també les posicions estètiques divergents dels dos artistes. Dos contrastos –escriu Ekkehard Pluta

en aquest article– que xocaven l'un amb l'altre: per una banda, el sensible aristòcrata i esteta de la monarquia imperial i reial en decadència; per l'altra, el pragmàtic bavarès rústic. De totes maneres, la col·laboració resultava equilibrada i productiva, perquè l'un enfortia les debilitats de l'altre. L'encertat instint teatral d'Strauss polia la cortesia elitista de Hofmannsthal.»



00' 01" 1h 00' 02" 1h 00' 03" 1h 00' 04" 1h 00' 05" 1h 00' 06" 1h 00' 08" 1h 00' 09" 1h 00' 10" 1h 00' 11" 1h 00' 12" 1h 00' 13" 1h 00' 14"

**J**a durant la tasca conjunta en *Elektra*, Richard Strauss tenia clar que la col·laboració amb el poeta Hugo von Hofmannsthal havia de continuar, perquè el considerava un llibretista ideal. En part, això era per la perspectiva que tenia sobre el fet que en el teatre musical es podia innovar i sorprendre. Amb tot, també pensava, com en el cas d'*Elektra*, que primer calia escriure la peça per al teatre parlat i després adaptar-la a l'òpera. Tenia entre mans una futura comèdia inspirada en Casanova, *Cristinas Heimreise*, la qual tot just es trobava en preparació. El compositor no estava gaire entusiasmada amb aquesta idea i Hofmannsthal aviat també se'n va desentendre.

Altres projectes van avançar, però tampoc no gaire. Strauss havia somniat amb un drama del Renaixement («de fet, un Cesare Borgia o un Savonarola completament salvatges són l'objecte del meu desig!»), però el poeta ho va refusar horroritzat. Tampoc el suggeriment de preparar *9. Thermidor* de Sardou no s'adequava al seu gust. La intenció de fer l'òpera *Semiramis* va desaparèixer en els primers esbossos. Poc després de l'estrena d'*Elektra*

havia desenvolupat durant les converses que havia mantingut amb el seu amic Harry Graf Kessler:

«En tres tranquil·les tardes, he creat un escenari completament nou per a una representació operística, amb una dràstica comicitat en els personatges i les situacions, un argument acolorit i gairebé pantomímicament diàfan, amb lloc per a la lírica, la diversió, l'humor i fins i tot un petit ballet. Trobo que l'escenari és deliciós i Graf Kessler, amb qui n'he discutit alguns punts, també hi està extasiat».

Strauss va tenir la mateixa sensació i així va començar a treballar en l'òpera, la qual havia de dur en un principi el títol d'*Ochs von Lerchenau* i mostrava en els papers de la Mariscalda i Octavian reminiscències de la comtessa i Cherubino. Van seguir un any i mig de frenètiques lluites i constants canvis que no van fer fàcil la relació entre els dos companys. Però l'èxit de l'òpera, la qual finalment es va estrenar amb el nom de *Der Rosenkavalier* el 26 de gener de 1911 a Dresden, va ser espectacular i

00' 15" 1h 00' 16" 1h 00' 17" 1h 00' 18" 1h 00' 19" 1h 00' 20" 1h 00' 22" 1h 00' 23" 1h 00' 24" 1h 00' 25" 1h 00' 26" 1h 00' 27" 1h 00' 28"

«És possible que hagi estat la petita Resi i que algun dia també sigui la vella senyora? La vella senyora, la vella Mariscalda! "Fixa't, passa la vella princesa Resi!" I com és que passa? Com pot Déu permetre-ho? Jo sóc sempre la mateixa. I si és així com ho vol, per què em permet veure-ho amb ment tan clara? Per què no m'ho oculta? Tot és un misteri, un gran misteri, i existim per a això, per suportar-lo. I en el "com" hi ha la diferència»

LA MARISCALA  
*Der Rosenkavalier* (acte I)

el 25 de gener de 1909 a Dresden, Strauss havia deixat caure: «La propera vegada escriuré una òpera mozartiana». I molt probablement estava pensant en *Le nozze di Figaro*. No sabem si aquesta frase va suposar un estimul inicial per a Hofmannsthal. En qualsevol cas, va sorprendre el seu company poques setmanes després, en una carta enviada des de Weimar el dia 11 de febrer de 1909, amb una proposta concreta d'una peça que

«El 26 de gener de 1911, Dresden estrenava amb brillantor *Der Rosenkavalier*, obra mestra agredolça, esborronadora i lleugera, que no hauria trobat el seu to ni el seu tacte si Mozart, a *Le nozze*, no hagués donat al seu Cherubino aquella boca i aquelles dents, a la comtessa aquell somriure, ni hagués inventat en la seva *Così* aquella celestial indivisió dels sentiments, i gairebé dels éssers»

ANDRÉ TUBEUF  
Richard Strauss

poc després es va representar a tots els grans escenaris, una cosa que va superar les expectatives dels autors. La comunicació durant el procés de treball es va dur a terme principalment en forma de cartes, de les quals es conserva la majoria i que posen de manifest els temperaments diferents i a vegades també les posicions estètiques divergents dels dos artistes. Dos contrastos que xocaven l'un amb l'altre: per una banda, el

sensible aristòcrata i l'esteta de la monarquia imperial i real en decadència. Per l'altra, el pragmàtic bavarès rústic. De totes maneres, la col·laboració resultava equilibrada i productiva, perquè l'un enfortia les debilitats de l'altre. L'encertat instint teatral d'Strauss polia la cortesia elitista de Hofmannsthal, la qual sovint oblidava a qui s'adreçava l'obra. El primer tornava a avisar el company de totes les trivialitats i totes les convencions; «... perquè l'èxit real i durador sorgeix de l'impacte en els elements grans i petits del públic, i aquest últim crea el prestigi, sense el qual hom es perd de la mateixa manera que ho fa sense l'efecte de la popularitat».

Però aquests debats també van resultar fructífers, perquè cada part podia assumir la professió de l'altra. La idea final prou explosiva d'encaixar en l'argument d'una peça que es representava en estil rococó una melodia de vals d'una manera completament anacrònica, es va originar en el poeta. La proposta de crear un climax amb un duel en el segon acte, en el compositor.

Ella se sorprèn quan ell s'amfada. Arribada de Pourceaugnac i dues velles tietes, animals i meravellosos paquets (lit de matrimoni). Conspiradors presentats. Marquesa. Cita a la nit amb Faublas, de la qual Faublas no gaudeix incondicionalment. Sophie demana l'alliberament. Els conspiradors.

II. Dormitori de la marquesa. Nit d'amor. Matí. Gratitud. Pourceaugnac anunciat. Faublas es transvesteix. Faublas tan similar: sí, tots els fills naturals del noble. Perruquera, servents, etc. enganyen Pourceaugnac. Mentre la marquesa es pentina, P convida la donzella a sopar. P avar (es parla extensament del lloc on es farà el sopar). P se'n va. Conspirador arriba i diu com s'ha de fer.

III. Habitació dels convidats. Prova dels comparses. Botes de Faublas sota el vestit. El sopar. Arrest. Geronte compromès davant de la noblesa. La marquesa entra. Geronte vol entrar al tàlem. Faublas transvestit es presenta. La marquesa confirma que és un home».

Aquí tenim *in nuce* l'obra ja llesta, malgrat que l'ordre dels dos primers

00' 29" 1h 00' 30" 1h 00' 31" 1h 00' 32" 1h 00' 33" 1h 00' 34" 1h 00' 36" 1h 00' 37" 1h 00' 38" 1h 00' 39" 1h 00' 40" 1h 00' 41" 1h 00' 42"

*«L'escena final és magnífica. Avui ja hi he experimentat una mica. Desitjaria tenir-la ja aquí. Però fins aleshores, en benefici de la unitat simfònica, he de compondre la música des del principi fins al final i només em cal ser pacient»*

RICHARD STRAUSS

Carta a Hofmannsthal després de rebre d'aquest el text per a l'acte I de *Der Rosenkavalier*, (4 de maig de 1909)

*«És un error considerar Der Rosenkavalier nata muntada o un pastís Sacher. És un pastís gelat, a vegades harmònicament més avançat que Elektra. Alguna cosa no funciona si sona massa seductora. Hi ha una acidesa crítica en l'harmonia, una mordacitat en l'escriptura d'algunes cordes, una desil·lusió en els martelletts de la celesta»*

MICHAEL KENNEDY

Richard Strauss. *Man, Musician, Enigma*

## El primer esbós

**E**n l'herència de Hofmannsthal es va trobar un primer esbós sense datar per a l'escenari de *Der Rosenkavalier*, escrit amb ploma de manera vaga damunt un full solt:

«I. Casa de Geronte. Geronte espera el seu gendre, el qual prové d'una família aristòcrata del camp. Sophie amb el bell Faublas parla del casament.

actes canvia i els personatges duen altres noms. Però aquests noms ens mostren les fonts literàries que va prendre Hofmannsthal: les comèdies de Molière i la novel·la *Les amours du Chevalier de Faublas* de Jean-Baptiste Louvet de Couvray de l'any 1787. Ja segons aquest primer esbós, es pren la decisió de desplaçar l'argument a la Viena de Maria Teresa de l'any 1745. En el prefaci de l'obra, Hofmannsthal escriu: «Els personatges estaven allà i actuaven davant nostre, fins i tot abans que els haguéssim posat els noms: el bufó, el vell, la jove, la dama, el "querubi". Eren tipus que calia individualitzar, reservats a la ploma executora. A partir de l'eterna relació típica dels personatges brota l'argument, fins i tot sense que sapiguem com».

00' 43" 1h 00' 44" 1h 00' 45" 1h 00' 46" 1h 00' 47" 1h 00' 48" 1h 00' 50" 1h 00' 51" 1h 00' 52" 1h 00' 53" 1h 00' 54" 1h 00' 55" 1h 00' 56"

«L'escriptor va considerar que *Der Rosenkavalier* forma "un tot poètic i musical molt satisfactori, encara que no del tot". Hofmannsthal s'esforça sempre per aconseguir el que no és contemporani, i suporta el llast de tots els tresors del passat. Strauss es molesta molt menys, és molt més trivial però també molt més vigorós. Hofmannsthal el porta cap a regions en què mai no havia pensat i que mai no hauria assolit per si mateix. Però Strauss porta el poeta cap a una immortalitat que tampoc no hauria aconseguit sense la vigorosa vitalitat del compositor»

ALFRED EINSTEIN  
Strauss i Hofmannsthal  
Article publicat l'any 1934 a la revista «Monthly Musical Record» (vol. 64)

«La seva segona carta enviada des de Mürren, [...] conté una observació crítica sobre el diàleg situat quan arriba Lerchenau i demana la mà de Sophie; per ser franc, trobo aquesta observació injustificada. Però ara no vull entrar en detalls, ja que això podria perjudicar l'impuls i l'estat d'ànim que necessito per a aquesta revisió. [...] Aquesta crítica va ser decididament molt estimulant i fecunda»

HUGO VON HOFMANNSTHAL  
Carta a Richard Strauss  
(18 de juliol de 1909)

## Aprendre de Molière

Hofmannsthal no anomena les seves veritables fonts, però es poden saber repassant el taller del poeta amb deteniment. Primer de tot, la seva relació amb Molière té un gran significat, perquè marca de manera distintiva el seu treball durant molt de temps després de *Der Rosenkavalier*. Després dels seus intents d'interpretar novament els antics mites amb l'ajuda dels coneixements psicoanalítics (*Elektra, Oedipus und die Sphinx*), s'havia fixat en el gènere de la comèdia, començant amb *Silvia im Stern* (1906-07), amb els resultats de la qual no va estar completament satisfet. *Silvia* va acabar sent un fragment, mentre que *Cristinas Heimreise* tenia una lleu debilitat dramàtica, de la qual l'autor era totalment conscient.

En aquest punt s'inicia el seu debat sistemàtic sobre el comediant francès, el qual és consignat en incomputables cartes, entrades de diari i articles, però també en la seva pròpia producció literària. El juliol de 1909, també durant el treball de *Der Rosenkavalier*, va començar la traducció de *Le*

«Sobretot no es deixi desanimar per les meves crítiques: només puc jutjar per mi mateix; res no m'és tan profitós, res no m'estimula i fecunda tant la meua ambició i força creadora com una crítica negativa d'algu que té un judici que valoro. La meua crítica ha d'esperonar-lo, no desanimar-lo. Vull treure el millor de vostè»

RICHARD STRAUSS  
Carta a Hugo von Hofmannsthal (20 de juliol de 1909)

*mariage forcé*, la qual va ser estrenada amb el títol alemany de *Heirat wider Willen* el 1910 a Berlín amb direcció de Max Reinhardt. A més, hi havia la seva ambició de transportar el diàleg parisenc de 1664 al diàleg vienès de l'època moderna. Va fer un pas endavant quan va adaptar lliurement *Les Fâcheux* (*Els molestos*), la qual es va estrenar l'any 1916 a Berlín, una altra vegada amb direcció de Reinhardt. Però aquesta vegada el nom del traductor no apareixia, perquè s'havia pres la llibertat d'incorporar elements d'una altra comèdia de Molière, el *Misanthrope*, al text.

En altres adaptacions, Hofmannsthal va fracassar. Els dos intents de



dominar *Le bourgeois gentilhomme* juntament amb Richard Strauss, primer com a obra curta amb la posterior òpera *Ariadne auf Naxos* (Stuttgart, 1912), després com a peça parlada autònoma amb una opulenta música teatral (Berlín, 1918), van tenir un èxit molt fluix. La idea de desenvolupar una obra pròpia damunt la base de la comèdia de Molière *Le dépit amoureux* va quedar oblidada ja des del seu inici. Més endavant Hofmannsthal va crear el material, primer en un conte que finalment va esdevenir un fragment, de *Lucidor*, en el qual ja es dibuixava el personatge Zdenka d'*Arabella*.

La batalla de Hofmannsthal «contra» Molière no tenia cap altre objectiu que aprendre l'art de la comèdia, conèixer els trucs del mestre i en general entendre l'autonomia del gènere. Hi podia estudiar «l'habilitat en la creació i la solució de les emocions i la representació de sobtats girs i sorpreses», però també «l'adequació i la fidelitat funcional de cada un dels personatges i els elements escènics en relació amb la idea de la totalitat i la reacció en el públic» (Wolfram Mauser, *Hofmannsthal i Molière*, 1964). El mateix Hofmannsthal parlava de «la puresa de la direcció escènica». Graf Kessler

1h 00' 57" 1h 00' 58" 1h 00' 59" 1h 01' 00" 1h 01' 01" 1h 01' 02" 1h 01' 04" 1h 01' 05" 1h 01' 06" 1h 01' 07" 1h 01' 08" 1h 01' 09" 1h 01' 10"

«Una obra és un tot i també l'obra de dos homes pot esdevenir un tot... Aquell que selecciona s'equivoca, aquell que destaca s'oblida que en un tot sempre passa desapercbut. La música no ha d'apartar-se del text, la paraula no ho ha de fer de la imatge que acompanya. Per a l'escenari escau això, no per al llibre o per a l'individu en el seu piano»

HUGO VON HOFMANNSTHAL

Fragment de l'epíleg de la versió del llibret de *Der Rosenkavalier* publicada per Hofmannsthal (sense els canvis que va acordar amb Richard Strauss)

li dona suport en la seva admiració: «Ahir vaig veure el *Tartuffe*. Quin "paio" aquest Molière, quina força, quin atreviment i, per això, quin estil [...]. Ens parla com un contemporani, no com un avi» (París, 24.5.1909).

En el primer esbós, Ochs von Lerchenau encara es diu Pourceaugnac. *Monsieur de Pourceaugnac* és avui dia una comèdia de ballet amb prou feines representada de Molière amb música de Jean-Baptiste Lully, el qual en l'estrena de 1669 al castell de Chambord va interpretar el paper d'un metge, mentre el poeta adoptava el paper que dona nom al títol. El vell Pourceaugnac, ric noble rural, arriba a París des de Llemotges per casar-se amb la filla d'Oronte, Elise, per la qual cosa li promet un dot molt suculent. Però

Elise estima el jove i menys acabat Eraste i amb l'ajuda del conspirador napolità Sbrigani (en Hofmannsthal es converteix en Valzacchi) i la donzella Nerine (Annina), juga una mala passada al nuvi.

Primer aquest cau en les mans de dos metges que el titllen de boig, després dos farmacèutics l'amenacen amb una xeringa d'ènema, dues dones es presenten com les seves mullers legítimes i el fuetegen, i dos advocats li deixen clar que està sota l'amenaça del patibul a causa de la seva poligàmia. Amb pànic, el senyor de Pourceaugnac escapa de la ciutat vestit de dona i Oronte, content de no haver lliurat la seva filla a aquest bàrbar, dona el seu consentiment a Eraste i Elise. Damunt aquesta història d'amors i intrigues, es munta una malvada sàtira sobre la medicina i la justícia. Hofmannsthal pren l'entrada de la muller falsa juntament amb el grup de nens del segon acte de la comèdia per al tercer acte de la seva òpera.

Faninal apareix en l'esbós darrere el nom de Geronte. Certament, és un nom general, un arquetip de les comèdies de Molière (i després de Goldoni) i no cal atribuir-li cap significat especial. Hofmannsthal potser va pensar

«"Treballar en les mans de l'altre" significava que Strauss prenia les decisions finals pel que fa als assumptes dramàtics i estilístics, com també que iniciava la majoria dels canvis durant el procés d'esborrany del llibret. Però també significava que Hofmannsthal tenia un inhabitual i elevat grau d'influència, no només sobre els detalls estilístics, sinó també sobre l'estructura dramàtica i fins i tot l'elecció dels temes»

CAROLINE HARVEY  
«Words and Actions»  
*The Cambridge Companion*  
to *Twentieth-Century Opera*

«Hofmannsthal va proporcionar a l'argument del *Rosenkavalier* el caràcter d'un muntatge i d'un collage de citacions literàries i al·lusions històriques. [...] No obstant això, al *Rosenkavalier*, tot o gairebé tot és un muntatge de citacions més o menys anacròniques i de motius més veritables que la realitat històrica»

JACQUES LE RIDER  
Pròleg a la traducció de  
*Der Rosenkavalier* de l'Editorial Gallimard

aquí en *Le médecin malgré lui*, però el senyor de Faninal és convertit en un distingit madur vienès, les característiques destacades del qual no són l'edat, la malaptesa i l'avarícia com en les antigues comèdies, sinó l'ambició i la vanitat d'un simple «conjunt de foteses».

### Un quadre habitual de l'època galant

**P**recisament Hofmannsthal va trobar tres dels seus protagonistes –Octavian, la Mariscala i Sophie– en l'esmentada novel·la de Louvet de Couvray, la qual va ser un *best-seller* en la seva època. A Alemanya en va aparèixer una traducció anònima, la qual s'ha atribuït a Christoph Martin Wieland.

Jean-Baptiste Louvet de Couvray (1760-1797), el qual durant els anys de la Revolució també es va significar com a polític del bàndol dels jacobins, ofereix en aquesta novel·la un quadre dràsticament eròtic del rococó, el qual vesteix amb elements de la sensibilitat a *la Rousseau*. El cavaller de Faublas, de setze anys, heroi i narrador en primera persona, arriba amb el seu pare a París, on la seva germana és confinada a un convent, s'enamora de la seva amiga Sophie de Pontis i aviat es lliura al bullici pecaminós de la metròpolis. Vestit com una noia, coneix en un ball la marquesa de B., famolenca de vida, la qual ràpidament s'adona del seu veritable gènere i –a la vista dels ulls del seu marit, igualment enardit per la jove bellesa– l'arrossega

vian de totes les característiques llicencioses i voluptuoses dels seus retrats. D'aquesta manera, no segueix el consell de Graf Kessler, el qual li recomana com a model per a la Mariscala una contemporània real de la marquesa, la comtessa de Verrue, la qual va deixar escrites les línies següents a la seva tomba:

«Ci gît dans une paix profonde  
Cette dame de volupté  
Qui, pour plus grande sûreté  
Fit son paradis dans ce monde.»

(«Aquí jeu en una pau profunda  
Aquesta dama voluptuosa  
Que, per a més seguretat,  
Va fer el seu paradís en aquest món.»)

1h 01' 11" 1h 01' 12" 1h 01' 13" 1h 01' 14" 1h 01' 15" 1h 01' 16" 1h 01' 17" 1h 01' 18" 1h 01' 19" 1h 01' 20" 1h 01' 21" 1h 01' 22" 1h 01' 23" 1h 01' 24"

«Strauss es va adonar que el llenguatge musical apropiat per al segle XX ha d'estar mancat intencionadament d'uniformitat estilística; ha de ser de tal manera que aconseguixi reflectir la preocupació modernista pel dilema de la història i que prefiguri amb arguments reals la futura dissolució de les ideologies estilístiques que es produïria a la darrereria del segle XX»

BRYAN GILLIAM  
Vida d'Strauss

immediatament al seu llit.

En més de 800 pàgines, Faublas ha d'aguantar totes les possibles aventures de la vida i fins i tot un duel; provisionalment és tancat a la presó, fins que al final pot acabar als braços de la seva estimada Sophie. En una subtrama –relacionada amb el pare de Sophie, un emigrant polonès– s'insereix tot l'argument de l'òpera de rescat *Lodoiska* de Cherubini.

Dels tres personatges principals de la novel·la, en el llibret d'òpera només Sophie manté el seu nom i una gran part dels trets del seu personatge, mentre que Hofmannsthal fa tot el possible per alliberar la Mariscala i Octa-

«Toquem aquí l'originalitat més profunda del geni poètic de Hofmannsthal, allò que jo voldria anomenar la seva "imaginació integrant". [...] Una obra superior només existeix integrant les obres anteriors. Tota producció anterior exigeix una síntesi. L'home superior és la reunió de diversos homes, l'obra poètica superior exigeix, per ser produïda, diversos poetes en un»

ERNST ROBERT CURTIUS  
Assajos

«Hauria trobat el final fa molt temps si no tinguéssim des de fa setmanes un temps tan espantós i depriment. El final ha d'estar molt bé; altrament, serà dolent. Cal que tingui el to just per a la psicologia, i que sigui tendre al mateix temps; ha d'oferir un text ple de gràcia i fàcil de cantar, en el qual s'alternin els diàlegs i els números d'òpera; l'espectador ha d'estar satisfet de la sort reservada a la jove parella sense sentir pena per la Mariscala; en una paraula, cal escriure l'entre l'alegria i l'entusiasme, i per a això necessito ser al jardí, amb sol, i no amb una pluja batent»

HUGO VON HOFMANNSTHAL  
Carta a Richard Strauss (4 de maig de 1910)

A la Maria Thérèse de Hofmannsthal li manca la picardia de la seva predecessora francesa. És una dona discreta i experimentada amb una afició per l'elegia i una facilitat per la filosofia, com es demostra en el seu «monòleg del temps» del primer acte. L'encisador Faublas es converteix en «un home jove d'una gran casa», a la qual dóna nom la casa Rofrano, que va existir veritablement en l'època de l'argument. Hieronymus Capece de Rofrano, cap general de Correus del gabinet dels Habsburg a Itàlia, va fer construir l'any 1727 un palau que cinquanta anys després va esdevenir possessió del príncep d'Auersperg i que aleshores, com encara avui dia, era un refugi per al conreu de la música. Quan el mariscal Friedrich Wilhelm von Sachsen-Hildburghausen es va instal·lar al palau com a inquilí l'any 1760, va contractar Christoph Willibald Gluck com a director dels seus concerts familiars. El fill de Hieronymus, Peter, va servir a Hofmannsthal com a exemple històric per al personatge d'Octavian. No havia de ser cap baliga-balaga com Faublas, sinó un cavaller de cap a peus i per això el poeta tenia un cert temor a presentar-lo com l'artífex d'una intriga.

### El lever de Hogarth

**D**urant el treball en el llibret, Hofmannsthal també va estudiar les obres de William Hogarth i els comentaris de Georg Christoph Lichtenberg. Aquests li van donar alguns suggeriments. L'escena del lever en el primer acte de *Der Rosenkavalier* està reajustada gairebé directament sobre la quarta pintura de la sèrie «Matrimoni a la moda», la qual du el títol de *The Toilet Scene*. El quadre va aparèixer l'any 1745, el mateix any de l'argument de l'òpera. Gairebé tot hi és present: les dames principals, el cantant amb el flautista, el notari, la perruquera amb el ferro de marcar, el petit negre. Ochs von Lerchenau hi és present almenys com una idea. A la capçalera de la dama llueix la pintura de Correggio *Io* (1532), que la mostra en els braços de Zeus. «Voldria poder ser com Júpiter, feliç en milers de formes!», posa més tard Hofmannsthal als llavis d'Ochs. En el cantant sembla reflectir-se de manera aparent el famós castrat Senesino, el qual aleshores ja tenia més de cinquanta anys i sobre el qual Horace

1h 01' 25" 1h 01' 26" 1h 01' 27" 1h 01' 28" 1h 01' 29" 1h 01' 30" 1h 01' 31" 1h 01' 32" 1h 01' 33" 1h 01' 34" 1h 01' 35" 1h 01' 36" 1h 01' 37" 1h 01' 38"

Strauss hauria desitjat que tot fos una mica més punyent i el llarg intercanvi de cartes sobre la plasmació del segon acte, amb la qual el compositor no va estar satisfet durant força temps, ho diu tot: «No oblideu que el públic també ha de riure! *Riure*, no somriure ni assentir amb satisfacció! Fins ara trobo a faltar en la nostra obra una situació veritablement còmica, tot és simplement alegre, no *còmic!*» (20.7.1909).

Hofmannsthal va recollir els desigs de canvi, però no n'estava gens satisfet. Tal com va escriure a Harry Graf Kessler: «Strauss és veritablement un home tan meravellosament poc refinat. Té una tendència tan formidable a la trivialitat, a la cursileria... Una naturalesa curiosament barrejada, però la grolleria creix tan perillosament com l'aigua subterrània». Kessler novament, malgrat que era igualment un esteta, va argumentar el mateix que Strauss quan li va inculcar a Hofmannsthal –en relació amb l'ària d'Ochs del primer acte: «D'alguna manera és imprescindible que la nota còmica i plena d'humor s'endugui la victòria per damunt de la nota sensible i patètica».

«L'amor d'una vella generala per un banderer», el mateix Strauss va definir així allò al que mai no ha d'assemblar-se *Der Rosenkavalier*, per por de fer-ne un vodevil. A dues passes de la buffa, sempre seria. Hofmannsthal i ell no van voler fer una seqüela lacrimògena de Figaro, com *La mère coupable* de Beaumarchais, amb un Cherubino virilitzat i una comtessa maternitzada, sinó un igual: el mateix esperit, la mateixa lleugeresa de toc, el mateix tacte, en les coses del cor la mateixa divina habilitat, mans lleugeres sobre aquests cors divinament lleugers, que també tenen les seves ferides. «Und in dem Wie, da liegt der ganze Unterschied»: tota la diferència és en la manera. Les maneres ho són tot.

«El to ho és tot»

ANDRÉ TUBEUF  
Richard Strauss

Walpole va fer una ressenya després d'una trobada: «We thought it a fat old woman; but it spoke in a shrill little pipe, and proved itself to be Senesino» («Vam pensar que era una vella grassa; però va parlar amb una cridanera veu aflautada i va demostrar que era Senesino»).

D'altra banda, el text de l'ària «Di rigori armato il seno» és pres literalment del *Ballett des Nations* de Molière, en l'annex de *Bourgeois gentilhomme* (escena 4), el qual va ajustar el to de Lully per a una veu de dona. En Hofmannsthal, l'ària interrompuda bruscament poc abans del final té un sentit profundament dramàtic, perquè evoca el dolor dolç de l'amor i recorda a la Mariscalca el perill en què es troba la seva relació amorosa amb Octavian.

Al marge cal recordar una òpera existent poc abans de *Der Rosenkavalier*, la qual mostra un tema molt similar. No sabem si Hofmannsthal coneixia aquesta òpera o la peça que li va servir de base, però una indicació en una de les seves cartes de Weimar ens posa sobre avis que en el seu esbós existia «una graciosa noia vestida com un noi a la Farrar o Mary Garden».

relació amorosa amb l'experimentada Ensoleillad, primera ballarina a Madrid i favorita del rei, i es casa al final amb la innocent Nina, la qual es lliura de manera fidel. Massenet, el qual barreja en la música un distanciat rococó i el modelat folklore espanyol amb les cantilenes apelfades de la Belle Époque, ironitza amb aquest *happy end*, mentre, fent una rica associació, cita la serenata de *Don Giovanni*.

Hofmannsthal es mostra en *Der Rosenkavalier* com un eclèctic en el sentit més ampli de la paraula. William Mann ho va formular de manera encertada en el seu estudi crític de l'òpera d'Strauss (Londres, 1964): «Hofmannsthal va llançar lluny les seves xarxes i aleshores, amb els peixos que va collir-hi, en certa manera va cuinar una bullabessa segons una recepta pròpia».

EKKEHARD PLUTA

1h 01' 39" 1h 01' 40" 1h 01' 41" 1h 01' 42" 1h 01' 43" 1h 01' 44" 1h 01' 46" 1h 01' 47" 1h 01' 48" 1h 01' 49" 1h 01' 50" 1h 01' 51" 1h 01' 52"

«A través de la lent de *Der Rosenkavalier*, amb els seus anacronismes històrics, podem veure un compositor que percep amb gran agudesa les disfuncions de la vida moderna i que creu que aquestes disfuncions no s'han d'emascarar rere un estil musical únic»

BRYAN GILLIAM  
Vida d'Strauss

«Confio que el caràcter líric del final el deixi satisfet. Per començar, és curt: uns 12 minuts des de la marxa del baró fins a la caiguda del teló. No hauria de ser més curt per no treure a la Mariscalca el seu significat. I és que és aquest el personatge que el públic, i les dones en particular, perceben com el personatge principal; és la Mariscalca qui conservaran dins el seu ésser»

HUGO VON HOFMANNSTHAL  
Carta a Richard Strauss (6 de juny de 1910)

Perquè la soprano escocesa (1874-1967), la qual és rebuda com la primera Mélisande de Debussy de la història de la música, havia col·laborat també estretament amb Jules Massenet i havia personificat el seu Querubí en l'òpera del mateix nom el 1905 a Montecarlo.

Aquesta obra, en la qual van pensar Da Ponte i Mozart, està basada en una comèdia de Francis de Croisset, la qual no va tenir cap èxit en el teatre parlat. Es basa en una constel·lació similar, com la novel·la de Louvet de Couvray i més tard el llibret de Hofmannsthal. El Querubí de disset anys (com en Mozart, un paper masculí interpretat per una dona) té una fogosa

# La màquina del temps vienesa

«El temps és quelcom estrany.  
Mentre anem vivint sense més ni més,  
no significa res en absolut.  
Però de sobte, només el sentim a ell.  
És al nostre voltant, també al nostre interior.  
Transcorre lentament pels rostres,  
transcorre lentament pel mirall,

passa per les meves temples.  
I entre tu i jo, passa novament,  
en silenci, com un rellotge de sorra.»

LA MARISCALA  
*Der Rosenkavalier* (acte I)



h 01' 53" 3h 01' 54" 3h 01' 55" 3h 01' 56" 3h 01' 57" 3h 01' 58" 3h 01' 59" 3h 02' 00" 3h 02' 01" 3h 02' 02" 3h 02' 03" 3h 02' 04" 3h 02' 05" 3h 02' 06" 3h 02' 07" 3

**P**oc abans de fer que el seu estimat Octavian lliuri la rosa de plata, la Mariscala s'obsessiona amb la idea del temps. En veure la diferència d'edat entre ella i el seu jove i ben plantat comte, augura la fi de la seva aventura amorosa i el principi d'un nou amor amb Sophie von Faninal. Es tracta d'un moment captat amb una calma exquisida i melangia dolosa, que són els distintius de la música de la Mariscala. No obstant això, Strauss i Hofmannsthal també donen a entendre quelcom més profund. No és una òpera insubstancial sobre rituals de festeig a la Viena del segle XVIII; *Der Rosenkavalier* tracta fonamentalment sobre temes que fan referència al temps, a l'inexorable curs de la història i a la nostra manca absoluta de control sobre el pas del temps. Strauss i Hofmannsthal van jugar deliberadament amb l'anacronisme en escriure l'obra just abans de la Gran Guerra, situar l'acció un segle abans, durant el regnat de Maria Teresa d'Àustria, i compondre-la sense perdre de vista els valsos del segle XIX pels quals Viena és famosa. Es tracta d'una insinuació de la genuïna tradició vienesa de no dir mai el que es pensa, amb un element desestabilitzador que roman

h 02' 08" 3h 02' 09" 3h 02' 10" 3h 02' 11" 3h 02' 12" 3h 02' 13" 3h 02' 14" 3h 02' 15" 3h 02' 16" 3h 02' 17" 3h 02' 18" 3h 02' 19" 3h 02' 20" 3

«Der Rosenkavalier no va ser només un èxit nacional sinó un esdeveniment europeu. Per ser més exactes, just abans de la caiguda de 1914, va ser el cant del cigne d'un estil europeu»

ANDRÉ TUBEUF  
Richard Strauss

ocult sota l'omnipresent *Gemütlichkeit* de la ciutat. *Der Rosenkavalier* està ambientada en el món de fantasia on els personatges del segle XVIII canten (i pensen) a la manera del segle XX, mentre executen balls propis del segle XIX. En última instància, però, aquests temes que fan referència al temps no resulten merament imaginaris; són preocupacions pròpies d'una generació que s'enfronta a la caiguda d'un imperi, al bany de sang de la Primera Guerra Mundial i a la inestabilitat política consegüent.

L'òpera està ambientada lluny de les hostilitats del segle XX; la Viena

descrita per Hofmannsthal es caracteritza aparentment per la tranquil·litat, la gentilesa i la pau. L'ampli repartiment de personatges de *Der Rosenkavalier* presenta una imatge perfecta de felicitat jeràrquica: lacai, majordom, capeller de senyores, notari, perruquer, cantant, flautista, doctor i cambriers, tots borinotejant al voltant de Marie-Thérèse (anomenada la Mariscala a causa del rang de l'espòs absent) per simple deferència als costums i les normes socials. Octavian és conegut com «un jove cavaller de noble família»; el baró Ochs de Lerchenau mostra clarament la seva elevada posició social (en oposició al *nouveau riche bourgeois* Herr von Faninal), per bé que ningú no sembla preocupar-se massa per aquestes diferències. Tanmateix, gratem sota la superfície i descobrirem que la Viena de *Der Rosenkavalier* és una farsa. Maria Teresa (en oposició a Marie-Thérèse, la Mariscala), posteriorment emperadriu de l'Imperi Habsburg, es defineix més aviat pel passat barroc dictatorial d'Àustria que no pas per la reforma social de la Il·lustració. De gran fe catòlica, també es va caracteritzar com a ferventment antisemita. Una vegada li fou atribuït el comentari següent: «No conec

«[Strauss] cultiva deliberadament el vals vienès com una espècie de "peça de caràcter" dins l'òpera i incrusta l'estil del vals dels seus populars predecessors, especialment Johann Strauss, de tocs cromàtics sempre que és possible, però igualment dota clarament l'òpera d'un element musical simbòlic que evoca amb claredat la nostàlgia en el seu públic de la Viena de les dècades de 1860 i 1870»

LEWIS LOCKWOOD  
The element of time in Der Rosenkavalier

plaga més gran que aquesta raça, que a causa de la seva falsedat, usura i avarícia està conduint els meus súbdits a la mendicitat. En conseqüència, en la mesura que es pugui, els jueus hauran de romandre allunyats i caldrà evitar-los». En el context de les seves reformes de finances i d'educació, que formalitzava el prestigi internacional d'Àustria, existia una sensació

predominant d'intolerància que només el seu fill Josep II (emperador en l'època de Mozart) eradicà amb la seva dinàmica personalitat.

Hofmannsthal, sempre reflectint la societat contemporània (com *Elektra* havia fet amb la inestabilitat de la casa d'Habsburg), destaca aquesta bona disposició per ignorar la rancúnia subjacent. Mentre la Mariscala i el seu seguici gaudeixen de la seva *toilette* i de la xocolata desfeta diàriament, el seu espòs és lluny lluitant (probablement a la Guerra de Successió Austríaca o a la Guerra dels Set Anys, perquè totes dues van tenir lloc durant el regnat de Maria Teresa). Com en l'obra de Mozart i Da Ponte *Le nozze di Figaro*, que es pot considerar un model de *Der Rosenkavalier* (tant Strauss com Hofmannsthal van admetre obertament la influència de l'obra), la revolució és present de forma constant sota la seva superfície còmica.

La revolució, evidentment, va arribar al segle XIX i també la neteja política de les guerres napoleòniques. Tot i que Viena i les seves gents eren espectadors d'aquells temps –les radicals tonalitats de la música de Beethoven van ser, després de tot, escrites a la ciutat–, va persistir l'afavoriment de

02' 21" 3h 02' 22" 3h 02' 23" 3h 02' 24" 3h 02' 25" 3h 02' 26" 3h 02' 27" 3h 02' 28" 3h 02' 29" 3h 02' 30" 3h 02' 31" 3h 02' 32" 3h 02' 33" 3h 02' 34" 3

«Història d'una dona vella que renuncia a l'amor: sense cadàfal, sense punyal, sense resistència, la Mariscala s'adorm com el vell Imperi en l'època en què Richard Strauss escrivia la seva òpera»

CATHERINE CLÉMENT

*L'opéra ou la défaite des femmes*

la ignorància respecte d'aquestes pertorbacions. En contrast amb la convulsió interior de la música de Beethoven, existia un estil de vida burgès més moderat que es va conèixer com el període Biedermeier. L'art comovedor, lleugerament sentimental, però bellament proporcionat i delicat que va sorgir en aquest període, aparegut després de la convulsió del període napoleònic i abans de les revolucions de meitat de segle que es van produir a tot Europa, es caracteritzava pel repòs i l'equilibri. Però també aquí s'amaga quelcom més inestable sota la superfície decorosa, com es

pot sentir en el món sonor de Schubert. El compositor va escriure al seu amic Leopold Kupelweiser: «La meua pau ha marxat, el cor em pesa, no la trobaré mai més. És possible que ara canti cada dia, malgrat que cada nit vaig a dormir esperant no despertar novament i cada matí només em parla del dolor d'ahir».

Potser la pau política va permetre florir la bellesa de Biedermeier, però les tensions més profundes de l'existència a l'Europa contemporània no es podien amagar. La mestria de Schubert és el testament d'aquesta controvèrsia. Fins i tot l'inofensiu sentimentalisme de les pintures del període, per exemple la moderada imatgeria domèstica de Peter Fendi, té un punt dèbil més fosc: Fendi va aconseguir una segona font d'ingressos gràcies a ordinàries imatges eròtiques que venia clandestinament a cavallers vienesos a canvi d'algunes monedes de plata.

Precisament en aquest context, un jove professor de música anomenat Johann Strauss va començar a tocar en orquestres locals i es guanyava el pa a restaurants com el *Zu den zwey Tauben* i el *Zur Kettenbrücke*

«L'any 1911, *Der Rosenkavalier* li ha aportat l'única consagració autèntica: l'èxit popular. L'any 1918, no en quedarà res. Les ruïnes de la guerra senten tan malament als somriures del *Rosenkavalier* com als furors de *Salome*»

ANDRÉ TUBEUF

*Richard Strauss*

(situat al carrer on Schubert va morir). Tocant balls austríacs (incloent-hi el *ländler* de tres temps, que es va convertir en el vals), a poc a poc però amb fermesa va esdevenir part integrant de l'escena social vienesa. Les seves primeres composicions publicades van ser *Sieben Walzer für das Pianoforte* (actualment, per desgràcia, desapareguda) el novembre de 1825, malgrat que no havia de ser fins dos anys després amb la publicació dels *Kettenbrücke-Walzer* quan la seva fama es va començar a estendre realment. Va fundar l'*Strauss Orchestra* el maig de 1827 i el seu grup de ball

es va convertir en sinònim d'evasió de les discussions polítiques de l'època. Un jove Richard Wagner va ser testimoni d'una d'aquestes vetllades: «Mai no oblidaré l'extraordinària interpretació de Johann Strauss, que posava el mateix entusiasme en tot el que interpretava, i molt sovint feia que el públic embogís de plaer. Al començament d'un nou vals, aquest dimoni de l'esperit musical vienès s'estremia com una sacerdotessa pítica sobre el trípode, i autèntics gemecs d'èxtasi, sens dubte causats més per la seva música que no per les begudes que el públic havia consumit, retien culte al màgic violinista fins a assolir fites de frenesí gairebé aclaparadores».

El retrat que fa Wagner d'aquesta escena vessa d'aprensió malgrat l'aparent desimboltura de les danses. Richard Strauss no va oblidar aquest element propi de la vida del segle XIX (que s'estengué també al segle XX) quan va compondre *Der Rosenkavalier*. En contraposició al mateix missatge polític tàcit de Hofmannsthal, la música dolçament cadenciosa d'Strauss hi afegeix encara una altra capa de vernís o d'embañador sucre glaçat de *Konditorei*, que es condensa en allò que els habitants de la ciutat anomenen

*Gemütlichkeit*. Aquest fenomen és, entre altres coses, una petulant confortabilitat i un burgès refinament de respectabilitat que oculta l'antisemitisme, l'obsessió de la ciutat per la mort o el palpable conservadorisme que fins i tot el visitant de ment més oberta hi pot sentir encara en l'actualitat. El vals és el ball *de rigueur* de la *Gemütlichkeit*. La Mariscalia i Octavian canten en tres temps per encobrir que el temps, la presència sinistra en *Der Rosenkavalier*, treballa en contra seva. El baró Ochs executa d'una manera grandiloqüent el seu propi vals –«... ohne mich, ohne mich jeder Tag dir so bang... mit mir, mit mir keine Nacht dir zu lang»– per eludir també la veritat, que ell mai no portarà de bracet cap bella i anhelada jove.

I així tornem a la sinceritat del segle XX i la melangia extrema en *Der Rosenkavalier*. L'òpera comença amb la representació orquestral de l'acte sexual, tot disbauxa i diversió, però ràpidament resulta clar que el cor de la Mariscalia és més fràgil que el que permet veure al seu estimat Octavian. Ens adonem, quan es tanca el primer acte, que la relació està arribant a la fi. La Mariscalia tem el pas del temps i és plenament conscient de la

02' 35" 3h 02' 36" 3h 02' 37" 3h 02' 38" 3h 02' 39" 3h 02' 40" 3h 02' 41" 3h 02' 42" 3h 02' 43" 3h 02' 44" 3h 02' 45" 3h 02' 46" 3h 02' 47" 3h 02' 48" 3

«La nostàlgia és l'estat sensible provocat per la inestabilitat, quan porta a la conscienciació d'una pèrdua efectiva o bé a la impressió d'una pèrdua imminent (de la joventut, d'un ideal, d'un temps gloriós). És l'enyorament de la cultura natal o bé, de manera encara més increïble, d'una època que no s'ha conegut i que per això és dipositària inviolable de qualitats amenaçades en un present incert. És, en Strauss almenys, un enyorament dinàmic. No obstant això, no es tracta de ressuscitar el que està perdut, de reanimar un cos mort o de plorar per la seva desaparició, sinó, al contrari, d'estendre, amb una aflluència de riqueses, les capacitats de gaudi d'aquest cos (la música, la representació, la cultura) abans de la seva ruïna i la seva substitució. L'adéu és la forma existencial que adopta aquest enyorament»

HERVÉ LACOMBE

Géographie de l'opéra au XXe siècle

«La música es mou i es divideix, entre la Mariscalia i Octavian, entre nosaltres i les persones que érem abans que comencés l'òpera. És una coincidència que Strauss i Hofmannsthal comencessin a crear la Mariscalia justament quatre anys després que Einstein publicués el document científic que destruïa la idea d'un temps absolut, independent i constant. Però el nostre coneixement d'aquesta proximitat no és una coincidència. La Mariscalia manifesta una inquietud antiga sobre el temps ("de cop hom és conscient que no hi ha res més") i encara sembla dir quelcom completament nou, quelcom que la marca no com a criatura de la Viena de Maria Teresa, sinó com un testimoni de les nostres vides modernes, on l'espai i el temps es dobleguen alhora. Allò que Octavian no pot sentir, ensordit per la seva joventut, és el que ens trobem escoltant amb més atenció»

VERLYN KLINCKENBERG

What the Marschallin makes of time

(«New York Times», 30 de gener de 2000)



diferència d'edat entre tots dos; ella, potser sense voler-ho, posa en marxa el procés que allunyarà Octavian d'ella, alhora que dona una lliçó al baró Ochs, el seu groller cosí. Sophie, una hereva *nouveau riche*, és el retrat del nou ordre, mentre que la Mariscala, amb el rang del seu marit indicat en el seu sobrenom, personifica la Viena imperial. De la mateixa manera que els mons de l'antiguitat de Judea i Micenes, en *Salome* i *Elektra*, es van fer ressò de la situació contemporània a Europa (els seus valsos d'estil vienès ressonen en moments de crisi), Hofmannsthal i Strauss hi van reflectir la vida contemporània a l'Imperi austroalemany. El seu era un món que es trobava a la deriva. Amb totes les tensions acumulades de la història de Viena que existeixen en l'obra (contemplades a través de l'escenografia, escoltades a través de la música i insinuades en les relacions massa modernes), som conscients no solament de la perillosa proximitat de la Primera Guerra Mundial, sinó també dels darrers espeternecs d'una jerarquia basada en les classes. Aquests elements van ser poderosament recalcats per la producció de l'òpera de Jonathan Miller el 1994, que el director va ambientar

h 02' 49" 3h 02' 50" 3h 02' 51" 3h 02' 52" 3h 02' 53" 3h 02' 54" 3h 02' 55" 3h 02' 56" 3h 02' 57" 3h 02' 58" 3h 02' 59" 3h 03' 00" 3h 03' 01" 3h 03' 02" 3

«Dir adéu no és en absolut per a Strauss [...] un buit que s'enfonsa, un silenci que guanya el món; és un excés, un desencadenament sonor que voldria travessar el temps i omplir-lo; no és pas un murmur o una fragmentació del verb, sinó una conversa incessant, xarlatana fins a l'embriaguesa; no pas una rarefacció de colors que es tornen pàl·lids, sinó la llúissor d'una orquestra virtuosa. Dir adéu és sentir novament, sentir una última vegada, i amb totes les forces, tots els sentits i tota la consciència. És un adéu doble: adéu al que desapareixerà i adéu perquè hom desapareixerà»

HERVÉ LACOMBE  
Géographie de l'opéra au XXe siècle

en l'època de composició de l'obra. Quan la Mariscala explica que es lleva a mitjanit per aturar els rellotges, no solament està aturant el seu procés d'envelliment, sinó que està intentant posar en pausa la vida de l'imperi que li ha proporcionat les recepcions i els passeigs pel Prater, els quals constitueixen el seu agradable ritual.

Aquesta dualitat queda clarament reflectida en la música. La desimboltura de Mozart i el lirisme de Schubert es barregen amb un llenguatge de gran riquesa cromàtica i cada personatge es mostra exquisidament dibuixat (fins i tot els papers secundaris). La Mariscala és tal vegada la criatura musical més complexa. Per bé que canta amb claredat harmònica i franquesa lírica davant Octavian, quan està sola el seu món sonor és més turmentat. Quan, precipitadament, fa cridar Octavian (perquè no li ha fet un petó), Strauss dispersa en el vent la moderació harmònica i la música s'emet a través de diferents centres tonals. El seu monòleg sobre el temps resulta igualment heterogeni i el llenguatge musical està subjecte al seu estat d'ànim. El baró Ochs, per contra, resulta toscament diatònic. Els seus valsos cadenciosos

«De la mateixa manera que l'argument i els seus hipersensibles personatges, la música evoca un sentiment de pas del temps en un lloc únic, Viena, durant diverses fases de la seva existència»

LEWIS LOCKWOOD  
The element of time in Der Rosenkavalier

ment sentimentals segueixen obstinadament les mateixes longituds de frase que el model de Johann Strauss. Com en el cas d'Antonio en *Le nozze di Figaro*, s'assignen a Ochs versos vocals simplistes per indicar-ne l'ordinària sensibilitat. Faninal resulta també deliberadament fat, mentre que la seva filla Sophie mostra una innocent nitidesa. Amb el seu to alt en la tessitura de soprano, li manca el carisma de la Mariscala, però la seva puresa de to i el seu encant de nena són allò que, en última instància, atrauen Octavian. El jove comte mostra una tendència a imitar la dona amb què es troba. Pueril i malhumorat amb la Mariscala, Octavian freqüenta els registres més

baixos de la veu de *mezzo*. Això canvia quan arriba Sophie i el seu duet final mostra un Octavian que reflecteix els registres més alts de la jove. El tenor italià canta amb frases que imiten Puccini; Annina i Valzacchi són uns xafarders del nostre temps a l'estil de Bartolo i Marcellina en *Figaro*, i, com en la comèdia de Mozart i Da Ponte, l'enorme elenc de servents i paràsits socials que apareixen en *Der Rosenkavalier* ha estat pintat amb un enginyós pinzell. Una enorme orquestra, desbordant de detalls, acompanya aquest minuciós retrat d'una vida vienesa imaginada.

L'audaç món sonor d'Strauss –tant si l'escoltem en la brutalitat atonal d'*Elektra* o en la cadenciosa «cerca del temps perdut» de *Rosenkavalier*– va entusiasmar i almar el públic de l'època. Associat al text de Hofmannsthal, semblant a una màquina del temps, el resultat és una mestria encantadora però didàctica en darrera instància. Informar els suposats intel·lectuals de Dresden o Viena (on l'òpera aviat va rebre una bona acollida després de l'estrena) que la vida de què gaudien aviat podria ser eradicada no era cap conservadorisme nostàlgic. Quan Octavian i Sophie s'abracen en la con-

h 03' 03" 3h 03' 04" 3h 03' 05" 3h 03' 06" 3h 03' 07" 3h 03' 08" 3h 03' 09" 03' 10" 3h 03' 11" 3h 03' 12" 3h 03' 13" 3h 03' 14" 3h 03' 15" 3h 03' 16" 3h 03' 17" 3h 03' 18" 3h 03' 19" 3h 03' 20" 3h 03' 21" 3h 03' 22" 3h 03' 23" 3h 03' 24" 3h 03' 25" 3h 03' 26" 3h 03' 27" 3h 03' 28" 3h 03' 29" 3h 03' 30"

*«Com la Mariscalda, la qual posa en dubte el seu sentit de la identitat al llarg dels anys de la seva vida i les diferents percepcions i identitats, els tres estils musicals evocuen tres períodes diferents de la història de la música»*

LEWIS LOCKWOOD

*The element of time in Der Rosenkavalier*

clusió de l'acte final i torna a sonar tènueament el seu tema de la «rosa de plata», no podem evitar témer que en el món en què es va escriure l'òpera, aviat trobaríem Octavian lluitant a les trinxeres. *Der Rosenkavalier* pot haver estat escrita en l'etern i embriagador estiu dels anys de preguerra, girant al voltant de la *Gemütlichkeit* germànica, però Strauss i Hofmannsthal són prudents en augurar la ressaca que havia de venir després d'una festa així. En molts aspectes encara no ens n'hem recuperat. Si mirem enrere, a l'època en què es va escriure l'òpera, trobem l'escriptor austriac Stefan

Zweig (amb qui Strauss va col·laborar més endavant), que ho va resumir així: «Quan intento trobar una fórmula senzilla per a l'època en què vaig créixer, anterior a la Primera Guerra Mundial, espero expressar-ne la plenitud si l'anomeno l'Era Daurada de la Seguretat. Absolutament tot en la nostra monarquia austriaca de gairebé mil anys d'antiguitat semblava basat en la permanència, i l'Estat era el principal garant d'aquesta estabilitat».

La generació de Zweig, Hofmannsthal i Strauss no solament arribà a veure com aquesta estabilitat esdevenia ràpidament transitòria, sinó que en definitiva va percebre els murmuris que es forjaven en el pitjor dels cataclismes. Aquesta és la inquietud amb què *Rosenkavalier* explica la seva història aparentment alegre.

GAVIN PLUMLEY

*«Em va costar molt alliberar-me de la força de l'escena de l'acte I, fins i tot després de sortir del Lincoln Center dins el fred profund de la mitjanit. La música massa sovint sembla un mitjà per adonar-se del moviment del temps, per acolorir-lo perquè el seu present es torni audible. Flueix, com diu la Mariscalda, al nostre voltant, i com aquestes paraules que surten a escena, sostingudes per la música d'Strauss, sembla com si aquesta línia vocal pura [...] esdevingués el solitari punt del Metropolitan Opera House on el temps avança»*

VERLYN KLINKENBERG

*What the Marschallin makes of time*

(«New York Times», 30 de gener de 2000)

# Àustria en tres temps

El 1955 Àustria va recuperar la seva plena sobirania com a Estat, després d'haver signat la renúncia a l'annexió amb Alemanya i, doncs, a qualsevol aspiració de reformular el seu gloriós passat imperial. Cap a final del mateix any fou reinaugurat l'edifici de l'Staatsoper de Viena. La capital aleshores és un gran terreny en obres. El miracle econòmic austríac s'ha posat en marxa empès pels efectes del Pla Marshall. En aquesta dècada de reinvençió de la societat austríaca –despertant de la complexa relació amb la seva història– Uwe Eric Laufenberg situa el temps dramaturgic de *Der Rosenkavalier*.

És un nou inici aixoplugat en la prosperitat que pretén esborrar de la memòria la connivència amb l'horror, i de l'ànima una malenconia col·lectiva que llastava el país des del 1918. El fracàs d'aquella política d'amnèsia induïda es fa palesa en els tres espais creats per Christoph Schubiger per a cadascun dels actes de l'òpera de Richard Strauss. La ruptura amb el *continuum* històric no és possible, especialment en una obra la protagonista de la qual és una dona que té com a tret distintiu la seva lucidesa.

Cada decorat és una capa d'aquesta societat profundament sacsejada pels esdeveniments del segle XX. El primer acte és el territori de la nostàlgia, el paisatge de la decadència. El *boudoir* de la Mariscalca mostra tapisseries estripades, parets deslluïdes. Les ruïnes de l'esplendor d'un temps més feliç i segur. Un lloc que només aguanta l'aparença en la penombra. En aquestes ombres s'endinsen la Mariscalca i el seu jove amant, tots dos jugant a l'ambigüitat de l'esmòquing, per sadollar una nit de desig. En aquesta ombra es reclou la Mariscalca quan, al final, resta sola. L'atmosfera d'una societat rendida al pas del temps evocada per les sagues literàries de Joseph Roth.

El palau de Faninal és la negació de l'entorn creat en el primer acte. El que hi havia a mitja llum i esmorteït esdevé llum i lluentor

damunt de marbres i cromats. El que era una gruixuda capa de pols en la memòria es transforma en una superfície neta i polida que exhibeix sense pudor la seva separació del llast del passat. Un palau per exhibir-s'hi, accessible a la curiositat del públic, una escenografia muntada per fer d'aparador de l'ascensió social. Portes obertes a turistes i *paparazzi*. Aquí són benvinguts. En el darrer acte, cronistes enutjosos d'un intent de violació.

És la mansió –enlairada per sobre de la vella ciutat imperial– d'un potentat fermament instal·lat en el present. Algú que ha perdut conscientment la memòria per bastir-se un futur sense la rèmora de la culpa. Algú que des de la seva enlluernadora talaia contempla el moviment de ferro i de ciment que transforma la capital dels Habsburg en una metròpolis capitalista i republicana pròspera, feliç de canviar la política matrimonial de la casa imperial per la rendible neutralitat de la seva nova personalitat europea, amb el parèntesi de l'annexió hitleriana amagada al soterrani del negacionisme. Un decorat que podria desvetllar l'interès acusador de Thomas Bernhard, obsessionat a denunciar la falsa higienització de la societat austríaca a partir de la dècada dels cinquanta.

Aquest soterrani es materialitza en el tercer acte. La fonda imaginada per Hofmannsthal perquè el baró Ochs sedueixi l'Octavian-Mariandel apareix com un indret sinistre, traster al fons d'una escala que mena directament al submón, porta del darrere que dona a la cara amagada d'una societat pròspera i endreçada. Un lloc de trànsit de la marginalitat, confinada als soterranis dels pecats privats. Un refugi del subconscient, de tot allò que convé de mantenir apartat d'esguards escrutadors. Una dimensió familiar per al protagonista de *Traumnovelle (Relat somniat)* del freudià Arthur Schnitzler, o de *Reigen (La Ronda)* i el seu vals de baixes pulsions.

I en tot moment, en un racó de palaus i cofurnes, un rellotge daurat rococó. Màquina infernal d'antiga bellesa.

## *Der Rosenkavalier,* la melangia d'un vals interromptut

*¿Fem una mica de comèdia, abans que el temps, amb el seu pas sigil·lós gairebé imperceptible –això, inicialment, perquè després tot es precipita a una velocitat de vertigen–, però implacable i demolidor, ens recordi el drama vital condemnat a la decadència i la mort en què tots estem*

4h 23' 09" 4h 23' 10" 4h 23' 11" 4h 23' 12" 4h 23' 13" 4h 23' 14" 4h 23' 15" 4h 23' 16" 4h 23' 17" 4h 23' 18" 4h 23' 19" 4h 23' 20" 4h 23' 21" 4h 23' 22"

*ficats? Doncs bé: fem-la. Però, això sí, sense oblidar mai que –com ja li ha passat a la Mariscala que protagonitza aquesta esplèndida òpera i que amb les seves lúcides i sovint ben amargues reflexions sobre la fugacitat de tot plegat marca el to general de l'obra– qualsevol dia el mirall ens retornarà una imatge en la qual amb prou feines ens podrem reconèixer. Això, si ja no ho ha fet. I això, a vegades, fins i tot amb independència de la imatge que encara veuen els altres.*



**L**a Mariscala, contemplada amb una mirada exterior, encara és prou jove. Encara fa prou goig. Les seves habilitats seductores, tants cops demostrades, encara resten intactes, i no costa gaire imaginar que, quan l'obra s'acabi, així mateix encara restaran durant un bon temps. Però, el que ella ha vist reflectit quan s'ha mirat al rostre (bell i gairebé adolescent) del seu amant Octavian, ha quedat ben gravat dins seu, i va més enllà del joc de les aparences al qual d'altres es volen enganxar, i amb el qual es volen enganyar, sense cap por de caure en un patètic ridícul. Aquí tenim com a exemple, i sense anar més lluny, el més que madur –tirant ja a decrepit– baró Ochs, a qui tan sovint s'acostuma a comparar amb el personatge de Falstaff creat per William Shakespeare i recreat operísticament per Giuseppe Verdi. Amb la diferència, això sí, que el protagonista de *Les alegres casades de Windsor*, aquest personatge atacat pel sobrepès i per l'ansia de gaudir en tot moment de la borratxera de la vida que va escoltar les campanades a mitjanit al costat d'un bon príncep que va resultar ser un mal amic, és capaç ben sovint d'emocionar-nos amb la seva imperfecta però

4h 23' 23" 4h 23' 24" 4h 023' 25" 4h 23' 26" 4h 23' 27" 4h 23' 28" 4h 23' 29" 4h 23' 30" 4h 23' 31" 4h 23' 32" 4h 23' 33" 4h 23' 34" 4h 23' 35" 4h 23' 36"

*«Avui em toca experimentar la fragilitat de les coses efímeres, fins al fons de l'ànima, i veure que res no s'ha de voler estrènyer, que res no es pot aferrar. Que tot se'ns esmuny de les mans, que s'esfuma allò que creïem tenir agafat, que tot es desfà com boira o com un somni»*

LA MARISCALA  
*Der Rosenkavalier* (acte I)

torrencial humanitat; una qualitat que mai no reconeixem en el senyor baró.

Per cert, que ben a punt va estar l'òpera d'Strauss (així hauria anat, si haguessin fet més cas als gustos prosaics del compositor i no tant als més poètics i refinats del seu llibretista i de la mateixa senyora Strauss) de dur com a títol el nom d'aquest personatge, al qual la vanitat porta a perdre el més mínim sentit de l'objectivitat. Tant, que encara està ben convençut que li fa un bon favor a la joveneta Sophie si es casa amb ella. I això que el baró ni tan sols pot posar com a excusa la passió tardana que pot atacar de vegades un vell massa enamorat com per poder reconèixer el

seu error. En el seu cas no hi ha altra passió que la de l'interès econòmic, ni altra intenció que la de posar ràpid les banyes a la seva jove dona un cop realitzat el casori. A la fi, sempre se'n pot trobar una altra encara més jove. Serà un cop més la Mariscala qui, tan encertada com sempre, cap al final de la farsa i posant definitivament en evidència el baró, canti al seu cosí: «És que no sabeu mai adonar-vos quan una cosa s'ha acabat?». Tenir en tot moment una plena consciència quan les coses s'han acabat, fins i tot encara que aparentment no semblin acabades, constitueix precisament la gran preocupació de la Mariscala. I és que allò que ella veu quan es mira al mirall del rostre d'Octavian és l'ombra d'una vellesa que, ara per ara, només es pot percebre de forma gairebé desdibuixada. Però que, potser per això mateix, resulta encara més temible. Fa com qui diu un moment aquesta ombra encara no hi era. Ara ja hi és, i hi serà per sempre més, disposada a fer-se cada cop més present.

«¿Com pot ser», es pregunta la Mariscala al primer acte, com més o menys tothom s'acaba preguntant en un o altre dels actes de la vida, «que jo fos

*«Tres veus de dones canten cadascuna per si mateixa, cadascuna el seu discurs, en un moment aturat en què basculen els seus tres destins. Les tres veus s'amplifiquen fins a l'èxtasi del dolor per a una; fins a l'èxtasi compartit per a les altres dues. L'exclòsa és la que posa punt final al triple cant. "In Gottes Namen..." , que sigui així, segons la voluntat de Déu»*

CATHERINE CLÉMENT  
*L'opéra ou la défaite des femmes*

una vegada aquella nena petita, i que, un bon dia, hagi de convertir-me en una anciana? Una anciana, la vella Mariscala!». I encara afegeix: «Com ha arribat a passar, això? Com ho consent, Déu? Jo, sóc sempre la mateixa», afirma, tot donant constància de l'abisme que acostuma a separar la imatge interior inalterable de la imatge que es projecta cap a l'exterior. «Per què Déu em permet veure-ho tan clar? Per què no m'ho oculta?», es queixa finalment, tot formulant així una queixa universal entorn de la consciència d'envelliment

i mort. La nostra racionalitat té la culpa de transmetre'ns aquest saber que més aviat, a vegades, ve a fer molta nosa. Ja que la decadència i la mort són inevitables, per què, com a mínim, Déu no ens estalvia aquest coneixement? La comèdia de la vida que passa, del temps que corre amb aquella velocitat que resulta encara més perillosa pel fet que ni ens n'adonem fins que comença a ser massa tard, és, doncs, el gran tema que emergeix de forma constant al mig del divertiment.

D'altra banda, cal no oblidar que el mateix que els passa a les persones, els ve a passar també sovint als grans imperis, que a la fi no són altra cosa que una projecció de les nostres ambicions i vanitats humanes. I que, quan són al cim del seu poder, fins i tot poden caure en el miratge de creure's gairebé immortals i de somiar amb una mena de destí etern: la història dona bona constància del seu error. I la història era ben a punt d'arrossegar cap al no res l'Imperi austrohongarès quan Strauss i Hofmannsthal es van posar a crear aquesta obra que, en cert sentit, pot ser vista també com una més

4h 23' 37" 4h 23' 38" 4h 23' 39" 4h 23' 40" 4h 23' 41" 4h 23' 42" 4h 23' 43" 4h 23' 44" 4h 23' 45" 4h 23' 46" 4h 23' 47" 4h 23' 48" 4h 23' 49" 4h 23' 50"

*«Der Rosenkavalier és una obra que tracta sobre el temps i la transformació en múltiples àmbits. Aquest tema de la transformació és un element que sempre va ser molt present en Strauss, des dels temps llunyanys de Tod und Verklärung als de l'època final de la seva obra instrumental, durant la qual va compondre Metamorphosen»*

BRYAN GILLIAM  
Vida d'Strauss

o menys conscient metàfora que ens parla d'un món que està arribant a la seva fi.

A l'escenari teatral, som al voltant de 1740, l'any en què era coronada com a emperadriu aquella Maria Teresa (cal no oblidar que aquest és precisament el nom autèntic de la Mariscala), que encara va viure prou com per veure allò que semblava gairebé inimaginable: la guillotina revolucionària que havia de fer rodar el reial cap de la seva filla Maria Antonieta. Poc després de la mort de l'emperadriu, Àustria i la França napoleònica s'enfrontaven al camp de batalla. L'època de l'acció escènica acaba, així, convertint-se en

un presagi de temps a punt d'esdevenir-se, un cop més amb els austríacs lluitant contra els francesos, mentre que a Rússia una altra revolució feia caure una altra monarquia i un nou fantasma utòpic recorria tot Europa; sens dubte, si els imperis poguessin assumir la seva decadència anunciada amb la mateixa elegància amb què ho fa la Mariscala, el món es podria estalviar uns quants drames letals.

També els enamorats, quan creuen estar-ho de debò, cauen en la temptació de proclamar que els seus sentiments estan fets a prova d'eternitat i que poden resistir el pas del temps sense perdre gens de la seva força inicial. Ja posats, fins i tot, se'ls pot omplir fàcilment la boca assegurant alegrement que aquest amor seu s'està fent més i més gran cada dia que passa. Doncs també a ells els pot deixar ben desencisats la Mariscala. Com ens ve a demostrar Octavian un cop la Mariscala el transforma en el cavaller de la rosa –és a dir, un cop l'investeix de la llampant disfressa amb què es presenta, sempre seductora, la fantasia de l'amor–, n'hi ha

*«Tota aquesta òpera gira a l'entorn de l'edat de la dona: aquí es troba el veritable drama, el nus de la intriga»*

CATHERINE CLÉMENT  
L'opéra ou la défaite des femmes

ben bé prou amb una mirada que ens descobreixi un nou objecte amorós capaç de despertar nous desitjos engrescadors (en el cas d'Octavian, això és precisament el que passa quan veu Sophie), perquè l'anterior objecte amorós que semblava ocupar un lloc de privilegi caigui en desgràcia i comenci a fer nosa. ¿Algú pot recordar el nom de la noia que havia robat el cor a Romeu, i a la qual buscava amb ànsia al ball de màscares, tot just uns segons abans de conèixer Julieta i quedar-ne sobtadament obnubilat? Doncs si l'adolescent enamorat més famós de la història va ser capaç de canviar de camisa amorosa amb tanta facilitat, per què no ho han de fer

els Octavian d'aquest món? I això, la Mariscala, també ho sap massa bé.

Fem comèdia? Això és precisament el que es van proposar l'any 1910 Richard Strauss i Hugo von Hofmannsthal, després d'haver conduït el públic cap al simfònic abisme tràgic situat en el llindar de la atonalitat d'aquella *Elektra* que havia suposat la seva primera col·laboració. El cas és que, si bé era cert que Strauss, de la mà de dues dones amb tant caràcter com Salome i Elektra, s'havia abocat a una altra mena d'abisme, el de l'experimentació musical més agosarada, no era menys cert que el compositor, arribats a aquest punt, tampoc no estava disposat a llançar-se de cap, i dedicar tots els seus esforços futurs a practicar un trencament formal amb conseqüències imprevisibles. El que calia ara –i el que, com és ben sabut, no li van perdonar mai alguns crítics que van veure en aquesta decisió una mena de claudicació davant els convencionalismes més comercials– era oferir a l'espectador (que, certament, havia rebut amb força entusiasme les seves dues òperes anteriors, però que potser tampoc no hauria estat disposat a continuar endinsant-se per aquest camí) quelcom de molt més lleuger.

4h 23' 51" 4h 23' 52" 4h 23' 53" 4h 23' 54" 4h 23' 55" 4h 23' 56" 4h 23' 57" 4h 23' 58" 4h 23' 59" 4h 24' 00" 4h 24' 01" 4h 24' 02" 4h 24' 03" 4h 24' 04"

*«Si existeix alguna congruència significativa en la producció musical d'Strauss, no és altra que el desig de suggerir les dificultats i les ambigüitats que hom pot trobar en la vida diària, fins i tot en allò que, aparentment, es podria considerar trivial. Després de tot, el sublim trio final de Der Rosenkavalier es basa en un vals insignificant que ja havíem escoltat anteriorment en l'òpera»*

BRYAN GILLIAM  
Vida d'Strauss

Quelcom més semblant, posem pel cas, a una òpera de Mozart, una mica a l'estil d'aquella magistral *Le nozze di Figaro*, l'ombra de la qual s'endevina en un bon grapat de moments d'aquest *Rosenkavalier*.

Però, és clar que una cosa és ser Mozart a l'època de Mozart, i una altra de ben diferent és posar-se a jugar amb un cert esperit mozartí observant aquells temps amb alè prerevolucionari en els quals va viure Amadeus, des de la perspectiva de la contradictòria i apassionant Viena d'inici del segle XX. El fet que Strauss faci de l'anacronisme musical un dels trets característics

de la seva obra, tot introduint el ritme del vals a l'Àustria de Maria Teresa, es pot interpretar també com una forma de remarcar distàncies que deixin ben clara la intenció de defugir els mimetismes. El vals, d'altra banda, ofereix un punt de connexió amb l'opereta. És, alhora, un ritme popular que quan va començar a ballar-se va ser rebut amb el seu punt d'escàndol i el ritme que aquella mateixa alta societat inicialment escandalitzada va acabar per adoptar com a seu. Serveix per definir una època i també el seu subtext. Té quelcom de frívol i quelcom de melancòlic. I, també, quelcom de perpetuament triangular; quin remei li queda, si sempre s'ha de moure al compàs del 3/4! De l'habilitat que, encara als nostres dies, té el vals per conjugar melangia i eròtica, decadència i desig (sovint, a tres bandes, com passa a la mateixa òpera d'Strauss), en dona bona prova el musical d'Stephen Sondheim *A Little Night Music*, en el qual ni una sola nota deixa d'ajustar-se escrupolosament al seu ritme.

La Viena on neix aquesta òpera, cal recordar-ho, és aquella ciutat on vivia la fastuositat d'un imperi que, com ja ha quedat prou clar, s'encaminava

*«Per a Hofmannsthal el miracle de la vida consistia en el fet que un vell amor podia morir i provocar que un altre de nou ressorgís de les cendres»*

BRYAN GILLIAM  
Vida d'Strauss

guarnit amb uniforme de gala cap a la seva bèl·lica aniquilació definitiva, amb el pensament i les formes trencadores d'un grapat de creadors i pensadors, artistes plàstics, dramaturgs o novel·listes entestats a explorar nous i ben radicals camins expressius, i a deixar ben a la vista tant les clavegueres de l'Imperi com la complexitat dels desitjos dels seus habitants. Precisament, el camí artístic pel qual semblava voler anar el mateix Strauss, abans de posar-se (o potser no tant?) a viatjar cap al passat, en companyia d'aquest cavaller portador d'una rosa que es converteix en dipositori d'una tradició –la de portar la flor en nom d'un enamorat a la casa de la seva enamorada– que, de fet, és més aviat una pura invenció creada específicament per a l'obra.

I això de jugar a ser tradicionals, reinventant-se la tradició, potser també pot ser vist com un altre signe de distanciament. El cas és que, als palaus del Ring, l'aristocràcia ballava aquests valsos amb els quals encara ara mig món rep l'Any Nou amb aquella mena d'inconscient seguretat optimista que, a vegades, les tradicions semblen tenir, el poder de transmetre sense més fonament que el desig de trobar en la repetició del ritual una mena de refugi davant les inclemències de l'existència. Però, mentrestant, i per posar només un molt revelador exemple, els escenaris teatrals de Viena s'omplien de sexe i metafòriques referències a la sífilis amb les representacions de *La Ronda*, l'obra d'Arthur Schnitzler estrenada el 1896 per la qual, encadenats l'un darrere l'altre en escenes de parella que sempre implicaven un triangle sexual, desfilaven en persecució del desig un seguit de personatges ben representatius de l'estratificació social de l'Imperi, des de prostitutes a membres de l'aristocràcia burgesa, tot passant per respectables dames a la recerca d'una mica d'aventura entre llençols, o soldats amb permís, pro-

4h 24" 05" 4h 24" 06" 4h 24" 07" 4h 24" 08" 4h 24" 09" 4h 24" 10" 4h 24" 11" 4h 24" 12" 4h 24" 13" 4h 24" 14" 4h 24" 15" 4h 24" 16" 4h 00' 17" 4h

*«El passatge des de l'albada fins a la completa llum del dia al començament de l'òpera és la primera pista sobre el seu tema central, la naturalesa i l'efecte del temps. L'ambigüitat i la profunditat de Rosenkavalier depenen per a la seva existència de la consciència del públic envers el pas despietat del temps, malgrat que només la Mariscalca és conscient de les seves implicacions»*

TIM ASHLEY  
Richard Strauss

bablement condemnats amb els anys a acabar morint en qualsevol trinxera.

No és estrany que aquest Schnitzler, que s'havia format a les aules del cèlebre Akademisches Gymnasium per les quals també va passar el seu bon amic Von Hofmannsthal (de fet, el dramaturg i el poeta reconvertit en llibretista van arribar a compartir plegats projectes i ambicions artístiques) rebés l'admiració d'un tal doctor Sigmund Freud destinat a protagonitzar un paper fonamental en aquest escenari vienès. El divan del bon doctor que va obrir

la capsula de Pandora de l'inconscient és potser la millor metàfora d'aquella Viena. Darrere la plàcida façana burgesa del número 19 de la Berggasse on Freud tenia instal·lada la consulta on rebia els seus acomodats pacients –sovint membres destacats de la més respectable societat austríaca–, hi havia aquest divan on jeien terribles llops familiars, inconfessables pulsions sexuals amagades darrere la neurosi, rígides repressions reconvertides en angouxa, histèria o obsessió.

Però no havíem quedat que es tractava de fer comèdia? És clar. Però sense oblidar-nos mai d'aquest rerefons sense el qual resultaria ben difícil entendre ni l'evolució musical d'Strauss, ni la dramàturgia de Hofmannsthal, també ell un convençut freudià de cap a peus. I és clar, si Strauss, malgrat haver-se posat a jugar amb figures i temes mozartians, se'n va estar prou, de crear una partitura imitativa, i va buscar per a la seva òpera una música que gairebé en no res pot fer pensar en la de Mozart, tampoc Hofmannsthal, malgrat la seva admiració per l'admirable Da Ponte, va tenir en cap

*«La fatídica preocupació pel passat és l'analogia artística de l'omnipresent conscienciament per l'edat del nostre segle. El compositor modern experimenta la mateixa classe d'inquietuds pel procés de creixement artístic –de moviment fora del passat artístic dins del futur artístic– que tots nosaltres experimentem pel creixement biològic. El passat musical el persegueix com el passat personal ens persegueix a cadascú de nosaltres, i sempre està temptat a escapar cap aquest passat com nosaltres escapem a morbides reflexions sobre la nostra desapareguda joventut»*

PAUL ROBINSON  
Opera & Ideas

moment la intenció de clonar la de l'italià. Això, tot i donar per fet que Da Ponte va ser sempre una ment lúcida i divertidament desencantada que, tot fent comèdia, deixava anar constantment agudíssimes reflexions sobre els sentiments amorosos i la seva volatilitat. Cal recordar que va ser precisament



ell qui va afirmar que «così fan tutte», per dir-ho amb el títol de l'òpera de Mozart preferida per Strauss. I si el títol pot semblar un pèl misogin, només cal afegir que, sens dubte, això mateix també fan ells. Però, al savi i irònic desencís de Da Ponte, el nostre llibretista podia afegir-hi ara el component reflexiu derivat dels nous coneixements al voltant de la psicologia humana. I, de passada, podia permetre's el luxe d'incloure-hi una mena de subtil comentari, tampoc no exempt d'ironia, entorn dels tòpics del romanticisme, observats un cop superada l'etapa més descarada i arrauxadament romàntica de la cultura occidental.

I aquí és on entraria també en joc l'adorat Wagner, que tant havia influenciat Strauss i al qual tocava aquest cop protagonitzar un paper secundari, envoltat d'atmosferes mozartianes i del perfum d'altres Strauss que deixen anar els valsos d'aquesta obra. Curiosament, aquest cop no és tant la música la que evoca Wagner, sinó més aviat les paraules d'alguns fragments del llibret. Heus aquí que, tot just finalitzat un preludi el moviment musical del

4h 24' 19" 4h 24' 20" 4h 24' 21" 4h 24' 22" 4h 24' 23" 4h 24' 24" 4h 24' 24h 24' 26" 4h 24' 27" 4h 24' 28" 4h 24' 29" 4h 24' 30" 4h 24' 31" 4h 24' 32

*«Com és possible que –en un mateix cos– coincideixi allò que una vegada vàrem ser, el que som ara i el que serem? Aquest gran misteri de la vida és, d'una manera o altra, un tema que aflora sempre al llarg de tota l'obra de Hofmannsthal»*

BRYAN GILLIAM  
Vida d'Strauss

qual no deixa cap dubte sobre la trobada eròtica que està tenint lloc mentre sona la partitura, el jovenet Octavian se'ns presenta deixant anar unes frases dignes del Tristan més exaltat: «Aquest jo, es perd en aquest tu... Per què ja és de dia? No vull, que es faci de dia! Per a què serveix el dia? Ara els pertany a tots. Que torni, la foscor!». Escoltant les paraules d'aquest aprenent de Tristan, podríem caure per un moment en l'equivoc de creure que hem anat a parar al segon acte de l'òpera que Wagner va dedicar al Tristan de debò, i a la seva no menys exaltada enamorada.

Això, si no fos perquè tot seguit se'ns presenten a l'escenari senyals

inequívocs que desfan el possible malentès. Començant per la decoració rococó que presenta l'alcova de la Mariscala. Una cosa és imaginar-te Tristan i Isolde fent tombs entre els colors de David Hockney. I una altra de ben diferent és veure'ls ficats dins un artifici decoratiu més aviat fet per a l'exhibició pública. Només cal recordar com es va omplint de convidats l'habitació de la Mariscala al llarg del primer acte. O el caràcter d'espai públic que tenien sovint per la mateixa època les estances de palau on reis i prínceps realitzaven la seva «actuació» quotidiana. Aquesta mena d'escenografia no escau gens ni mica a la passió que necessita l'ombra ben amagada. Més greu i revelador encara resulta en aquest sentit l'artifici escènic i musical de fer interpretar el personatge d'aquest noieta a tota una dona; un artifici que, no per ben conegut, i força utilitzat en altres temps més laxos en temes de credibilitat escènica, deixa de ser tota una transgressió dramàtica que ataca de ple qualsevol intent de versemblança teatral.

Això sí; a canvi de la credibilitat, l'artifici introdueix sucoses ambigüi-

*«Der Rosenkavalier és una òpera sobre el pas del temps perquè, segons Hofmannsthal, "hi ha més passat en el present del que pensem"»*

MARIE-FRANCE CASTAREDE  
L'esperit de l'òpera

tats, ampliades encara més quan a la intèrpret femenina d'aquest personatge masculí li toca fer veure que s'ha transformat en un home disfressat d'atractiva noia que fa anar de bòlit el nostre baró, sempre en permanent estat libidinós; un baró, d'altra banda, que pot fer riure, però al qual manca el sentit de l'humor suficient com per posar-se a riure ell mateix de la situació i reaccionar-hi amb una sortida enginyosa, a l'estil del memorable «Ningú no és perfecte» amb què Billy Wilder tancava la seva magistral *Some Like it Hot*. D'altra banda, el fet que la Mariscala i Octavian siguin dos personatges interpretats per dues dones introdueix una altra mena de joc de miralls. La madura Mariscala contempla la joventut que va fugint reflectida en el rostre

de l'amant que, alhora, quan es disfressa de cambrera, no fa altra cosa que remarcar la irresistible capacitat seductora de la joventut. Sota la disfressa, ni el sempre lasciu, i, en principi, absolutament heterosexual baró, és capaç d'identificar el parany. Mira amb delit i desig, i veu allò que vol veure, perquè la bellesa i la joventut de l'altre actuen com un miratge capaç de donar aparença de realitat al que vulguin. Tot i que no l'exclouen, la seva capacitat de fascinació va més enllà de l'ambigüitat sexual provocada per l'equivoc. I se situa en el terreny de la seducció de tota mena –també l'emotiva– que exerceix allò que és jove pel sol fet de ser-ho. Pel sol fet que estar a prop seu, i ja no diguem ser encara capaç de seduir-lo, sembla contagiar joventut.

Però tornem a Octavian. És ben clar que aquest aprenent de Tristan no té pas al seu costat cap Isolde disposada a seguir la seva dialèctica amorosa. I és que, per damunt de qualsevol altra consideració, el que s'imposa aquí és l'actitud d'una Mariscala conscient en tot moment que el fluir impossible d'aturar l'existència és el que s'encarrega sempre de desmuntar de forma

4h 24' 33" 4h 24' 34" 4h 24' 35" 4h 24' 36" 4h 24' 37" 4h 24' 38" 4h 24' 39" 4h 24' 40" 4h 24' 41" 4h 24' 42" 4h 24' 43" 4h 24' 44" 4h 24' 45" 4h 24' 46"

*«Der Rosenkavalier [...] és la interrogació d'un poeta dramaturg sobre la versatilitat essencial dels éssers al llarg dels dies de la seva vida i el misteri de la seva identitat. Però això es veu superat per la sumptuositat de la música, que és l'art del temps. Hofmannsthal proposa un desafiament, Strauss l'accepta: "L'amor fa passar el temps. El temps fa passar l'amor", aquest és el tema de la seva música»*

MARIE-FRANCE CASTARÈDE  
*L'esperit de l'òpera*

definitiva tota aparença de sublim romanticisme. Així les coses, les paraules d'Octavian, pronunciades en presència de la Mariscala, sonen inevitablement ingènues, infantils i tocades d'un egoisme primari; no pas l'egoisme del gran enamorat a la recerca de l'essència de l'amor total, sinó més aviat el del nen enrabiat que no vol que es faci de dia per continuar jugant una mica més amb la joguina del moment. Sempre atenta a fer que les coses se situïn en el seu pla just, la Mariscala vol evitar caure en els errors en què

acostumen a caure, tant barons com baronesses, quan s'obliden que la sorra del rellotge no s'atura mai.

Tocada ja de bon principi per una suau melangia que l'acompanyarà per sempre més, per moltes festes que encara li tingui reservades la vida, la Mariscala sap també des del començament que l'única manera de suportar l'insuportable angoixa de ser abandonada, i d'acceptar sense més dolor del necessari els fets que, més tard o més d'hora, acabaran per posar fi a la seva relació amb Octavian, és la de precipitar ella mateixa aquesta separació. Sovint la millor manera de lluitar contra allò que més tems és precisament provocar-ho un mateix, per tal de sentir que encara tens el control de la situació. De fet, aquesta és també l'única manera que té la Mariscala de preservar la seva capacitat seductora i acabar l'obra amb prou integritat i prou dignitat com per continuar gaudint una mica més d'aquest joc de miratges constants que és l'amor guiat pel desig. Si la Mariscala hagués esperat fins a l'últim moment, si hagués acabat suplicant desesperadament

*«Ella escoltava el soroll del rellotge; i la vibració monòtona del pèndol li era insuportable. Es va aixecar per aturar-lo. "Què faig?", es va preguntar. "Aturaré l'hora i el temps forçant aquest petit rellotge a callar?". Amb els ulls fixos al rellotge, es va lliurar a uns pensaments que encara no se li havien acudit. Va pensar en el passat, en el futur, en la rapidesa de la vida; es va preguntar per què som a la terra, què hi fem, què ens espera després»*

ALFRED MUSSET  
*Emmeline*

uns minuts més d'amor a aquest jove que tantes promeses d'amor infinit li havia fet, la ferida narcisista podria haver resultat insuportable. Però el fet d'haver estat sempre ella qui ha posat a la situació una mica de seny lúcid, i qui, de fet, ha conduït Octavian cap als braços de Sophie, li atorga una mena de victòria simbòlica. A la fi, la felicitat futura d'Octavian no haurà estat una altra cosa que efecte de la seva actuació.

La Mariscala –i en això sí que es pot permetre el seu punt de vanitat–

potser ja no pot retenir qui vulgui a la xarxa dels seus encants com feia abans, però sí que pot preservar orgullosa el seu lloc com a conductora que sedueix mitjançant un altre objecte amorós. Cal assenyalar, en aquest sentit, que n'és, de diferent, la seva actitud respecte de la que guia una coetània seva, més o menys de la seva mateixa edat i ben coneguda també per les seves arts de seducció. Parlem de la marquesa de Merteuil que protagonitza l'extraordinària novel·la epistolar de Choderlos de Laclos *Les relations perilloses*. La senyora de Merteuil sedueix a la recerca de plaer, però també, i encara potser amb més intensitat, a la recerca d'un poder que li permet conspirar contra els homes que han fet sempre d'ella un objecte de desig. I que li permet humiliar-los, partint de la consideració que quan l'estaven seduïnt com a tal objecte, també l'estaven humiliant, i alhora també estaven, de passada, humiliant tot el seu sexe. Tot i que, posada a assolir el seu objectiu, la senyora marquesa no ho dubta tampoc gens ni mica, a l'hora d'arrossegar i manipular també de passada altres dones, molt més fràgils, innocents i/o joves que ella, i convertir-les en instrument dels

poder seductor al servei de la rancúnia, la Mariscala procura facilitar aquesta relació entre Octavian i Sophie, que va contra els interessos econòmics del baró, i contra els seus propis interessos emocionals.

I actua envers Sophie no com ho faria amb una rival, sinó com es fa davant una amiga desconeguda en la qual resulta fàcil reconèixer trets del teu propi passat, i de com hauria pogut anar la teva pròpia vida si algú altre hagués actuat igual amb tu. És evident que només la lucidesa amb què ella mateixa es contempla al mirall de la vida li permet actuar amb aquesta generositat, que significa també la seva salvació. Possiblement això tingui alguna cosa a veure amb el fet que, mentre que a la marquesa de Merteuil l'espera un final esgarrifós marcat per un rostre desfigurat, i per la soledat i el rebuig social, els creadors de la Mariscala l'abandonen disposada a ballar en el crepuscle uns quants valsos més.

RAMON OLIVER

4h 24' 47" 4h 24' 48" 4h 24' 49" 4h 24' 50" 4h 24' 51" 4h 24' 52" 4h 24' 53" 4h 24' 54" 4h 24' 55" 4h 24' 56" 4h 24' 57" 4h 24' 58" 4h 24' 59" 4h 25' 00"

*«Malgrat que Der Rosenkavalier està ambientada al segle XVIII, la dissolució d'un sentit estricte del període històric ens permet imaginar-nos el repartiment de l'acció en un ampli espai de temps. La sensació de superposició d'èpoques ens fa adonar-nos que, en veure l'òpera, estem experimentant un canvi constant, un fenomen que es va percebre amb una agudesa particular a la Viena de l'època en la qual es va compondre l'òpera»*

SIMON WILLIAMS  
Der Rosenkavalier and the idea of Habsburg Austria

*«És [el trio] un comiat a una forma de vida antiga o una benvinguda a una de nova? Les tres dones canten en èxtasi o amb dolor? Se saluden o es diuen adéu? S'enamoren o lamenten el seu allunyament? És impossible dir-ho, però com que se'ns passen tantes possibilitats pel cap, potser podríem trobar-ne una d'ideal emergint d'aquest conjunt extraordinari»*

SIMON WILLIAMS  
Der Rosenkavalier and the idea of Habsburg Austria

seus un punt perversos jocs cruels i venjatius. La Mariscala, tot i ser també plenament conscient de la humiliació que suposa una vida marcada per un matrimoni de conveniència en el qual no ha tingut mai cabuda l'amor, i que sempre s'ha basat en la infidelitat a dues bandes, fa ben bé tot el contrari del que fa la marquesa; la Mariscala conspira, després de seduir, per tal de fer feliç a qui, durant una estona, l'ha fet feliç a ella. Lluny d'utilitzar el seu

## Biografies

### MICHAEL BODER (Direcció musical)



Nascut a Alemanya, va estudiar al Conservatori d'Hamburg i a Florència. Fou director musical de l'Òpera de Basilea i director convidat a Hamburg, Colònia, Munic, Berlín, Londres i Tòquio. Dirigeix habitualment a l'Staatsoper de Berlín, Dresden, Hamburg, Munic, Viena i a la San Francisco Opera. Les produccions més importants de la seva carrera inclouen *Der Ring* a la Semperoper de Dresden, *Jakobsleiter* de Schönberg i *Gianni Schicchi* a l'Staatsoper de Viena, *Wozzeck* a l'Staatsoper d'Hamburg, *Der fliegende Holländer* a l'Staatsoper de Berlín i Tòquio, *Le grand macabre* i *Der Ring* a San Francisco, a més d'un destacat repertori contemporani.

Debutà al Liceu amb el concert «Webern-Strauss-Zemlinsky» (1985-86). La temporada 2008-09 dirigí *Tiefland*, el concert «Schumann-Bartók-Lutoslawski» i *Salome*. És director musical del Gran Teatre del Liceu.

### UWE ERIC LAUFENBERG (Direcció d'escena)



Fotografia: Wilfried Böing

Nascut a Colònia, començà a estudiar ciències teatrals a la seva ciutat natal i després a l'Acadèmia Folkwang de Música i Arts Escèniques d'Essen. Ha dirigit a Viena, Brussel·les, Zuric (*Die Räuber*, *Dantons Tod*, *Hamlet*, *Els baixos fons*), Deutsches Theater de Berlín (*Calígula*), Basilea (*Macbeth*) i Bregenz (*Karl V*). Fins al 1999 fou director titular del Maxim Gorki Theater de Berlín (*Die Ratten*, *Lulu*, *Der gute Mensch von Sezuan*, *Berlin Alexanderplatz*). Com a director d'òpera ha dirigit títols com *El castell de Barbablava* i *Oedipus Rex* (Innsbruck), *Ariadne auf Naxos* (Brussel·les, Berlín), *Lady Macbeth de Msensk* i *Der Rosenkavalier* (Semperoper de Dresden), *Boris Godunov* (Komische Oper de Berlín), *Tosca* (Brussel·les, Ginebra), *Roméo et Juliette* (Frankfurt), *La núvia venuda* (Volksoper de Viena) i *Die Meistersinger von Nürnberg* (Colònia). Des d'aquesta temporada és intendent de l'Òpera de Colònia.

Debutà al Liceu la temporada 2002-03 amb *Ariadne auf Naxos*.

### CHRISTOPH SCHUBIGER (Escenografia)



Nascut a Zuric, estudià a la Hochschule der Künste a la seva ciutat natal i escenografia a la televisió suïssa. Començà a treballar com a assistent d'escenografia el 1987 a la Schaubühne de Berlín, escenari on el 1989 presentà el seu primer treball com a escenògraf (*L'hort dels cirerers*, dirigit per Peter Stein). El 1990 començà a col·laborar amb Uwe Eric Laufenberg (*Wenn sie tanzte*, Schauspiel de Colònia). Junts han treballat en més de vint títols de teatre i òpera, entre els quals, *Die Räuber* i *Dantons Tod* (Schauspielhaus de Zuric), *Slavs!* de Kushner, *Macbeth*, *Die Ratten* i *Lulu* (Maxim Gorki Theater de Berlín), *Calígula* (Deutsches Theater de Berlín), *Lady Macbeth de Msensk* (Semperoper de Dresden), *Ariadne auf Naxos* i *Boris Godunov* (Komische Oper de Berlín) i *La núvia venuda* (Volksoper de Viena).

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

### JESSICA KARGE (Vestuari)



Fotografia: Bettina Keller

Nascuda a l'antic Berlín Est, en el si d'una família dedicada al teatre, realitzà les seves primeres pràctiques en el Departament de Sastreteria de l'Staatsoper de Berlín. Després, treballà com a assistent al Burgtheater de Viena, Schaubühne de Berlín i Festival de Salzburg, tot col·laborant amb creadors com ara Karl-Ernst Herrmann, Susanne Raschig, Dagmar Niefind, Moidele Bickel i Heidi Brambach. Com a dissenyadora de vestuari ha participat en produccions d'òpera de La Monnaie de Brussel·les, Semperoper de Dresden, Komische Oper de Berlín, entre d'altres, i de teatre a l'Akademietheater de Viena, Deutsches Theater de Berlín, Schauspiel de Colònia, Schauspielhaus de Zuric i en cinema. Ha estat dissenyadora titular de vestuari del Maxim Gorki Theater de Berlín i col·labora habitualment en les temporades del Hans-Otto-Theater de Potsdam.

Debutà al Liceu la temporada 2002-03 amb *Ariadne auf Naxos*.

### JAN SEEGER (Il·luminació)



Nascut a Woltersdorf (Alemanya), va estudiar teatre i tècniques escèniques a la Fachhochschule de Berlín. Des del 2003 és director d'il·luminació i des d'octubre del 2008 director tècnic de la Sächsischen Staatsoper Semperoper de Dresden. Ha dissenyat la il·luminació de les produccions de *Turandot*, *Otello*, *La damnation de Faust*, *Penthesilea* i *Il trovatore*, entre altres títols. Al Teatro Real de Madrid va treballar en *Die Bassariden* i *Der Ring des Nibelungen* amb direcció escènica de Willy Decker. Va dissenyar la il·luminació per a *Lady Macbeth de Msensk* a l'Òpera de Baltimore.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2008-09 amb *Die Meistersinger von Nürnberg*.

**JOSÉ LUIS BASSO (Direcció del Cor)**

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

És director del Cor del Gran Teatre del Liceu.

**MARTINA SERAFIN (Mariscal)**

Nascuda a Viena, ha actuat als principals teatres del món. Ha cantat rols com els de Tosca (Covent Garden de Londres, Viena i Roma), Turandot (Roma, Bari), Sieglinde de *Die Walküre* (Viena, Berlín, Amsterdam, Zuric i Tòquio), Elsa de *Lohengrin* (Semperoper de Dresden, Teatro Massimo de Palerm i Bolonya), Elisabeth de *Tannhäuser* (Roma i Amsterdam), Genoveva (Palerm), la Mariscal de *Der Rosenkavalier* (San Francisco, Amsterdam, Tolosa de Llenguadoc i Viena), Donna Elvira de *Don Giovanni* (Staatsoper de Viena, Hamburg i Tòquio), Manon Lescaut (Torre del Lago i Venècia), Maddalena d'*Andrea Chénier* (Teatro Massimo Bellini de Catània i Càller i Lisa de *Pikovaia Dama* (Bolonya i Roma), entre d'altres.

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

**PETER ROSE (Baró Ochs)**

Nascut a Canterbury, debutà el 1986 en el rol de Comanador de *Don Giovanni* amb la Glyndebourne Festival Opera a Hong Kong. El seu repertori inclou, entre d'altres, rols com Bottom (Ais de Provença, París, Londres, Metropolitan de Nova York, Glyndebourne), Gurnemanz (Viena, Hamburg), Phillip (Colònia, Deutsche Oper de Berlín), Kecai (Covent Garden, Chicago), Basilio (San Francisco, Covent Garden, Staatsoper de Berlín, Hamburg, Metropolitan), Osmín (Salzburg, Hamburg, Munic, Istanbul, Komische Oper de Berlín, Sydney, San Francisco), Rocco (Staatsoper de Viena, Theater an der Wien, Komische Oper, Bregenz), Claggart (Colònia, Viena, Hamburg, Munic), Ramfis (Metropolitan, Berlín), Daland (Covent Garden, Metropolitan, Munic) i Ochs (Scottish Opera, Viena, Deutsche Oper i Staatsoper de Berlín, Hamburg, Sydney, Metropolitan, Covent Garden). Recentment ha cantat Falstaff a Seattle.

Debutà al Liceu la temporada 2004-05 amb *A Midsummer Night's Dream*.

# Liceu Òpera Barcelona 10/11

[www.liceubarcelona.cat](http://www.liceubarcelona.cat)

OPERES

**Iphigenie auf Tauris** de Christoph Willibald GluckCompanyia Pina Bausch Opera i Dansa

Setembre de 2010 dies 4, 5, 6 i 7

**Carmen** de Georges Bizet

Setembre de 2010 dies 27 i 30

Octubre de 2010 dies 1, 2, 3, 5, 7, 8, 9, 11, 13, 15, 16 i 17

Juliol de 2011 dies 21, 22, 24, 25, 27, 28 i 30

**Lulu** d'Alban Berg

Novembre de 2010 dies 3, 7, 10, 13 i 16

**Into the Little Hill** de George Benjamin Opera i Dansa

Desembre de 2010 dies 2 i 3

**Falstaff** de Giuseppe Verdi

Desembre de 2010 dies 9, 12, 14, 15, 17, 18, 21, 23, 27 i 29

**Anna Bolena** de Gaetano Donizetti

Gener de 2011 dies 20, 25 i 30.

Febrer de 2011 dies 4, 9, 14, 18, 23 i 27. Març de 2011 dia 5

**Parsifal** de Richard Wagner

Febrer de 2011 dies 20, 24, 25 i 28. Març de 2011 dies 2, 4, 8, 10 i 12

**Cavalleria rusticana** de Pietro Mascagni**Pagliacci** de Ruggero Leoncavallo

Abril de 2011 dies 1, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 19 i 20

**Così FUN tutte** de Wolfgang Amadeus Mozart El Teatre Lliure Musicista

Abril de 2011 15, 16 i 17

**El retablo de Maese Pedro** de Manuel de Falla

Abril de 2011 dies 16 i 17

**Der Freischütz** *El caçador furtiu* de Carl Maria von Weber

Maig de 2011 dies 12, 15, 17, 18, 20, 21, 23, 24, 27, 29 i 30

**Ariane et Barbe-Bleue** de Paul Dukas

Juny de 2011 dies 18, 21, 26 i 29. Juliol de 2011 dies 3, 5, 7 i 8

**Byron** *Un estiu sense estiu* d'Agustí Charles

Juny de 2011 dies 25, 27 i 28

**Tamerlano** de Georg Friedrich Händel en versió concert

Juliol de 2011 dies 6 i 9

**Daphne** de Richard Strauss en versió concert

Juliol de 2011 dies 10 i 12

Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu



Gran Teatre del Liceu

La Rambla 51-59, 08002 Barcelona. Tel. 93 485 99 00

Venda de localitats  
a partir del 12 de juliol

DANSA

**Iphigenie auf Tauris**

de Christoph Willibald Gluck

Companyia Pina Bausch Opera i Dansa

Setembre de 2010 dies 4, 5, 6 i 7

**Semperoper Ballett**

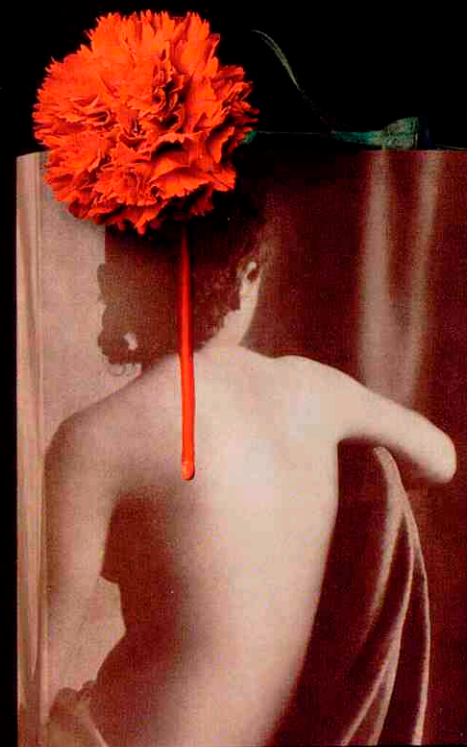
Novembre de 2010 dies 6, 8, 9, 11, 12, 14 i 15

**IT Dansa**

Abril de 2011 dia 10

**Martha Graham Company**

Juliol de 2011 dies 1 i 2



**BJARNI THOR KRISTINSSON (Baró Ochs)**

Nascut a Islàndia, estudià cant a Reykjavik i Viena. Fins al 2003 fou membre de la Volksoper de Viena, on ha cantat, entre altres títols, *Die Zauberflöte*, *L'elisir d'amore*, *Il turco in Italia*, *A Midsummer Night's Dream*, *Boris Godunov* i *Die Meistersinger von Nürnberg*. També ha cantat a l'Staatsoper de Berlín, tot interpretant els rols de Van Bett (*Zar und Zimmermann*), Osmin (*Die Entführung aus dem Serail*), baró Ochs (*Der Rosenkavalier*) i Bartolo (*Le nozze di Figaro*); a l'Staatsoper de Munic (Siegfried i Fafner de *Das Rheingold*), Semperoper de Dresden (baró Ochs), Staatsoper d'Hamburg (Rocco de *Fidelio*) i Colònia (baró Ochs). També ha actuat a Chicago, París, Roma, Verona, Venècia, Tòquio, Melbourne, Palerm, Lisboa i Florència.

Debutà al Liceu la temporada 2004-05 amb *Parsifal*. Hi tornà la temporada 2006-07 amb *Der fliegende Holländer*.

**SOPHIE KOCH (Octavian)**

Nascuda a França, va estudiar amb Jane Berbié. Es va iniciar professionalment a França, tot i que va debutar internacionalment al Royal Opera House Covent Garden de Londres com a Rosina d'*Il barbiere di Siviglia* i a la Semperoper de Dresden com a compositor d'*Ariadne auf Naxos*. Ha cantat als principals teatres del món, com l'Staatsoper de Munic (Fricka), Ginebra (*Mignon*), Chicago (Charlotte de *Werther*), Semperoper de Dresden, La Monnaie de Brussel·les, Deutsche Oper de Berlín, Teatro Real de Madrid, Ópera de París (compositor, Conception de *L'heure espagnole*, Charlotte, Fricka, Venus de *Tannhäuser*), Covent Garden de Londres (Charlotte, Brangäne), Staatsoper de Viena (Cherubino, Octavian), La Scala de Milà, Opernhaus de Zuric i els festivals Maggio Musicale Fiorentino i de Salzburg.

Debutà al Liceu la temporada 2008-09 amb *Le nozze di Figaro*.

**FRANZ GRUNDHEBER (Senyor de Faninal)**

Nascut a Trèveris, estudià a la Universitat d'Indiana i a l'Escola d'Oficials de les Forces Aèries. El 1966 ingressà en la companyia de l'Staatsoper d'Hamburg. El 2006 en fou nomenat membre honorari. A aquest escenari ha cantat rols com ara Barak, Macbeth, Iago, Scarpia, l'Holandès i Simon Boccanegra. Manté una estreta relació professional amb l'Staatsoper de Viena. Nomenat Kammer-sänger, des del 1976 ha interpretat, rols com els de Wozzeck, Orestes, Cardillac, Borromeo, Dr. Schön, Guglielmo Wulf, Moses, Rigoletto, Amonasro, Amfortas, Mandryka i Jochanaan. Ha cantat a Salzburg, París, Teatro Real de Madrid, La Scala de Milà, Verona, Brussel·les, Covent Garden de Londres, Metropolitan de Nova York i Santiago de Xile, entre altres teatres.

Debutà al Liceu la temporada 1986-87 amb *Carmen*. Hi ha cantat moltes òperes, com ara *Tristan und Isolde*, *Capriccio*, *La Traviata* i *Der fliegende Holländer*.

**OFÈLIA SALA (Sophie)**

Fotografia: Antoni Bonfill

Nascuda a València, es va llicenciar en cant, piano, solfeig i teoria de la música i realitzà un màster a Munic. Ha actuat en produccions del Metropolitan de Nova York, Lyric Opera de Chicago, La Scala de Milà, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Real de Madrid, Staatsoper de Munic, Deutsche Oper de Berlín, Semperoper de Dresden, Châtelet de París i Tòquio. Ha cantat Sophie (*Der Rosenkavalier*), Aminta (*Die schweigsame Frau*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Aspasia (*Mitridate*), Gilda (*Rigoletto*), Nanetta (*Falstaff*), Norina (*Don Pasquale*) i l'àngel de *Saint François d'Assise*, entre molts altres rols.

Debutà al Liceu amb *Un ballo in maschera* (2000-01). Darrerament ha participat en *A Midsummer Night's Dream* (2004-05), *Ariodante* (2005-06), *La clemenza di Tito* (2006-07) i *Le nozze di Figaro* (2008-09).

**AMANDA MACE (Marianne Leitmetzerin)**

Nascuda a Rolla (Missouri), estudià al Conservatori de la Universitat de Missouri-Kansas City i el Conservatori Richard Strauss de Munic. Debutà professionalment amb la *Messa* de Rossini al Bach Festival d'Oregon. Ha cantat rols com Eva, Leonore, Sieglinde, Ortlinde, Helmwig i Gerhilde de *Die Walküre*, Ariadne i Donna Anna. Recentment ha interpretat el rol titular de *Tosca* a la Volksoper de Viena, Senta de *Der fliegende Holländer* a la Mobile Opera, una gira per Holanda amb els *Vier letzte Lieder* d'Strauss, el *Requiem* de Verdi a la Konzerthaus de Berlín. També ha cantat al Festival de Bayreuth, Staatsoper de Viena i Munic i Ópera de Leipzig. El seu repertori concertístic inclou obres com la *Novena Simfonia* i *Missa Solemnis* de Beethoven, *Requiem* de Dvorák, *Vuitena Simfonia* de Mahler i *War Requiem* de Britten.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

**FRANCISCO VAS (Valzacchi)**

Nascut a Saragossa, va estudiar cant i violi a Barcelona. Ha cantat, entre d'altres, *Babel 46*, *Pepita Jiménez*, *Carmen* i *Die Zauberflöte* a Peralada, *L'Atlàntida* al Festival de Granada, *Los amantes de Teruel* al Teatro de la Zarzuela, *Il barbiere di Siviglia* a Glyndebourne; *Rita*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*, *L'isola disabitata*, *La Canterina* i *La belle Hélène* a l'Opéra de Chambre de France; *Babel 46*, *L'enfant et les sortilèges* i *Rita* al Teatro Real, *Gurrelieder* a Saragossa i Barcelona i *The Rake's Progress* a Oviedo.

Debutà al Liceu la temporada 1993-94 amb un recital líric. Des d'aleshores ha intervingut amb regularitat en les temporades del Teatre, i més recentment en les 2006-07 (*Boulevard Solitude*, *Khovantxina* i *Manon*), 2007-08 (*Andrea Chénier* i *Tannhäuser*), 2008-09 (*L'incoronazione di Poppea*, *La cabeza del Bautista* i *Salome*) i 2009-10 (*Król Roger* i *Tristan und Isolde*).

**JULIA JUON (Annina)**

Fotografia: Thomas Hüther



Després de debutar a Saint Gallen (Suïssa), va ser convidada a Karlsruhe i Kassel, on va treballar el seu repertori wagnerià (Fricka, Waltraute, Kundry, Ortrud i Venus). Ha actuat a La Scala de Milà, Deutsche Oper i Komische Oper de Berlín, Hamburg, Opéra de Paris, Staatsoper de Viena, Semperoper de Dresden, Bonn, Frankfurt, Metropolitan de Nova York, Teatro Real de Madrid, Festival de Bregenz i Zuric. Ha cantat els rols de Brangäne (*Tristan und Isolde*), dida (*Die Frau ohne Schatten* i *Ariane et Barbe-bleue*), comtessa Geschwitz (*Lulu*), locasta (*Oedipus Rex*), comtessa (*Pikovaia Dama*), Herodias (*Salome*), Kostelnicka (*Jenufa*), entre molts altres.

Debutà al Liceu amb *Tristan und Isolde* (1995-96). Hi ha tornat amb *Die Frau ohne Schatten* (2000-01), *Götterdämmerung* (2003-04), *Die tote Stadt* (2005-06), *Der fliegende Holländer* (2006-07) i *Tiefeland* (2008-09).

**ALESSANDRO GUERZONI (Comissari)**

Nascut a Pescara, ha cantat Geronte (*Manon Lescaut*) a La Fenice de Venècia, Colline (*La bohème*) a Brussel·les i San Carlo de Nàpols, Angelotti (*Tosca*) a Roma, Comanador (*Don Giovanni*) a Roma, Paris, Tòquio, Milà i Ais de Provença; el rol titular d'Ercole al Festival de Ravenna; Mosé (*Mosé in Egitto*) a Roma; Don Prudenzio (*Il viaggio a Reims*) a La Scala de Milà; Sarastro (*Die Zauberflöte*) a Colònia; Don Basilio (*Il barbiere di Siviglia*) i Sam (*Un ballo in maschera*) a Càller; Sparafucile (*Rigoletto*) al Teatro Regio de Parma i Colònia; Creonte (*Oedipus Rex*) a Roma; Drago (*Genoveva* de Schumann) al Teatro Massimo de Palerm, i Crespel (*Les contes d'Hoffmann*) i Frere Laurent (*Roméo et Juliette*) al Teatro Regio de Torí, entre d'altres.

Debutà al Liceu amb *Sly* (1999-2000). Hi ha tornat amb *I Puritani* (2000-01).

**ROGER PADULLÉS (Majordom de la Mariscalca / Hostaler)**

Nascut a Sallent, va iniciar la seva formació a l'Escolania de Montserrat. Va estudiar amb el professor J. Proubasta a Barcelona i després a Freiburg (Alemanya) amb R. Pinheiro. Es va llicenciar en periodisme per la Universitat Ramon Llull de Barcelona. Va obtenir els títols de Künstlerische Ausbildung i Solisten Studium. Va formar part durant dues temporades de l'Studio de l'Opéra National du Rhin d'Estrasburg. Va guanyar el primer premi del Concurs Anneliese Rothenberger. Ha cantat *Orpheus und Eurydike* al Teatro Real de Madrid, *Carmen* a Atenes i *Turandot* al Palau de les Arts de València. També ha cantat al Freiburger Theater i al Festival Opern in Rathausshof de Konstanz (Alemanya).

Debutà al Liceu amb els concerts al Foyer «Les òperes de Mozart» (2005-06 i 2006-07). Hi ha tornat amb *Lucrezia Borgia* (2006-07) i *Le nozze di Figaro* (2008-09).



# 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](mailto:mecenes@liceubarcelona.com)

**JOSEP FADÓ (Majordom de Faninal)**

Nascut a Mataró, va estudiar al Conservatori de Barcelona. Va ampliar els seus estudis amb F. Lázaro, A. Danieli i B. Gaiotti. Debutà professionalment a Sabadell amb Manrico d'*Il trovatore*. Ha cantat, entre altres rols, Don José (*Carmen*) al Festival A. Mikhailov (Rússia), Pollione (*Norma*) a Klagenfurt, José María (*La Chulapona*) al Teatro de la Zarzuela de Madrid, Radamès (*Aida*) als Opern Festspiele de St. Margarethen (Àustria) i a Rovigo (Itàlia), Canio (*Pagliacci*) a Sabadell, timoner (*Der fliegende Holländer*) a Dijon, Riccardo (*Un ballo in maschera*) i Don Alvaro (*La forza del destino*) a Sabadell.

Debutà al Liceu amb *Turandot* (1999-2000). Des d'aleshores hi ha participat en nombroses produccions, darrerament en *Lucia di Lammermoor* (2006-07), *Luisa Miller* (2007-08) i *Salome* (2008-09).

**MARC PUJOL (Notari)**

Nascut a Barcelona, va estudiar piano i violí a la seva ciutat i cant a l'Acadèmia Estatal Superior de Sofia i recentment a la Bayerische Staatsoper de Munic. En òpera ha interpretat els rols de Leporello (*Don Giovanni*), Basilio (*Il barbiere di Siviglia*), Colline (*La bohème*), Oroveso (*Norma*), Des Grieux (*Manon*), orador (*Die Zauberflöte*), Zaccaria (*Nabucco*), Banco (*Macbeth*), comte Asdrubale (*La pietra del paragone*), Tiresias (*Oedipus Rex*), Truffaldin (*Ariadne auf Naxos*), Goffredo (*Il pirata*) i rei barbut (*La filla del rei barbut*) de Matilde Salvador. A més, ha participat en l'òpera ballet *Pulcinella* d'Stravinsky i en les estrenes d'*El mercader de somnis* de Salvador Brotons i *Die erste Liebe* de Minas Borbouakis. S'ha especialitzat en lied alemany, cançó francesa i cançó russa.

Debutà al Liceu la temporada 2008-09 amb *L'incoronazione di Poppea*.

**JOSEP BROS (Cantant)**

Fotografia: Javier del Real



Nascut a Barcelona, va debutar el 1991 a Sabadell amb *Don Giovanni*. Des d'aleshores ha cantat a La Scala de Milà, Covent Garden de Londres, Teatro Real de Madrid, Teatro Colón de Buenos Aires, Staatsoper de Munic i Viena, així com a Nàpols, Hamburg, Roma, Los Angeles, Washington, San Francisco, Tòquio, Amsterdam, Berlín, Florència, Lisboa, Zuric, Parma, Palerm, Bilbao, Oviedo i els festivals de Peralada i Sant Sebastià. El seu repertori comprèn més de cinquanta títols del *bel canto*, l'òpera francesa i mozartiana. Ha rebut nombroses distincions, com el Premi Corelli, Premio Lírico Teatro Campoamor i el Premio Federico Romero per la seva dedicació a la sarsuela.

Debutà al Liceu amb *Anna Bolena* (1992-93). Hi ha tornat recentment amb *Lucia di Lammermoor* (2006-07), *Lucrezia Borgia* (2007-08) i *Requiem* de Verdi (2008-09).

**ALESSANDRO LIBERATORE (Cantant)**

Nascut a Roma, estudià cant i piano a la seva ciutat natal. Participà en les classes magistrals de Rockwell Blake a l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Ha guanyat concursos internacionals, com el Zandonai i Caruso. El seu repertori inclou obres de Mozart, Bellini, Verdi, Puccini i òperes franceses. Debutà amb el rol de Don Ottavio de *Don Giovanni*. El 2002 oferí un recital amb Luciano Pavarotti. Ha cantat, entre d'altres, a Roma el rol de Tebaldo (*I Capuleti e i Montecchi*), Ismaele (*Nabucco*) a Gènova, Riccardo (*Un ballo in maschera*) a Palerm i Pinkerton (*Madama Butterfly*) a Tòquio. Recentment ha cantat el rol de Cassio (*Otello*) a Nàpols, Ismaele a Venècia, Nicias (*Thaïs*) i Arbace (*Idomeneo*) a Torí, Rodolfo (*La bohème*) a Lisboa, duc de Màntua (*Rigoletto*) a Palerm i Nemorino (*L'elisir d'amore*) a Alexandria i Vercelli.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

**MICHELLE MARIE COOK (Modista)**

Fotografia: Antoni Bonfil

Estudià i es graduà al Victorian College of the Arts. Completà la seva formació a l'Australian National Academy of Music, Florència i a Barcelona. Ha interpretat els rols de Mimi (*La bohème*), Giorgetta (*Il tabarro*), Anne Trulove (*The Rake's Progress*), Donna Elvira (*Don Giovanni*) i Madama Cortese (*Il viaggio a Reims*), entre d'altres. Ha actuat a l'Òpera d'Austràlia, Teatro Comunale de Florència, Campoamor d'Oviedo, festivals d'Estate i Puccini de Torre del Lago, entre altres escenaris. També ha cantat *Le donne di Giacomo Puccini* a Austràlia. Ha guanyat diversos premis, entre els quals destaca l'Acclaim Awards Australia.

Debutà al Liceu la temporada 2007-08 amb *Elektra*, *Die Walküre* i un concert. Hi tornà la temporada 2008-09 amb *Tiefland* i al Foyer amb «Cortesanes a l'òpera».

**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 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, Peter Schneider i Silvio Varviso. Els directors titulars de la formació han estat Eugenio M. Marco, Uwe Mund, Bertrand de Billy i Sebastian Weigle. Actualment el director musical és Michael Boder.



**COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU**

El Cor del Gran Teatre del Liceu es consolidà als anys seixanta sota la direcció de Riccardo Bottino. En començar la temporada 1982-83, Romano Gandolfi es féu càrrec de la direcció amb Vittorio Sicuri. Posteriorment n'han estat directors Andrés Máspero, William Spaulding i, actualment, José Luis Basso. Entre les seves actuacions cal assenyalar la *Segona Simfonia* i *Schicksalslied* de Mahler (Teatro Real de Madrid) i *Moses und Aron* (Gran Teatre del Liceu), a més del *Requiem* de Mozart, la *Missa Solemnis* de Beethoven i la *Missa de la Coronació* de Mozart. El Cor del Gran Teatre del Liceu ha actuat a Les Arènes de Nîmes, amb *Il corsaro*. També ha interpretat *Lucia di Lammermoor* a Ludwigshafen, *Lucrezia Borgia* a París i *Goyescas* i *Noches en los jardines de España* a La Fenice de Venècia. Ha cantat sota la direcció dels mestres Albrecht, Decker, Gatto, Hollreiser, Kulka, Mund, Nelson, Perick, Rennert, Rudel, Steinberg, Weikert, Varviso, Maag i Neumann, entre d'altres.

**ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU****Concertino**

Kai GLEUSTEEN

**Concertino associat**

Liviú MORNA

**VIOLÍ I**

Olga ALESHINSKY \*

Eva PYREK \*

Maria Anca ANDREI

Margaret BONHAM

Birgit EULER

Piotr JECZMYK

Aleksandar KRAPOVSKI

Edith MARETZKI

Oksana SOLOVIEVA

Oleg SHPORT

Yana TSANOVA

Renata TANOLLARI

Alain MASSON

**VIOLÍ II**

Emilie LANGLAIS \*

Annick PUIG \*

Rodica Monica HARDA

Liu JING

Dorothea BIEHLER

Mercè BROTONS

Elena CEAUSESCU

Andrea CERUTI

Charles COURANT

Kalina MACUTA

Mijai MORNA

Alexandre POLONSKI

Vessela TOMOV

Raluca STAN

**VIOLA**

Sophia REUTER

Fulgencio SANDOVAL

Birgit Renata SCHMIDT

Claire BOBIJ

Bettina BRANDKAMP

Vincent FILLATREAU

Mihail FLORESCU

Nicolae GIURGEA

Florian MUNTEANU

Franck TOLLINI

Albert ROMERO

**VIOLONCEL**

Peter THIEMANN \*

Adam GLUBINSKI

Matthias WEINMANN

Alex BÁSCONES

Esther Clara BRAUN

Carme COMECHE

Juan Manuel STACEY

M. Eulàlia VALERO

Elisa GONZÁLEZ

**CONTRABAIX**

Sávio DE LA CORTE \*

Cristian SANDU

Francesc LOZANO

Juan MAULEON

Lluís RUSIÑOL

Stanislava IVANOVA

Sebastian FOREST

**FLAUTA**

Albert MORA GRISO \*

Alexandra MILETIC

Sandra BATISTA \*

Joan Josep RENART \*

Agustí BRUGADA

**OBOÈ**

Emili PASCUAL \*

Enric PELLICER

Richard VAUGHAN

César ALTUR \*

**CLARINET**

Philip CUNNINGHAM \*

Jaume SANCHIS

Dolors PAYA

José Antonio GÓMEZ \*

Juanjo MERCADAL \*

Garazi ORUETA

Joan CALABUIX

**FAGOT**

Bernardo VERDE \*

Juan Pedro FUENTES

Francesc BENÍTEZ \*

Laia MAGRÍ

Just MOROS

**TROMPA**

Arturo NOGUÉS \*

Antonio RODRÍGUEZ

Carles CHORDÀ

Francisco RODRÍGUEZ

Ignacio ZAMORA

Ionut PODGOREANU \*

Enric MARTÍNEZ

**TROMPETA**

Francesc COLOMINA \*

Josep Anton CASADO

Francisco VILLAESCUSA

Miguel Àngel BOSCH \*

**TROMBÓ**

Gerard COSTES

David MORALES

Detlef HILLBRICHT \*

**TUBA**

José M. BERNABEU \*

**ARPA**

Margarita ARNAL \*

Celia ZABALLOS

**PERCUSSIÓ**

Artur SALA BOSSY \*

Jordi MESTRES \*

Ferran ARMENGOL

Jeremy FRIEDMAN

M. Àngel MARTÍNEZ

Salvador SOLER

\* Solista

**COR DEL GRAN  
TEATRE DEL LICEU**

**SOPRANOS I**

Margarida BUENDÍA  
M<sup>a</sup> Isabel FUENTEALBA  
Olatz GORROTXATEGI  
Carmen JIMÉNEZ  
Núria LAMAS  
Glòria LÓPEZ PÉREZ  
Raquel LUCENA  
Mònica LUEZAS  
Encarna MARTÍNEZ  
Raquel MOMBLANT  
Anna OLIVA  
Eun KYUNG PARK  
Maria SUCH \*

**SOPRANOS II**

Núria CORS  
M. Dolors LLONCH  
Mariel FONTES  
Gloria LÓPEZ ROSSELLÓ  
M. Àngels PADRÓ  
Angèlica PRATS  
Elisabet VILAPLANA  
Rita WING  
Helena ZABOROWSKA

**COR INFANTIL  
AMICS DE LA UNIÓ  
DE GRANOLLERS**

**Direcció**

Josep VILA I JOVER

Pàula APARICIO  
Èlia CAMPS

**MEZZOSOPRANOS**

Maribel ARQUÉ  
Teresa CASADELLÀ  
Rosa CRISTO  
Isabel MAS  
Marta POLO \*  
Min A BAEK  
Guisela ZANNERINI

**CONTRALTS**

Mariel AGUILAR  
Sandra CODINA \*  
M. Josep ESCORSA  
Hortènsia LARRABEITI  
Yordanka LEON  
Elizabet MALDONADO  
Miglena SAVOVA  
Ingrid VENTER

**TENORS I**

Daniel M. ALFONSO  
Josep M. BOSCH  
José Luis CASANOVA \*  
Jordi FIGUERAS  
Airam HERNÁNDEZ \*  
Sun MIN KANG \*  
Xavier MARTÍNEZ  
Jordi MAS  
José Antonio MEDINA  
Joan PRADOS  
Llorenç VALERO

Joana CASANOVA  
Sara CILLAN  
Marta CLOT  
Marina DE DIOS  
Anna GIRBAU  
Elsa HACKETT  
Berta LLOBET  
Martí LLOBET  
Adrià MARTÍNEZ

**TENORS II**

Julio A. BERDASAGAR  
Hans W. BYSTRON  
Omar A. JARA  
Graham LISTER  
Josep Lluís MORENO  
Carles PRAT \*  
Florenci PUIG  
Emili ROSÉS

**BARÍTONS**

Leo Paul CHIAROT \*  
Pere COLL  
Xavier COMORERA \*  
Gabriel DIAP  
Ramon GRAU  
Joan Josep RAMOS  
Miquel ROSALES \*  
Lucas GROPPPO  
Alejandro LLAMAS

**BAIXOS**

Ignasi CAMPÀ \*  
Miguel Àngel CURRÀS  
Dimitar DARLEV \*  
Ignasi GOMAR  
Ivo MISCHEV  
Pierpaolo PALLONI \*  
Theodor RULF  
Mariano VIÑUALES  
Ramon CIFUENTES  
Iosu YEREGUI

\* Solista

Laia MARTÍNEZ  
Meritxell MILÀ  
Helena OLIVER  
Anna PÉREZ  
Judit POU  
Mariona RELATS  
Núria SALA

**NENS**

Amiru BARBERO  
Rosendo TOICHOA  
Gerard VIDAL

**ACTRIUS**

Danielle CORBO  
Carme GINESTA  
Carla RICART  
Argentina SOSA  
Gemma VENTURA  
Raquel VICENTE

**ACTORS**

Pere BOHIGAS  
Fernando BOVILLE  
Joan CODINA  
Carlos DEL CANTO  
Salvador ESPLUGAS  
Carles FRANCH  
Enric GIRALT  
Hugo GONZALEZ  
Jared GRANGE  
Xevi JORDAN  
Pau LABORDA

Óscar LOZANO  
Miquel MALIRACH  
Josep PUIG  
Antoni PUJOL  
Miquel ROCA  
Heriberto RODRÍGUEZ  
Carlos ROÓ  
Marc VELASCO

## Enregistraments

S'inclou una selecció de les versions íntegres de *Der Rosenkavalier*. Els personatges principals són esmentats en l'ordre següent: Mariscala (M), baró Ochs (BO), Octavian (O), Faninal (F), Sophie (S), Marianne (Ma), Valzacchi (V), Annina (A), comissari (Co), notari (N) i cantant (Ca). 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 Laie Lìceu.

### Versions en disc

Lotte Lehmann (M), Richard Mayr (BO), Maria Olszewska (O), Viktor Madin (F), Elisabeth Schumann (S), Anne Michalsky (Ma), Hermann Gallos (V), Bella Paalen (A). Filharmònica de Viena i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir. musical: Robert Heger. EMI, 1933 (CD)

Irene Jessner (M), Emanuel List (BO), Risé Stevens (O), Frederick Lecher (F), Eleanor Steber (S), Alessio De Paolis (V), Hertha Glaz (A), Gerhard Pechner (N), Kurt Baum (Ca). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House de Nova York. Dir. musical: Fritz Busch. Walhall, 1948 (CD) \*

Maria Reining (M), Jaro Prohaska (BO), Jarmila Novotna (O), Georg Hann (F), Hilde Güden (S), Stefanie Holeschovsky (Ma), Peter Klein (V), Dagmar Hermann (A), Georg Monty (Co), Alfred Muzzarelli (N), Helge Rosvaenge (Ca). Filharmònica de Viena i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir. musical: George Szell. Andante / Arioso, 1949 (CD) \*

Eleanor Steber (M), Emanuel List (BO), Risé Stevens (O), Hugh Thompson (F), Erna Berger (S), Thelma Votipka (Ma), Peter Klein (V), Martha Lipton (A), Emery Darcy (Co), Lois Hunt (N), Giuseppe Di Stefano (Ca). Orquestra i Cor del Metropolitan Opera House de Nova York. Dir. musical: Fritz Reiner. Naxos, 1949 (CD) \*

Maria Reining (M), Kurt Böhme (BO), Elisabeth Grümmer (O), Karl Kamann (F), Erna Berger (S). Orquestra i Cor de l'Staatsoper de Munic. Dir. musical: Erich Kleiber. Myto, 1952 (CD) \*

Elisabeth Schwarzkopf (M), Otto Edelmann (BO), Sena Jurinac (O), Erich Kunz (F), Lisa Della Casa (S), Jarmila Barton (Ma), Erich Majkut (V), Else Schürhoff (A), Antonio Pirino (Ca). Orquestra i Cor del Teatro alla Scala de Milà. Dir. musical: Herbert von Karajan. Legato Classics, 1952 (CD) \*

Maria Reining (M), Kurt Böhme (BO), Hilde Güden (O), Alfred Poell (F), Lisa Della Casa (S), Judith Hellwig (Ma), Joszy Trojan-Reger (V), Sieglinde Wagner (A), Karl Terkal (Ca). Filharmònica de Viena i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir. musical: Clemens Krauss. Melodram, 1953 (CD)

Maria Reining (M), Ludwig Weber (BO), Sena Jurinac (O), Alfred Poell (F), Hilde Güden (S), Judith Hellwig (Ma), Peter Klein (V), Hilde Rössel-Majdan (A), Anton Dermota (Ca). Filharmònica de Viena i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir. musical: Erich Kleiber. London Decca / Regis / Naxos, 1954 (CD) \*

Maria Reining (M), Kurt Böhme (BO), Sena Jurinac (O), Alfred Poell (F), Hilde Güden (S), Judith Hellwig (Ma), Laszlo Szemere (V), Hilde Rössel-Majdan (A), Karl Terkal (Ca). Orquestra i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir. musical: Hans Knappertsbusch. BMG / RCA / Golden Melodram, 1955 (CD) \*

Elisabeth Schwarzkopf (M), Otto Edelmann (BO), Christa Ludwig (O), Eberhard Wächter (F), Teresa Stich-Randall (S), Liuba Welitsch (Ma), Paul Kuen (V), Kerstin Meyer (A), Nicolai Gedda (Ca). Orquestra i Cor Philharmonia de Londres. Dir. musical: Herbert von Karajan. EMI Classics, 1956 (CD) \*

Marianne Schech (M), Otto Edelmann (BO), Hertha Töpper (O), Albrecht Peter (F), Erika Köth (S), Lisl Kadera (Ma), Paul Kuen (V), Ina Gerheim (A), Lorenz Fehenberger (Ca). Orquestra i Cor de l'Staatsoper de Munic. Dir. musical: Hans Knappertsbusch. Golden Melodram, 1957 (CD) \*

Hilde Zadek (M), Ludwig Weber (BO), Sena Jurinac (O), Alfred Poell (F), Teresa Stich-Randall (S), Liuba Welitsch (Ma). Orquestra i Cor de la RAI de Torí. Dir. musical: Arthur Rodzinski. Myto, 1957 (CD)

Marianne Schech (M), Kurt Böhme (BO), Irmgard Seefried (O), Dietrich Fischer-Dieskau (F), Rita Streich (S), Ilona Steingruber (Ma), Gerhard Unger (V), Sieglinde Wagner (A), Rudolf Francl (Ca). Staatskapelle de Dresden i Cor de la Semperoper de Dresden. Dir. musical: Karl Böhm. DG, 1958 (CD)

Elisabeth Grümmer (M), Josef Greindl (BO), Kerstin Meyer (O), Ernst Krukowski (F), Lisa Otto (S), Marlies Siemeling (Ma), Helmut Krebs (V), Sieglinde Wagner (A). Orquestra i Cor de la Deutsche Oper de Berlín. Dir. musical: Silvio Varviso. Gala, 1959 (CD)

Lisa Della Casa (M), Otto Edelmann (BO), Sena Jurinac (O), Erich Kunz (F), Hilde Güden (S), Judith Hellwig (Ma), Renato Ercolani (V), Hilde Rössel-Majdan (A), Giuseppe Zampieri (Ca). Filharmònica de Viena i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir. musical: Herbert von Karajan. Gala, 1960 (CD)

Elisabeth Schwarzkopf (M), Otto Edelmann (BO), Sena Jurinac (O), Willy Ferenz (F), Anneliese Rothenberger (S), Judith Hellwig (Ma), Renato Ercolani (V), Hetty Plümacher (A), Ermanno Lorenzi (Ca). Filharmònica de Viena i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir. musical: Herbert von Karajan. Arkadia, 1964 (CD)

Claire Watson (M), Kurt Böhme (BO), Hertha Töpper (O), Otto Wiener (F), Erika Köth (S), Anneliese Waas (Ma), Gerhard Stolze (V), Brigitte Fassbaender (A), Fritz Wunderlich (Ca). Orquestra i Cor de l'Staatsoper de Munic. Dir. musical: Joseph Keilberth. Orfeo, 1965 (CD) \*

Ingrid Bjoner (M), Kurt Böhme (BO), Hertha Töpper (O), Benno Kusche (F), Erika Köth (S), Anneliese Waas (Ma), Ferry Gruber (V), Brigitte Fassbaender (A), Fritz Wunderlich (Ca). Orquestra i Cor de l'Staatsoper de Mu-

nic. Dir. musical: Rudolf Kempe. Golden Melodram, 1966 (CD) \*

Régine Crespin (M), Manfred Jungwirth (BO), Yvonne Minton (O), Otto Wiener (F), Helen Donath (S), Emmy Loose (Ma), Murray Dickie (V), Anne Howells (A), Luciano Pavarotti (Ca). Filharmònica de Viena i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir. musical: Georg Solti. Decca, 1968 (CD)

Sena Jurinac (M), Walter Berry (BO), Christa Ludwig (O), Renato Cesari (F), Silvia Geszty (S), Marta Benegas (Ma), Eugenio Valori (V). Orquestra i Cor del Teatro Colón de Buenos Aires. Dir. musical: Erich Leinsdorf. Living Stage, 1969 (CD)

Christa Ludwig (M), Theo Adam (BO), Tatiana Troyanos (O), Otto Wiener (F), Edith Mathis (S), Kari Lövaas (Ma), Gerhard Unger (V), Cvetka Ahlin (A), Anton de Ridder (Ca). Filharmònica de Viena i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir. musical: Karl Böhm. DG, 1969 (CD)

Christa Ludwig (M), Walter Berry (BO), Gwyneth Jones (O), Ernst Gutstein (F), Lucia Popp (S), Emmy Loose (Ma), Murray Dickie (V), Margarita Lilowa (A), Plácido Domingo (Ca). Orquestra i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir. musical: Leonard Bernstein. Sony, 1972 (CD)

Claire Watson (M), Karl Ridderbusch (BO), Brigitte Fassbaender (O), Benno Kusche (F), Lucia Popp (S), Anneliese Waas (Ma), David Thaw (V), Margarethe Bence (A), Gerhard Unger (Ca). Orquestra i Cor de l'Staatsoper de Munic. Dir. musical: Carlos Kleiber. Opera D'Oro / Golden Melodram / Orfeo, 1973 (CD) \*

Evelyn Lear (M), Jules Bastin (BO), Frederica von Stade (O), Derek Hammond-Stroud (F), Ruth Welting (S), Nelly Molpurgo (Ma), Ja-

mes Atherton (V), Sofia van Sante (A), Josep Carreras (Ca). Orquestra Filharmònica de Rotterdam i Cor de la Nederlandse Opera d'Amsterdam. Dir. musical: Edo de Waart. Decca, 1976 (CD)

Evelyn Lear (M), Karl Ridderbusch (BO), Brigitte Fassbaender (O), Raymond Wolansky (F), Lucia Popp (S), Silvana Zanolli (Ma), Franco Castellana (V), Stefania Malagù (A), Antonio Savastano (Ca). Orquestra i Cor del Teatro alla Scala de Milà. Dir. musical: Carlos Kleiber. Myto, 1976 (CD)

Gundula Janowitz (M), Kurt Moll (BO), Yvonne Minton (O), Ernst Gutstein (F), Lucia Popp (S), David Thaw (V), Doris Soffel (A), Luciano Pavarotti (Ca). Filharmònica de Viena i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir. musical: Christoph von Dohnányi. Gala, 1978 (CD)

Ingeborg Zobel (M), Theo Adam (BO), Ute Trekel-Burckhardt (O), Ralf Haunstein (F), Barbara Hoene (S), Eleanore Elstermann (Ma), Karl-Friedrich Holzke (V), Ilske Ludwig (A), Rolf Wollrad (Co), Günter Dresler (N), Klaus König (Ca). Orquestra i Cor de la Semperoper de Dresden. Dir. musical: Siegfried Kunz. Mondo Musica, 1982 (CD)

Anna Tomowa-Sintow (M), Kurt Moll (BO), Agnes Baltsa (O), Gottfried Hornik (F), Janet Perry (S), Wilma Lipp (Ma), Heinz Zednik (V), Helga Müller-Molinari (A), Vinson Cole (Ca). Filharmònica de Viena i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir. musical: Herbert von Karajan. DG, 1984 (CD)

Kiri Te Kanawa (M), Kurt Rydl (BO), Anne Sofie von Otter (O), Franz Grundheber (F), Barbara Hendricks (S), Julie Faulkner (Ma), Graham Clark (V), Claire Powell (A), Richard Leech (Ca). Staatskapelle de Dresden i Cor de la Semperoper de Dresden. Dir. musical: Bernard Haitink. EMI Classics, 1990 (CD) \*

## Versions en vídeo

Elisabeth Schwarzkopf (M), Otto Edelmann (BO), Sena Jurinac (O), Erich Kunz (F), Anneliese Rothenberger (S), Judith Hellwig (Ma), Renato Ercolani (V), Hilde Rössel Majdan (A), Alois Pernerstorfer (Co), Josef Knapp (N), Giuseppe Zampieri (Ca). Orquestra i Cor del Festival de Salzburg. Dir. musical: Herbert von Karajan. Dir. d'escena: Rudolf Hartmann. RCA, 1960. (DVD)

Gwyneth Jones (M), Manfred Jungwirth (BO), Brigitte Fassbaender (O), Benno Kusche (F), Lucia Popp (S), Anneliese Waas (Ma), David Thaw (V), Gudrun Wewezow (A), Albrecht Peter (Co), Hans Wilbrink (N), Francisco Araiza (Ca). Orquestra i Cor de l'Staatsoper de Munic. Dir. musical: Carlos Kleiber. Dir. d'escena: Otto Schenk. DG, 1979. (DVD)

Anna Tomowa-Sintow (M), Kurt Moll (BO), Agnes Baltsa (O), Gottfried Hornik (F), Janet Perry (S), Wilma Lipp (Ma), Heinz Zednik (V), Helga Müller-Molinari (A), Kurt Rydl (Co), Vinson Cole (Ca). Orquestra Filharmònica de Viena i Cor del Festival de Salzburg. Dir. musical: Herbert von Karajan. Dir. d'escena: Herbert von Karajan. Sony Classical, 1983. (DVD)

Kiri Te Kanawa (M), Aage Haugland (BO), Anne Howells (O), Jonathan Summers (F), Barbara Bonney (S), Phyllis Cannan (Ma), Robert Tear (V), Cynthia Buchan (A), Dennis O'Neill (Ca). Orquestra i Cor del Royal Opera House Covent Garden de Londres. Dir. musical: Georg Solti. Dir. d'escena: John Schlesinger. NVC Arts, 1985. (DVD) \*

Felicity Lott (M), Kurt Moll (BO), Anne Sophie von Otter (O), Gottfried Hornik (F), Barbara Bonney (S), Olivera Miljakovic (Ma), Heinz Zednik (V), Anna Gonda (A), Peter Wimber-

ger (Co), Peter Jelosits (N), Keith Ikaia-Purdy (Ca). Orquestra i Cor de l'Staatsoper de Viena. Dir. musical: Carlos Kleiber. Dir. d'escena: Otto Schenk. DG, 1994. (DVD) \*

Nina Stemme (M), Alfred Muff (BO), Vesseli-na Kasarova (O), Rolf Haunstein (F), Malin Hartelius (S), Liuba Chuchrova (Ma), Rudolf Schasching (V), Brigitte Pinter (A), Günther Groissböck (Co), Guido Goetzen (N), Boiko Svetanov (Ca). Orquestra i Cor de l'Opernhaus Zurich. Dir. musical: Franz Welser-Most. Dir. d'escena: Sven-Eric Berchtolf. EMI Classics, 2004. (DVD) \*

Adriane Pieczonka (M), Franz Hawlata (BO), Angelika Kirchschrager (O), Franz Grundheber (F), Miah Persson (S), Ingrid Kaiserfeld (Ma), Jeffrey Francis (V), Elena Batoukova (A), Florian Boesch (Co), Peter Loehle (N), Piotr Beczala (Ca). Orquestra Filharmònica de Viena i Cor del Festival de Salzburg. Dir. musical: Semyon Bychkov. Dir. d'escena: Robert Carlsen. TDK, 2004. (DVD) \*

Anne Schwanewilms (M), Kurt Rydl (BO), Anke Vondung (O), Hans-Joachim Ketelsen (F), Maki Mori (S), Sabine Brohm (Ma), Oliver Ringelhahn (V), Elisabeth Winkle (A), Jürgen Commichau (Co), Peter Loehle (N), Roberto Saccà (Ca). Orquestra i Cor de la Semperoper de Dresden. Dir. musical: Fabio Luisi. Dir. d'escena: Uwe Eric Laufenberg. Medici-Arts, 2007. (DVD / Blu-ray) \*

Renée Fleming (M), Franz Hawlata (BO), Sophie Koch (O), Franz Grundheber (F), Diana Damrau (S), Irmgard Vilsmaier (Ma), Wolfgang Ablinger-Sperrhacker (V), Jane Henschel (A), Andreas Hörl (Co), Lynton Black (N), Jonas Kaufmann (Ca). Orquestra Filharmònica de Munic i Cor Philharmonia de Viena. Dir. musical: Christian Thielemann. Dir. d'escena: Herbert Wernicke. Decca, 2009. (DVD) \*

## Cronologia liceista

S'inclou una llista de les representacions de *Der Rosenkavalier* en la història del Gran del Teatre del Liceu. Els personatges principals són esmentats en l'ordre següent: Mariscala (M), baró Ochs (BO), Octavian (O), Faninal (F), Sophie (S), Marianne (Ma), Valzacchi (V), Annina (A), comissari (Co), majordoms (Mj), notari (N), cantant (Ca), perruquer (P), vidua (Vi), òrfenes (Or), modista (Mo), hostaler (H) i venedor (Ve). A continuació el director musical, el director d'escena, si s'escau, i el nombre de representacions entre parèntesis.

Nombre total de representacions: 56

Estrena absoluta a l'Opernhaus de Dresden, el 26 de gener de 1911.

Estrena al Gran Teatre del Liceu, el 2 d'abril de 1921.

Última representació al Gran Teatre del Liceu, el 15 de desembre de 1984.

### Temporada de Primavera de 1921

Elsa Gentzner-Fischer (M), Theodor Lattermann (BO), Delia Reinhardt (O), Gustav Schützendorf (F), Elisabeth Schumann (S), Alexina Zanardi (Ma), Paul Kuhn (V), Ottilie Metzger (A),

Conrad Giralt (Co), Antoni Oliver i Vicenç Gallofré (Mj), Sr. Piqué (N), Vicenç Gallofré (Ca), Sra. Peret (Vi), Purita Taboada, Carme Vilà i Galli Marchetti (Or), Enriqueta Aceña (Mo), Sr. Murs (H), Sr. Pàmies (Ve). Dir. musical: Bruno Walter. Dir. d'escena: Franz Ludwig-Horth. (6)

### Temporada 1921-22

Elsa Gentzner-Fischer (M), Theodor Lattermann (BO), Delia Reinhardt (Or), Gustav Schützendorf (F), Elisabeth Schumann (S), Alexina Zanardi (Ma), Paul Kuhn (V), Ottilie Metzger (A), Conrad Giralt (Co), Antoni Oliver i Vicenç Gallofré (Mj), Sr. Piqué (N), Vicenç Gallofré (Ca), Sra. Peret (Vi), Purita Taboada, Carme Vilà i Galli Marchetti (Or), Enriqueta Aceña (Mo), Sr. Murs (H), Sr. Pàmies (Ve). Dir. musical: Bruno Walter. Dir. d'escena: Franz Ludwig-Horth. (5)

### Temporada 1923-24

Helene Wildbrunn (M), Josef von Manowarda (BO), Elfriede Marherr-Wagner (O), Hermann Wiedemann (F), Fritzi Jokl (S), Alexina Zanardi (Ma), Paul Kuhn (V), Luise Willer (A), Conrad Giralt (Co), Vicenç Gallofré (Mj), Vicenç Gallofré (Ca), Purita Taboada, Carme Vilà i Conchita Velázquez (Or), Lina Fiori (Mo), Jor-

di Frau (H). Dir. musical: Otto Klemperer. Dir. d'escena: Franz Ludwig-Horth. (4)

### Temporada 1925-26

Felice Huni-Mihacsek (M), Wilhelm Wissiak (BO), Maria Husa (O), Karl Renner (F), Elisabeth Schumann (S), Alexina Zanardi (Ma), Hermann Gallos (V), Helene Jung (A), Conrad Giralt (Co), August Gonzalo i Vicenç Gallofré (Mj), Sr. Vives (Ca), Alexina Zanardi, Carme Vilà i Garci Nuño (Or), Josefina Roca (Mo), Vicenç Gallofré (H), Carlo Ballardini (Ve). Dir. musical: Karl Alwin. Dir. d'escena: Leopold Sachse. (3)

### Temporada 1927-28

Claire Born (M), Leo Schützendorf (BO), Maria Husa (O), Hermann Wiedemann (F), Martha Schellenberg (S), Mercè Roca (Ma), Carl Seydel (V), Ernestine Farber-Strasse (A), Conrad Giralt (Co), Vicenç Gallofré (Mj), Helge Rosvænge (Ca), Sofia Verger, Elena Lucci i Dolores Durand (Or), Mercè Roca (Mo), Vicenç Gallofré (H), Carlo Ballardini (Ve). Dir. musical: Eugen Szenkar. Dir. d'escena: Max Hoffmüller. (3)

### Temporada 1930-31

Henny Trundt-Schrader (M), Berthold Sternecke (BO), Delia Reinhardt (O), Hermann Wiedemann (F), Tilly de Garmo (S), Alexina Zanardi (Ma), Vicenç Gallofré (V), Elena Lucci (A), Conrad Giralt (Co), Miquel Fargas i Baltasar Lara (Mj), Baltasar Lara (Ca), Mercè Roca, Alexina Zanardi i Nativitat Pujal (Or), Sra. Gili (Mo), Baltasar Lara (H), Josep Torras (Ve). Dir. musical: Georges Sébastian. Dir. d'escena: Vincenzo Dell'Agostino. (3)

### Temporada 1934-35

Conxita Oliver (M), Vincenzo Bettoni (BO), Carlota Dahmen (O), Richard Fuster (F), Mercè Capsir (S), Mercè Roca (Ma), August Gonzalo (V), Rosita Salagray (A), Conrad Giralt

(Co), Joan Gayolà i Josep Farràs (Mj), Josep Farràs (Ca), Montserrat Viladoms, Mercè Roca i Elena Lucci (Or), Mercè Roca (Mo), Josep Torras (Ve). Dir. musical: Joan Manén. Dir. d'escena: Adrià Gual. (Cantada en català) (4)

### Temporada 1941-42

Erna Schlüter (M), August Griebel (BO), Emmy Hainmüller (O), Franz Notholt (F), Coba Wackers (S), Paulina Strehl (Ma), Theo Herrmann (V), Margarete Düren (A), Matthias Mrakitsch (Co), Carl Wagner i Walter Franz (Mj), Theo Herrmann (Ca), Kate Boenisch, Carola Mayer i Lucie Leonardi (Or), Mercè Roca (Mo), Josep Torras (Ve). Dir. musical: Hans Swarowsky. Dir. d'escena: Hans Strohbach. (3)

### Temporada 1943-44

Erna Schlüter (M), Hellmuth Schweeb / August Griebel (BO), Maud Cunitz (O), Herbert Hesse (F), Clara Ebers / Coba Wackers (S), Marion Hunte (Ma), Oskar Wittazscheck (V), Elisabeth Rosenkranz (A), Fritz Braeuer (Co), Alfred Dome i Hans Anderf (Mj), Alfred Muzza-relli (N), Jakob Sabel / Heinrich Bensing (Ca), Gertrud Langerstausen, Irmgard Schlüter i Elisabeth Holzbauer (Or), Teresa Wald (Mo), Josep Torras (Ve). Dir. musical: Franz von Hoesslin. Dir. d'escena: Hans Meissner. (3)

### Temporada 1947-48

Viola Marghislain (M), Erick Fuchs (BO), Sybille Krumpholz (O), Frederic Destal (F), Maria Sigrí (S), Toñy Rosado (Ma), Roland Munch (V), Elisabeth Lutznikova (A), Karl Muller (Co), Hans Luterbacher i Walter Niklaus (Mj), Roger Bonald (N), Francisco Navarro (Ca), Joan Magriñà (P), Assumpció Picó, Maruja Zerpa i Carme Gombau (Or), Maria Assumpció Llenas (Mo), Bartomeu Bardagí (Ve). Dir. musical: Richard Beck. Dir. d'escena: Max Terpis. (1)

**Temporada 1953-54**

Maria Reining (M), Heinrich Pflanzl (BO), Dagmar Hermann (O), Kurt Rehm (F), Emmy Loose (S), Ruthilde Boesch (Ma), Erich Majkut (V), Else Schürhoff (A), Ljubomir Pantscheff (Co), Fritz Sperlbauer (Mj), Ljubomir Pantscheff (N), Albert Weikenmeier (Ca), Joan Magriñà (P), Margareth Feigl, Josefina Navarro i Margarita Goller (Or), Pilar Tello (Mo), Didac Monjo (Ve). Dir. musical: Wilhelm Loibner. Dir. d'escena: Ernst-August Schneider. (3)

**Temporada 1957-58**

Trude Eipperle (M), Ludwig Weber (BO), Ira Malaniuk (O), Alfred Hell (F), Emmy Loose / Olga Moll (S), Carme Espona (Ma), László Szemere (V), Kerstin Meyer (A), Didac Monjo i Javier Rubio (Mj), Guillermo Arróniz (N), Fausto Granero (Ca), Jordi Ventura (P), Alda Ricchi, Margareth Feigl i Josefina Navarro (Or), Maria Assumpció Llenas (Mo). Dir. musical: Heinrich Hollreiser. Dir. d'escena: Walter Pohl. (3)

**Temporada 1963-64**

Claire Watson (M), Ludwig Welter (BO), Cora Canne-Meijer (O), Coby Engels (F), Doris Hanak (S), Mirna Lacambra (Ma), David Thaw (V), Margarita Brenner (A), Didac Monjo i Joan Lloveras (Mj), Miquel Aguerri (N), Bernabé Martí (Ca), Peter K. Neitsch (P), Teresa Miquel, Maria Teresa Battle i Josefina Navarro (Or), Maria Teresa Casabella (Mo). Dir. musical: Alfred Eykman. Dir. d'escena: Peter K. Neitsch. (3)

**Temporada 1966-67**

Elisabeth Schwarzkopf (M), Karl-Christian Kohn (BO), Dagmar Naaf (O), Coby Engels (F), Gertrud Freedman / Maria Michels (S), Cristina Deutekom (Ma), Fritz Berger (V), Lois Toman (A), Miquel Aguerri (Co), Joan Julià i Luis Ara (Mj), Joan Rico (N), Joan Baptista Daviu

(Ca), Teresa Miquel, Margarita Goller i Mercè Mas (Or), Maria Teresa Casabella (Mo). Dir. musical: Richard Kraus. Dir. d'escena: Peter Busse. (3)

**Temporada 1973-74**

Roberta Knie (M), Rolf Polke (BO), Margarita Kyriaki (O), Gottfried Hornik (F), Doris Hanak (S), Waltraud Schwind (Ma), Erich Klaus (V), Erika Schubert (A), Nikolaus Hufnagl (Co), Horst Zander i Thomas Tarjan (Mj), Nikolaus Hufnagl (N), Barry Morell (Ca), José Antonio Flores (P), Carme Hernández (Mo), Iluminado Muñoz (Ve). Dir. musical: Peter Schrottnner. Dir. d'escena: Rudolf Hartmann. (3)

**Temporada 1978-79**

Edeltraud Blanke / Christine Schreiner (M), Günter Missenhardt (BO), Gail V. Gilmore (O), Willem Laakmann (F), Cynthia Barnett (S), Kerstin Dahl (Ma), Alfred Stark (V), Marianne Dorka (A), Richard Angas (Co), Ulrich Gentzen (Mj), Richard Angas (N), Stan Unruh (Ca), Maria Sanz (Mo), Alfredo Heilbron (Ve). Dir. musical: Lothar Zagrosek / John Bell. Dir. d'escena: Joachim Fontheim. (3)

**Temporada 1984-85**

Montserrat Caballé (M), Hans Sotin / Günter Missenhardt (BO), Tatiana Troyanos / Janet Walker (O), Gottfried Hornik (F), Helen Donath (S), Julie Griffeth (Ma), Wolf Appel (V), Axelle Gall (A), Andres Saciuk (Co), Iluminado Muñoz (Mj), Andres Saciuk (N), John Fowler (Ca), Maria Àngels Sarroca (Mo), Antoni Comas (Ve). Dir. musical: Uwe Mund. Dir. d'escena: Edgar Kelling. (3)

JAUME TRIBÓ

**English / Français**

## ENGLISH VERSION

*Der Rosenkavalier* (The Knight of the Rose) is the most unanimously popular of Richard Strauss's operas and the most widely performed throughout the world since its first performance in Dresden in 1911. It arose from Strauss's partnership with the Viennese writer Hugo von Hofmannsthal. They had worked together on *Elektra* two years earlier and were to produce more splendid operas until the librettist's death in 1929. Strauss's two most recent operas –*Salome* and *Elektra*– had been marked by great musical and literary tension, closely akin to Expressionism. Now the two artists made an about-turn: they turned their gaze towards 18th century Vienna, during the reign of Maria Teresa, and wrote a work reminiscent of Mozartian elegance and refinement.

*Der Rosenkavalier* seems an amiable Komödie für Musik in a rococo atmosphere but Strauss's orchestration –beautiful and refined but characteristically dense and powerful and, in this instance, often tinged with tender melancholy– charges it with emotion. There are three major roles for female singers. The most attractive, today as always, is the Feldmarschallin, a noble Viennese lady whose lucid awareness of the passing years will enable her to give up her young lover, the bold but ingenuous Octavian. His is a transvestite role, sung by a mezzosoprano in homage to Cherubino in Mozart's *Le nozze di Figaro*, and he has succumbed to the charms of Sophie von Faninal –the third major female role–, the innocent young daughter of a wealthy merchant who has been ennobled. The leading buffo character is the vulgar Baron Ochs, the Feldmarschallin's cousin, who wants her to help him win Sophie's hand in order to shore up his finances. But when the Feldmarschallin sends Octavian to take a silver rose to the future bride (purportedly a social custom of the period), the two young people fall deeply in love. Ochs, who is infatuated by the Feldmarschallin's maid –in fact Octavian in disguise–, is lured to a disreputable inn and falls into a trap to discredit

him. The Feldmarschallin takes the situation in hand and in the exquisite concluding trio the protagonists express their contrasting feelings: nostalgia, resignation, and passion.

The finest passage in Act I is the Feldmarschallin's soliloquy about the passing of time. It is preceded by two other highlights: the passionate prelude evoking her night of love with Octavian and the scene where she receives her servants and suppliers, which includes a delightful cavatina by the Italian tenor. The most memorable scene in Act II follows Octavian's arrival at Faninal's house and includes the magical encounter between the two attractive young people and future lovers. The apogee of the third act is the final trio already described. The Viennese waltzes which recur throughout the score are an enchanting –albeit anachronistic– feature of the work.

*Der Rosenkavalier* ('The Knight of the Rose') is a «Komödie für Musik» in three acts by Richard Strauss with a libretto by Hugo von Hofmannsthal. It was enthusiastically received on its first performance in a production by Max Reinhardt at the Dresden opera house in 1911 and has remained highly popular ever since. The action is set in Vienna in the early years of the reign of the Empress Maria Teresa.

Octavian, the Feldmarschallin's young lover, is a transvestite role and an implicit tribute to Mozart's Cherubino in *Le nozze di Figaro*. The opera features three splendid female voices: those of Octavian (mezzosoprano), the Feldmarschallin and Sophie (both sopranos).

## ACT I

The action opens in the luxurious apartments of Princess Marie-Thérèse von Werdenberg, a member of Viennese high society, who is known as the Feldmarschallin because her husband is

a field marshal in the imperial army. She has just spent the night with her extremely youthful lover, Count Octavian de Rofrano, who is related to her. Octavian is naïvely exultant about their relationship and feels triumphant and master of the situation; the Feldmarschallin, in contrast, expresses a deep tenderness not devoid of a subtle irony.

After the Feldmarschallin's black page has served breakfast, the lovers remain immersed in their own amorous patter. But the Feldmarschallin can hear voices and is afraid lest her husband, who is supposed to be in Croatia on a bear hunt, has returned. This prompts her to evoke certain past events which arouse the young count's jealousy and irritation. But she soon calls him to order and, as the sound of footsteps and voices approaches, persuades him to hide in the alcove.

The loudest voice turns out to be that of her cousin Baron Ochs de Lerchenau, the buffo character in the comedy. Ochs is a coarse, lecherous, unashamedly cynical old man, who is also broke. He forces his way into the Feldmarschallin's room and is immediately mesmerized by Octavian, who has dressed up as a maid answering to the name of 'Mariandel'. The Baron tells his cousin of his woes: to shore up his disastrous finances he has become engaged to Sophie von Faninal, the only daughter of a wealthy merchant who is anxious to forge links with the old aristocracy. He asks the Feldmarschallin to recommend some suitable relative to take the silver rose of betrothal to his future bride and a notary to draw up the marriage contract.

Ochs remarks that 'Mariandel' is so beautiful and refined that she must be the illegitimate daughter of some nobleman, adding that he too has a valet who looks very like him. The Feldmarschallin suggests that Octavian should take the silver rose to Sophie and orders 'Mariandel' to fetch a portrait of him. Ochs immediately notices the resemblance between Octavian and 'Mariandel'. He continues to flirt with 'Mariandel'

until the Feldmarschallin decides to admit the visitors who are waiting in the antechamber and 'Mariandel' seizes the opportunity to escape.

The Feldmarschallin's daily levée commences. It is attended by tradesmen, servants and others, and today her visitors include the notary, the cook, a soldier's widow with her three daughters, a dressmaker, a hairdresser, a vendor of pet animals, a scholar, a flautist, an Italian tenor, and two Italian intriguers, Valzacchi and Annina. Ochs argues fiercely with the notary over various aspects of his marriage contract. The Feldmarschallin complains about the way the hairdresser has done her hair and tells everyone to leave. The Italian intriguers offer their services to Ochs. The Feldmarschallin steps in and finally succeeds in getting rid of Ochs, who is still obsessed by 'Mariandel'. He departs after thanking her for choosing Octavian to present the silver rose to his fiancée.

The Feldmarschallin is left alone to bemoan the sad fate that awaits Sophie von Faninal as the wife the unpleasant, callous Ochs. She is reminded of her own past, when she was forced, at a very young age, into a marriage she did not desire. She looks at herself in the mirror and observes the inexorable passing of time—the pivotal theme of the entire opera—and wonders why God made her so clear-sighted instead hiding reality from her. She reaches a dignified and somewhat fatalistic conclusion: it is our earthly destiny to endure the ravages of time and it is the way we do it (the «Wie») that makes all the difference.

Octavian returns in men's clothing again and reiterates his love for the Feldmarschallin but her mood remains unchanged. Her sadness surprises and upsets him. She tells him, serenely but with conviction, that all things in life are fragile and ephemeral and it is useless to struggle to retain them. She assures him, despite his protests, that sooner or later he will abandon her for a younger, more beautiful woman, and when

that happens she wants both of them to accept it with lightness of heart.

Finally she decides to send him away. Despondent and slightly peeved, Octavian departs. Realizing that she has not kissed him goodbye, she orders her servants to bring him back but they fail to catch up with him. The Feldmarschallin feels downcast. She calls her black page and tells him to take the case containing the silver rose to Count Octavian's house.

## ACT II

In the opulent salons of the family mansion, the celebrations to mark the engagement of Sophie, Baron von Faninal's only daughter, to Baron Ochs are about to begin. The butler reminds Faninal that he must go to fetch the bridegroom while Sophie and her governess Marianne receive Ochs's envoy, who is to present her with the silver rose. Sophie, a beautiful girl with a modest air, prays to God and recalls her dead mother. The doors open and Octavian appears, bearing the rose.

From the moment their eyes meet, the two young people are strongly attracted to one another. Sophie is naively excited to be marrying into the ancient aristocracy, while Octavian is overwhelmed by her beauty and charm. Then Faninal and Ochs arrive and the atmosphere takes on farcical overtones. The Baron's insolence and condescension and her father's absurd satisfaction arouse Sophie's antagonism and Octavio feels ashamed and angry at his relative's behaviour. After Faninal and Ochs have left to sign the marriage contract in the presence of the notary, a moving love scene takes place between the two young people. At the beginning Marianne is also present, but then she leaves. Sophie, in her desperation, begs Octavian to help her prevent this odious marriage by all possible means. They openly confess their love for one

another and vow to remain together always.

The scene changes abruptly when Valzacchi and Annina burst in. They are now working for Ochs and, on finding Octavian and Sophie embracing, pull them apart and shout for their employer. The latter reacts with worldly-wise nonchalance and sets about overcoming his fiancée's opposition. Octavian tells him, on Sophie's behalf, that she has no intention of marrying him and refuses to sign the contract. He challenges Ochs to come outside and fight but is so exasperated by his disdainful reaction that he impetuously draws his sword and wounds him slightly in the arm.

Ochs' hysterical screams unleash turmoil: the servants rush in and search desperately for bandages while everyone shouts and wails. Octavian remains calm and tries to defend Sophie. But Faninal is appalled at the prospect that his plans to marry his daughter to an aristocrat may fail: he tries to pacify Ochs with excuses and flattery and takes a stern attitude towards Sophie, threatening to send her to a convent. Ochs is treated by a doctor. The offer of some good wine calms him and he adopts the blasé attitude of a man with a long experience of life.

His mood takes a definitive turn for the better when Annina arrives bearing a letter in which 'Mariandel' gives him an assignation for the following evening. Unaware that he is falling into a trap, he exults at the prospect of possessing the Feldmarschallin's maid. He incurs Annina's resentment by refusing her a tip and sings a joyful soliloquy, reminiscent of operetta, in which he claims that "the night will never seem long when I am with you".

## ACT III

Baron Ochs has rented a room in a seedy inn where he plans to dine and spend a pleasant night with 'Mariandel'. After being welcomed by the landlord he sends away the numerous serv-

ants and other characters who have assembled in the room so as to be alone with 'Mariandel'. Only his valet Leopoldo—his own illegitimate son—stays to serve the dinner. Then begins a long scene in which he tries to seduce the supposed chamber maid. But 'Mariandel' refuses to drink any wine, making it immediately clear that she will not be an easy prey. Ochs is disconcerted by her apparent naïveté, her resemblance to his relative Count Rofrano, and especially the strange noises and fleeting apparitions that occur. The sound of music plunges 'Mariandel' into a melancholy mood and she starts making philosophical remarks about the passing of time, parodying the Feldmarschallin's words in Act I.

Undeterred, Ochs decides to proceed and removes his heavy wig. Then Octavian's plan goes into operation and the room turns into a ghostly chamber of horrors. Annina appears in widow's weeds, followed by Valzacchi with the innkeeper and three servants. She claims that Ochs is her husband and begs him to come home. Then four children come in screaming «Papa! Papa! Papa!» and cling to him. Ochs' fury grows as he denies any relationship to Annina. Octavian makes sure that Faninal has been tipped off and is on his way to the inn and Ochs leans out of the window to shout for the police.

When the officers arrive, Ochs greets them with the self-importance of a noble addressing a public servant. But his attitude changes when the commissioner becomes suspicious, starts questioning him about his own identity and that of 'Mariandel', and demands to know what they are doing alone together in a room at an inn. Ochs tries to defend himself by claiming that 'Mariandel' is his fiancée Sophie von Faninal, but at that precise moment Faninal arrives and overturns his defence. Ochs becomes bewildered, contradicts himself and generally makes a fool of himself. Faninal, increasingly irate, summons his real daughter, who is waiting in the carriage. Sophie observes the mayhem with



glee, realizing that her engagement to Ochs is over. Her father, horrified to think he will be the laugh of the city, collapses.

Ochs, who has been searching desperately for his wig, finds it at last. Having recovered a modicum of dignity, he tries to get the situation under control. But the police commissioner is determined to get to the truth. 'Mariandel' says she wants to speak to the commissioner in private and they enter the alcove. Soon various items of her clothing come flying out, to Ochs' indignation. But before Octavio has time to emerge in men's clothes to reveal his true identity, a coup de theatre takes place which will bring the farcical episode to a sudden end and plunge us once more into an atmosphere of lyricism and emotion.

The innkeeper rushes in to announce the arrival of the Feldmarschallin. She makes her solemn entry and then, speaking with poise and self-possession, gains the unconditional support of the commissioner by recalling that he was once one of the field marshal's orderlies. Ochs thinks at first that she has come to rescue him. But then Octavian reappears in male attire and Sophie returns with a solemn message from her father breaking off the engagement and forbidding Ochs to come within a hundred yards of his mansion. The Baron realizes that the Feldmarschallin is now the arbiter of the situation. Octavian looks dejected and diffident in her presence. The Baron tries once more to save himself by declaring his willingness to forgive and forget, but the Feldmarschallin tells him to save face by leaving. She authorizes the police to withdraw.

Ochs is amazed to discover the roles the other characters have been playing in the plot. He makes a veiled threat to blackmail the Feldmarschallin in one last bid to force her to protect him so that he can become the son-in-law of a rich man. But the Feldmarschallin, with backing from Sophie, bluntly refuses. The two Italians arrive, followed by the innkeeper brandishing

a large bill, the various accomplices in the plot, and the servants, all of whom try to humiliate Ochs. He realizes the game is up and leaves with Leopoldo, while the children go on shouting 'Papa' and everyone jeers at him.

The Feldmarschallin, Sophie and Octavian remain alone. Sophie, now aware of Octavian's liaison with the Feldmarschallin, feels small and insignificant and is afraid of being eclipsed. Octavian feels guilty towards his former mistress but she, with her usual lucidity and some irritation, tells him to follow his impulse and court Sophie. Sophie is tempted to run away but Octavian's open declarations of love prevent her. The Feldmarschallin resigns herself to losing her lover, as she had predicted, and gives her entire support to Sophie. She tells her, wryly, not to worry about her father: when she invites him to ride with them in her carriage, all his troubles will be over. Octavian is overcome with gratitude and emotion.

The Feldmarschallin sets out in search of Faninal while Octavian and Sophie again declare their love for one another. The Feldmarschallin and Faninal return, having decided the future of the two young people between them. Then they all leave. The stage remains empty until the Feldmarschallin's little black page comes back in search of a handkerchief Sophie has dropped. He picks it up and scampers away.

TERESA LLORET

## VERSION FRANÇAISE

*Der Rosenkavalier* (Le Chevalier à la rose), l'opéra le plus connu et le plus apprécié de Richard Strauss, a été créé à Dresde en 1911 et n'a cessé depuis lors d'être représenté sur les scènes du monde entier. Cet opéra est le fruit d'une étroite collaboration entre Strauss et l'écrivain viennois Hugo von Hofmannsthal, avec lequel il avait déjà créé *Elektra* deux ans auparavant et allait continuer à produire une splendide œuvre lyrique jusqu'à la mort de cet excellent librettiste en 1929. Les deux précédents opéras de Strauss, *Salome* et *Elektra*, très proches de l'univers expressionniste, étaient empreints d'une grande tension musicale et littéraire. Pour *Der Rosenkavalier*, les auteurs opèrent un changement radical et tournent leur regard vers la Vienne du XVIIIe siècle, celle de Marie-Thérèse, pour écrire une œuvre qui rappelle l'élégance et le raffinement de Mozart.

Sous l'apparence d'une aimable « Komödie für Musik » baignant dans une atmosphère baroque, *Der Rosenkavalier* nous touche par la beauté et le raffinement de sa musique, par ailleurs dense et puissante, comme il est habituel chez Strauss, mais ici souvent teintée de tendresse et de mélancolie. L'œuvre est portée par trois grands rôles féminins, parmi lesquels le personnage séduisant de la Maréchale, une noble dame de Vienne qui perçoit le passage du temps avec lucidité et qui a le courage de renoncer à son jeune amant Octavian. Octavian est un personnage au charme androgyne interprété par une mezzo-soprano – hommage au Chérubin des *Le nozze di Figaro* de Mozart –, un jeune homme ouvert et naïf, vite conquis par la beauté de Sophie von Faninal, la jeune et innocente fille d'un riche marchand récemment anobli, troisième grand rôle féminin. Le côté buffo est incarné par le grossier baron Ochs, un cousin de la Maréchale qui vient lui demander son aide pour obtenir la main de Sophie et pouvoir ainsi mettre fin à une désastreuse situation financière. La Maréchale décide d'envoyer Octavian présenter la rose d'argent à la future

épousée, selon une coutume présumée de l'époque. Les deux jeunes gens se rencontrent et sont tout de suite attirés l'un par l'autre. À l'arrivée de Ochs chez la Maréchale, Octavian avait dû se déguiser en femme de chambre. Séduit par cette ravissante soubrette, le baron tombe dans un piège tendu par Octavian et est démasqué en sa galante compagnie dans une auberge mal famée. La Maréchale survient et fait sortir le baron. Suit un admirable trio final où s'expriment les sentiments contrastés des personnages : nostalgie et acceptation de la réalité d'un côté, passion amoureuse de l'autre.

Cette partition flamboyante est ponctuée de moments extraordinaires : le monologue de la Maréchale, au premier acte, sur l'inéluctable fuite du temps, venant après un prélude passionné et explicite sur la nuit d'amour qu'elle a passée avec Octavian et avant une scène où la noble dame reçoit ses domestiques et ses fournisseurs, agrémentée par une délicieuse cavatine du ténor italien ; au deuxième acte, l'entrée d'Octavian dans la maison des Faninal et la rencontre magique entre deux personnes, jeunes et belles, prêtes à s'aimer ; au troisième acte, le trio final. Sans oublier les valse viennoises que Strauss introduit dans la partition et qui scandent, de façon anachronique mais exquise, toute l'œuvre.

*Der Rosenkavalier* (Le Chevalier à la rose), « Komödie für Musik » en trois actes de Richard Strauss, sur un livret de Hugo von Hofmannsthal, a été créé à l'Opéra de Dresde en 1911 dans une mise en scène de Max Reinhardt. Le succès qu'il rencontra à l'époque ne s'est, depuis, jamais démenti.

L'action se situe à Vienne pendant les premières années du règne de l'impératrice Marie-Thérèse. En hommage implicite à Mozart – et plus précisément au Chérubin des *Noces de Figaro* –, Octavian, le jeune amant de la Mar-

chale, est un personnage travesti interprété par une mezzo-soprano formant, avec les deux sopranos, la Maréchale et Sophie, un trio féminin des plus raffinés.

### ACTE I

Dans les somptueux appartements de la princesse Marie-Thérèse von Werdenberg, noble représentante de la haute société viennoise et épouse d'un maréchal de l'armée impériale, la nuit d'amour passée par la princesse avec son jeune amant et néanmoins parent, le comte Octavian de Rofrano, s'achève. L'enthousiasme gagne Octavian, qui, bien naïvement, se sent conquérant et maître de la situation. À l'inverse, la dame manifeste envers son compagnon d'une nuit une tendresse profonde et pleine d'émotion, d'ailleurs non dénuée d'ironie subtile.

Le petit page noir de la Maréchale entre pour servir le petit-déjeuner alors que les deux amants sont encore tout à leurs démonstrations de tendresse. La Maréchale entend du bruit et craint d'être surprise par son mari, censé chasser l'ours en Croatie. Elle évoque ses souvenirs avec le maréchal, provoquant jalousie et irritation chez le jeune comte. Finalement, elle reprend son ascendant sur Octavian et, ne pouvant plus ignorer les bruits de pas et sons de voix de plus en plus distincts, elle le convainc de se cacher dans l'alcôve.

La voix criarde est celle de son cousin, le baron Ochs de Lerchenau, personnage *buffo* (ridicule) de la comédie, un peu rustre, lascif, cynique et sans-gêne en plus d'être ruiné, qui fait irruption chez la Maréchale et tombe instantanément sous le charme d'Octavian, déguisé en femme de chambre et rebaptisé « Mariandel » pour l'occasion. Le baron explique à sa cousine ce qui le préoccupe : pour remédier à sa situation financière déplorable, il a demandé sa main à Sophie von Faninal, la fille unique d'un riche parvenu soucieux, en ce qui le concerne, de s'apparenter à la vieille noblesse. Il demande

à la Maréchale de bien vouloir lui recommander une personne digne de présenter, conformément à la coutume, une rose d'argent à sa fiancée, en signe de son engagement, et un notaire pour rédiger leur contrat de mariage.

Ochs courtise « Mariandel » et affirme qu'au vu de son raffinement et de sa beauté, celle-ci ne peut être que la fille d'un noble – il a d'ailleurs un valet qui lui ressemble comme deux gouttes d'eau. La maréchale propose donc qu'Octavian apporte la rose d'argent à Sophie von Faninal. Elle ordonne à la fausse femme de chambre d'aller chercher le portrait du comte et Ochs remarque immédiatement la ressemblance entre Octavian et « Mariandel ». Le baron poursuit sa cour jusqu'à ce que l'entrée des visiteurs habituels, qui, jusque-là, patientaient dans l'antichambre en attendant le lever de la Maréchale, permette à « Mariandel » de se sauver.

Lors de l'audience matinale accordée aux fournisseurs et aux domestiques se succèdent le notaire, le cuisinier, la veuve d'un militaire et ses trois filles, une tailleuse, un coiffeur, un vendeur d'animaux, un érudit, un flûtiste, un ténor italien et d'autres encore, à l'instar de l'intrigant italien Valzacchi et de sa compagne et complice Annina. Ochs et le notaire discutent avec véhémence des termes du contrat de mariage. La Maréchale fait savoir qu'elle déteste sa nouvelle coiffure et renvoie tout ce petit monde. Les intrigants italiens proposent leurs services à Ochs. La Maréchale se reprend et parvient enfin à se débarrasser du baron Ochs, qui, bien que toujours obnubilé par la fausse femme de chambre, lui est éminemment reconnaissant pour son choix d'Octavian comme chevalier à la rose d'argent.

La Maréchale, désormais seule en scène, compatit à la triste destinée de Sophie von Faninal, qui se trouve sous l'emprise d'un baron cynique et désagréable. Le sort de la jeune femme lui rappelle le sien, elle qui fut mariée contre sa volonté alors qu'elle n'était encore qu'une toute jeune fille. Elle se regarde dans le miroir et prend

la mesure de l'inéluctable passage du temps, thème central du *Rosenkavalier*, ce qui l'emplit d'amertume au point de reprocher à Dieu de lui avoir donné tant de lucidité au lieu de lui cacher si sombre réalité. Pourtant, elle réagit avec dignité et un certain fatalisme : notre destin, sur Terre, est de supporter cet état de fait et c'est le *Wie* (le « comment ») qui fait toute la différence.

La Maréchale est encore plongée dans la mélancolie lorsque entre le jeune Octavian, à nouveau vêtu de ses habits d'homme et toujours aussi passionné. La tristesse de Marie-Thérèse le surprend et le met mal à l'aise. Elle lui explique avec sérénité et conviction à quel point sont éphémères les choses de la vie, comme il est vain de vouloir les retenir. Malgré les dénégations de son amant, elle se dit convaincue qu'aujourd'hui ou demain, il l'abandonnera pour une femme plus belle et plus jeune. Elle souhaite que, l'heure venue, tous deux accueillent ce moment le cœur léger et les mains libres.

Marie-Thérèse décide finalement de renvoyer Octavian. Ce dernier, accablé et quelque peu vexé, se retire brusquement. Elle se rend compte qu'il ne lui a pas fait de baiser d'au revoir et, inquiète, demande à ses valets de le faire revenir. À leur retour, ils lui disent qu'ils n'ont pas pu le retenir. La Maréchale, abattue, appelle son petit page et lui confie l'étui contenant la rose d'argent pour qu'il le porte au comte Octavian.

### ACTE II

Dans les luxueux salons de la demeure des Faninal, on fête les fiançailles de la fille unique, Sophie, avec le baron Ochs. Le majordome invite le père de Sophie à sortir pour aller chercher le promis et permettre à Sophie et à sa duègne, Marianne, de recevoir l'émissaire du baron Ochs, porteur de la rose d'argent. Sophie, jeune femme d'une grande beauté et d'apparente humilité, prie le Ciel et invoque sa défunte mère. Les portes s'ouvrent et le jeune Octavian apparaît, la rose à la main.

Les deux jeunes gens tombent sous le charme l'un de l'autre dès le premier regard. Sophie continue néanmoins de jouer la jeune ingénue ravie à la perspective d'entrer dans une famille de la haute noblesse, tandis qu'Octavian, impressionné par sa beauté, reste fasciné, conquis. L'arrivée de Faninal et du baron Ochs nous fait pénétrer dans un monde de personnages de farce. Le manque de tact et la condescendance du baron de Lerchenau, combinés à la ridicule satisfaction du père, provoquent une réaction d'agressivité spontanée chez Sophie et l'indignation du jeune Octavian, que le comportement de son parent rempli de honte. Faninal et le baron Ochs sortent signer le contrat de mariage avec le notaire. Une belle scène d'amour se déroule entre les deux jeunes gens, d'abord en présence de Marianne, puis en tête-à-tête. Désespérée, Sophie supplie Octavian de l'aider par tous les moyens à empêcher cette terrible union. Ils s'avouent mutuellement leur amour et promettent de rester unis à jamais.

L'irruption malencontreuse de Valzacchi et Annina, le couple d'intrigants désormais au service du baron, qui séparent sans ménagement les jeunes gens enlacés, change radicalement la tournure de la scène. Ils appellent le baron de Lerchenau, qui réagit avec le flegme d'un homme blasé mais est néanmoins bien décidé à mater la résistance de sa promise. Octavian, qui se pose en protecteur de Sophie, lui fait savoir que celle-ci ne compte pas se marier avec lui et ne signera pas le contrat. Le dédain du baron lorsque Octavian le provoque en duel exaspère le jeune homme, qui dégaine son épée et pique légèrement le baron au bras.

Les cris d'orfraie du baron Ochs annoncent une scène haute en couleurs : les valets accourent, les domestiques ne trouvent pas les bandages, l'agitation est à son comble. Octavian tente de faire revenir le calme et de défendre Sophie lorsque survient Faninal, affolé à l'idée du possible échec du mariage de sa fille avec un noble. Il alterne excuses et flatteries auprès

du baron Ochs et sévérité paternelle vis-à-vis de Sophie, qu'il menace d'enfermer dans un couvent. Ochs, désormais entre les mains d'un médecin, finit par se calmer sous l'effet du vin et fait mine de prendre tout cela avec philosophie, en homme rompu aux aléas de la vie.

Le baron retrouve définitivement la bonne humeur lorsque Annina lui remet une lettre de « Mariandel », qui lui accorde un rendez-vous pour le lendemain soir. Loin de deviner la farce qui se prépare, il s'enflamme à l'idée de conquérir la femme de chambre de la Maréchale. Il refuse de donner un pourboire à l'intrigante Annina, ce qui agace la messagère, et chante sur un air d'opérette un joyeux soliloque dans lequel il affirme qu'en sa compagnie, aucune nuit n'est ennui.

### ACTE III

Le baron Ochs a loué une chambre dans une auberge interlope pour pouvoir y dîner et passer une belle soirée en compagnie de « Mariandel ». Quand, après avoir été salué servilement par le tenancier, il parvient enfin à faire sortir de la chambre tous les gens qui l'encombrent pour se retrouver seul – à l'exception de son valet et fils illégitime Leopoldo, resté pour servir le dîner – avec « Mariandel », débute la longue scène de la tentative de séduction de la fausse femme de chambre par le vieux baron. La résistance de « Mariandel » se manifeste dès le refus du premier verre. La fausse ingénuité de la soi-disant demoiselle trouble le baron, qui, par ailleurs, est tourmenté par la ressemblance entre la soubrette et son parent, le comte de Rofrano, et par d'étranges bruits et d'énigmatiques apparitions fantomatiques fugaces. « Mariandel » montre des signes de mélancolie et de tristesse à l'écoute de la musique et, curieusement, elle commence à philosopher sur le temps qui fuit dans une tirade semblable jusqu'à la parodie à celle de la Maréchale au premier acte.

Malgré tout, Ochs décide de passer à l'action

et retire momentanément son encombrante perruque. Le plan élaboré par Octavian commence à se dérouler et la pièce devient l'antichambre fantasmagorique de l'angoisse : Annina apparaît, en vêtements de deuil, suivie de Valzacchi, accompagné du tenancier et de trois domestiques. Annina se fait passer pour l'épouse délaissée d'Ochs et réclame qu'il lui revienne. Arrivent alors quatre enfants qui crient « Papa ! Papa ! Papa ! » en essayant de se blottir dans ses bras. L'indignation d'Ochs va grandissante ; il nie toute relation avec Annina, se rend compte que Faninal, alerté, est en route vers l'auberge et se précipite vers la fenêtre pour appeler la police.

Rassuré par l'arrivée des agents venus à son secours, Ochs s'adresse néanmoins à eux avec la suffisance propre à sa caste. Cette attitude pour le moins maladroite est loin de plaire au commissaire, qui, du coup, le soumet à un interrogatoire sévère sur son identité et celle de « Mariandel » et veut comprendre pourquoi ils se sont retrouvés seuls dans une chambre d'auberge. Ochs tente de garder la face en affirmant que « Mariandel » est sa fiancée, Sophie von Faninal, mais l'irruption du riche bourgeois lui coupe l'herbe sous le pied. Ochs s'enfonce, se contredit et se ridiculise face à un Faninal de plus en plus irrité qui finit par faire appeler sa véritable fille, restée dans la voiture. Sophie se réjouit de ce scandale et annonce la rupture de ses fiançailles avec le baron Ochs. Faninal, effondré et ridiculisé auprès du Tout-Vienne, manque de faire un malaise.

Le baron finit par retrouver sa perruque, qu'il cherchait désespérément pour se redonner un peu de dignité, et tente de reprendre la situation en main. Malheureusement pour lui, le commissaire souhaite faire la lumière sur toute l'affaire, notamment lorsque « Mariandel » dit vouloir lui faire une déclaration en aparté. La supposée demoiselle pénètre dans l'alcôve et l'on voit des vêtements féminins voler dans les airs, ce qui met le baron hors de lui. Mais, avant même

qu'Octavian n'ait eu le temps de réapparaître habillé en homme pour révéler sa véritable identité, un coup de théâtre met brutalement fin au côté comique et vaudevillesque de l'opéra pour lui rendre sa dimension lyrique et sentimentale.

Le tenancier entre précipitamment et annonce l'arrivée de la princesse Marie-Thérèse von Werdenberg, la Maréchale, qui fait une entrée spectaculaire. Grâce à sa grande dignité et à son aplomb, elle gagne les faveurs du commissaire, qui avait en outre été l'ordonnance de son mari, le maréchal. Le baron veut croire que Marie-Thérèse est venue pour le sauver, mais la présence d'Octavian, désormais revêtu de ses habits masculins, et l'irruption de Sophie, qui brandit le message solennel de son père déclarant les fiançailles rompues et lui interdisant de s'approcher à moins de cent pas de son palais, laissent la noble dame seule arbitre de la situation. Octavian se montre désolé et désespéré devant la Maréchale, et lorsque le baron tente de sauver la face *in extremis* en se disant prêt à tout oublier, cette dernière lui ordonne sévèrement de faire un effort pour sauver sa dignité et de disparaître. Enfin, elle persuade la police de s'en aller.

Ochs comprend subitement avec stupeur le rôle qu'a joué chacun des protagonistes. Désespéré, il se livre à une ultime tentative – en fait une sorte de chantage déguisé – pour contraindre sa cousine à le protéger et à l'aider à retrouver son statut de gendre d'un homme riche. La réponse de la Maréchale, soutenue par Sophie, est glaciale et cassante, sans concession. L'arrivée du couple d'intrigants, du tenancier porteur d'une facture longue comme le bras, de différents autres complices et du personnel, tous déterminés à humilier le baron, achève de le convaincre qu'il a bel et bien perdu la partie. Il se retire avec Leopoldo, accompagné des cris des enfants lui jetant des « Papa, Papa ! » moqueurs et des railleries de tous.

La Maréchale, Sophie et Octavian restent seuls en scène. Sophie apprend la relation entre

la Maréchale et Octavian. Elle se sent petite et insignifiante et craint d'être écartée par de si puissants personnages. Octavian est confus et se sent coupable envers la Maréchale, qui, armée d'une conscience lucide non dénuée d'irritation sourde, lui ordonne de suivre ce que lui dicte son cœur. Sophie tente de fuir, mais Octavian la retient par une déclaration d'amour explicite. La Maréchale prend acte de ce qu'elle avait prédit il y a bien longtemps et décide de protéger Sophie en lui demandant, non sans ironie, de ne pas se soucier de son père : elle l'invitera à se joindre à eux dans sa voiture et tout finira bien. Octavian, touché, ne sait comment exprimer sa reconnaissance à la Maréchale.

La Maréchale part à la rencontre de Faninal et Octavian et Sophie se déclarent à nouveau leur amour. La Maréchale et Faninal, qui se sont mis d'accord sur l'avenir des jeunes amoureux, sortent discrètement. Sophie et Octavian ne tardent pas à les suivre. Sur la scène déserte apparaît alors le petit page de la Maréchale, qui cherche le mouchoir que Sophie a laissé tomber. Il le trouve, s'en empare et quitte la scène en courant.

TERESA LLORET

## Pròximes funcions

### Les mamelles de Tirésias de Francis Poulenc

Maria Bayo, Gabriel Bermúdez,  
David Menéndez, Manel Esteve Madrid,  
Gemma Coma-Alabert, Thorbjørn Gulbrandsøy,  
Inés Moraleda, Marc Pujol

Direcció musical: Josep Vicent  
Direcció d'escena: Emilio Sagi  
Escenografia: Ricardo Sánchez Cuerda  
Vestuari: Gabriela Salaverri  
Il·luminació: Eduardo Bravo  
Nova coproducció: Gran Teatre del Liceu /  
Teatro Arraiga (Bilbao)

Orquestra Simfònica  
del Gran Teatre del Liceu

Cor Madrigal

Dijous, 27 de maig, 20.00 h, torn PC  
Dissabte, 29 de maig, 20.00 h, torn PD

### Pikovaia Dama de Piotr I. Txaikovski

Ewa Podlès, Emily Magee, Ben Heppner,  
Lado Ataneli, Ludovic Tézier, Francisco Vas,  
Alberto Fera, Mihail Vekua, Kurt Gysen,  
Elena Zarembo, Stefania Toczyska, Claudia  
Schneider, Jon Plazaola, Michelle Marie Cook

Direcció musical: Michael Boder  
Direcció d'escena: Gilbert Deflo  
Escenografia i vestuari: William Orlandi  
Il·luminació: Albert Faura  
Coreografia: Nadjeda Loujine  
Producció: Gran Teatre del Liceu

Orquestra Simfònica i Cor  
del Gran Teatre del Liceu

Escolania de Montserrat

Amb la participació de:  
Intermezzo Producciones Musicales

Dissabte, 19 de juny, 20.00 h, torn C  
Dimarts, 22 de juny, 20.00 h, torn A  
Divendres, 25 de juny, 20.00 h, torn E  
Dilluns, 28 de juny, 20.00 h, torn H  
Dijous, 1 de juliol, 20.00 h, torn B  
Diumenge, 4 de juliol, 17.00 h, torn T

Coordinació: **Juan Carlos Olivares.**  
Disseny del programa de mà: **Susana Rodríguez.**  
Preimpresió: **Quintana, S.L.**  
Impressió: **Grafos S. A. D.L. B-19.068-2010.**  
Publicitat: **Creació i Gestió d'Actes Culturals, s. l. (Gestac).**  
Traduccions: **TCS, Discobole, Jacqueline Hall.**  
Assessorament lingüístic: **Francesc X. Navarro.**  
Agraïment: **Jaume Radigales.**

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



## Llibret

