

Rienzi Der fliegende
Holländer Tannhäuser
Lohengrin Das
Rheingold Die Walküre
Siegfried Götterdämmerung
Tristan und Isolde Die
Meistersinger von
Nürnberg Parsifal

Temporada 2012-2013

 **Fundació Gran Teatre del Liceu**

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



Mecenes

rtve

SEIZ Radio BARCELONA

Gràcies per fer-ho possible.

Patrocinadors

							
---	---	---	---	---	---	---	---

Protectors

ABC	Ercros	Fundación Cultural Banesto	Metalquimia
Aena	Euroлимп	GFT	Mylan
Almirall	Euromadi	Grafos	Nationale Suisse
Barcelona Televisió	Expansión	Gran Casino de Barcelona	NetApp
Basf	Fiatc Assegurances	Grup Peralada	Pepsico
Chocolat Factory	Fluidra	GVC-Gaesco	Port de Barcelona
Coca-Cola	Fundació CatalunyaCaixa	Klein	Transports Padrosa
Danone	Fundació Puig	Laboratoris Ordesa	

Col·laboradors

Altair	Credit Suisse	Illy Caffè	Sumarroca
Banco Mediolanum	Eurofragance	Nextret	Urcotex
Bon Preu	General Cable	Saga Motors	
Cofely	Grupo Galilea	Sogeur	

Benefactors

Macià Alavedra	Joan Camprubi	Francisco Gaudier	Francisco Reynés
Salvador Alemany	Guzmán Clavel	Lluís M. Ginjaume	Miquel Roca
Maria Bagués	Josep Cusí	Jaume Graell	Francisco Salameiro
Joaquim Barraquer	Antoni Esteve	Manuel Grau	Maria Soldevila
Núria Basi	Magda Ferrer-Dalmau	Calamanda Grifoll	Ernestina Torelló
Manuel Bertran	Sergi Ferrer-Salat	José Manuel Mas	Joan Uriach
Manuel Bertrand	Maria Font de Carulla	Josep Milian	Josep Vilarasau
Agustí Bou	Mercedes Fuster	José M. Mohedano	Maria Vilardell †
Carmen Buqueras	José Gabeiras	Josep Oliu	
Joan Busó	José Luis Gall	Maria Reig	

 Fundació Gran Teatre del Liceu

Festival Bayreuth al Liceu

Der fliegende Holländer *L'holandès errant*

Romantische Oper en tres actes

Llibret del compositor basat en

Aus den Memorien des Herrn von Schnabelewopski de Heinrich Heine

Música de Richard Wagner (1813-1883)

Dissabte, 1 de setembre de 2012, 20.00 h

Dimarts, 4 de setembre de 2012, 20.00 h

Lohengrin

Romantische Oper en tres actes

Llibret i música de Richard Wagner

Diumenge, 2 de setembre de 2012, 19.00 h

Dimecres, 5 de setembre de 2012, 19.00 h

Tristan und Isolde

Drama musical en tres actes

Llibret del compositor basat en una llegenda medieval bretona
del segle XIII segons la versió de Gottfried von Strassburg

Música de Richard Wagner

Dijous, 6 de setembre de 2012, 19.00 h

Wagner
1813 2013

Índex

8

Repartiment

14

Resum argumental *Der fliegende Holländer*

30

Resum argumental *Lohengrin*

44

Resum argumental *Tristan und Isolde*

62

B-W-B: Barcelona-Wagner-Bayreuth

84

Wagner al Liceu

108

Biografies

126

English / Français

157

Pròximes funcions

Der fliegende Holländer

Daland, un marí noruec **Franz-Josef Selig**

Senta, la seva filla **Ricarda Merbeth**

Erik, un caçador **Michael König**

Mary, dida de Senta **Christa Mayer**

El timoner de Daland **Benjamin Bruns**

L'holandès **Samuel Youn**

Direcció musical **Sebastian Weigle**

BAYREUTHER FESTSPIELORCHESTER UND FESTSPIELCHOR

Direcció del cor **Eberhard Friedrich**

Assistents musicals **Miles Clery-Fox, Florian Franek,
Moritz Gnann, Karsten Januschke,
Thomas Lausmann, Christoph Ulrich Meier,
Alexander Martin, Carsten Meyer,
Boris Schäfer, Jendrik Springer, Tilman Wildt**

Primer concertino **Bernhard Hartog**
Concertino **Juraj Cizmarovic**

Sobretítulat **Glòria Nogué
Anabel Alenda**

Lohengrin

Heinrich, rei dels saxons **Wilhelm Schwinghammer**

Lohengrin **Klaus Florian Vogt**

Elsa de Brabant **Annette Dasch**

Friedrich de Telramund, noble de Brabant **Thomas J. Mayer**

Ortrud, la seva esposa **Susan Maclean**

Herald **Ralf Lukas**

Cavallers **Stefan Heibach**
Willem van der Heyden
Rainer Zaun
Christian Tschelebiew

Direcció musical **Sebastian Weigle**

BAYREUTHER FESTSPIELORCHESTER UND FESTSPIELCHOR

Direcció del cor **Eberhard Friedrich**

Assistents musicals **Miles Clery-Fox, Florian Franek,**
Moritz Gnann, Karsten Januschke,
Thomas Lausmann, David Marlow,
Alexander Martin, Carsten Meyer,
Boris Schäfer, Tilman Wildt

Primer concertino **Bernhard Hartog**
Concertino **Juraj Cizmarovic**

Sobretítulat **Glòria Nogué**
Anabel Alenda

Tristan und Isolde

Tristan **Robert Dean Smith**

Rei Marke **Robert Holl**

Isolde **Irène Theorin**

Kurwenal **Jukka Rasilainen**

Melot **Ralf Lukas**

Brangäne **Michelle Breedt**

Un pastor **Arnold Bezuyen**

Un timoner **Martin Snell**

Un jove mariner **Clemens Bieber**

Direcció musical **Peter Schneider**

BAYREUTHER FESTSPIELORCHESTER UND FESTSPIELCHOR

Direcció del cor **Eberhard Friedrich**

Assistents musicals **Miles Clery-Fox, Florian Franek,**
Moritz Gnann, Karsten Januschke,
Thomas Lausmann, Alexander Martin,
Carsten Meyer, Boris Schäfer,
Jobst Schneiderat, Tilman Wildt

Primer concertino **Bernhard Hartog**
Concertino **Juraj Cizmarovic**

Sobretítulat **Glòria Nogué**
Anabel Alenda

Der fliegende Holländer

Lohengrin

Tristan und Isolde

Festivales
Wagner
en Barcelona

Der fliegende Holländer

Der fliegende Holländer (L'holandès errant) (1843) és considerada la primera òpera madura de Wagner. Presenta ja elements decisius en la seva evolució literària i musical cap als futurs drames musicals, però com les dues òperes següents, *Tannhäuser* (1845) i *Lohengrin* (1850), que comparteixen amb ella el qualificatiu d'«òpera romàntica», té encara molts aspectes arrelats en la tradició germànica i italiana.

El nucli temàtic és a partir d'ara recurrent en Wagner: la redempció per l'amor. Ens presenta l'antiga llegenda del navegant condemnat a vagar sens fi pels mars amb el seu vaixell fantasma per haver desafiat els designis divins, fins que l'amor i la fidelitat d'una dona li portin el perdó, recollida per Heine en *Aus den Memorien des Herren von Schnabelewopski* (1834). Wagner afirmava que el record del viatge (1839) que féu de Riga a Londres, quan el seu vaixell estigué a punt de naufragar, l'havia influït a triar aquesta llegenda.

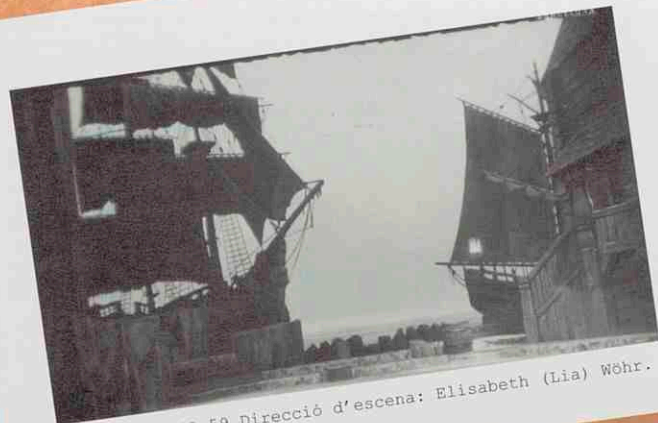
En un petit port noruec, el capità Daland resta fascinat per la riquesa que li mostra un misteriós navegant que s'hi ha refugiat, com ell, després d'una tempesta. El convida a casa seva i li concedeix la mà de la seva filla Senta. Aquesta, que es dedica amb les altres noies del poble a teixir amb la filosa, té una inquietant i premonitòria fixació vers el

retrat d'un mariner que té una gran semblança amb el nouvingut i canta la famosa balada («Traft ihr das Schiff im Meere an»), en què explica la maledicció de l'holandès errant i es declara disposada a salvar-lo. El navegant i Senta es declaren el seu amor i es fan els preparatius per a les noces, però quan Erik, antic promès de Senta, intenta dissuadir-la'n, l'holandès ho interpreta com una infidelitat i decideix salpar novament. Senta, en veure partir el vaixell, es llença al mar i amb aquest sacrifici torna la pau a l'holandès: la nau s'enfonsa i les ànimes dels dos estimats pugen al cel unides per sempre. Cal entendre que l'holandès el que cerca desesperadament és la mort que l'alliberi del seu terrible i inacabable peregrinar en un món hostil i que Senta no li ofereix un amor terrenal, sinó l'acompliment del seu destí.

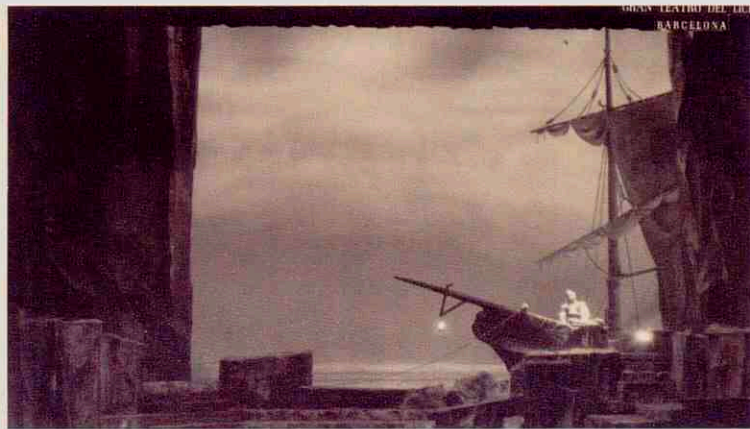
Musicalment presenta encara molts trets de l'òpera tradicional, i temes anomenats «reminiscències», que faciliten la comprensió de les situacions dramàtiques i evoquen un clima emotiu, però no són encara els leitmotiv dels futurs drames musicals. L'aspecte més innovador és la vocalitat de l'holandès, una mena de declamat dramàtic molt lliure, gens estròfic, molt diferent de la de Senta i d'altres protagonistes.

Resum argumental

Der fliegende Holländer (L'holandès errant), òpera en tres actes de Richard Wagner –amb llibret del mateix compositor sobre una llegenda que Heine recull en Aus den Memorien des Herren von Schnabelewopski (1834)– fou estrenada a Dresden el 1843. Wagner en va escriure la primera versió, en un acte, els anys 1840-1841 a París, amb l'esperança que fos acceptada a l'Opéra. No n'aconseguí ni tan sols una audició i per dificultats econòmiques es veié obligat a vendre'n un esbós en francès a aquesta institució. P. Foucher i B. H. Révoil el convertiren en un llibret que amb el títol de Le Vaisseau-Fantôme va estrenar el 1842 el músic francès Pierre Dietsch (això explica que hagi estat coneguda sovint amb el nom d'El vaixell fantasma). Wagner, que aconseguí estrenar l'òpera a la Hofoper de Dresden –on Rienzi havia tingut un gran èxit el mateix 1842–, n'establí una segona versió en tres actes, i traslladà l'acció a les costes de Noruega per accentuar-ne el caràcter autobiogràfic, recordant el perill de naufragi que havia patit l'estiu del 1839 quan anava de Riga a Londres fugint dels creditors. Wagner continuà introduint-hi modificacions fins al 1860, tot alleugerint i donant més refinament a l'orquestra, i aquesta última revisió és la que habitualment es representa.



Temporada 1958-59. Direcció d'escena: Elisabeth (Lia) Wöhr.
Fotografia: Antoni Ras-Rigau.



Temporada 1958-59. Direcció d'escena: Elisabeth (Lia) Wöhr.
Fotografia: Antoni Ras-Rigau.

ACTE I

El vaixell noruec del capità Daland ha hagut de refugiar-se en una badia protegida després d'una violenta tempesta. Els mariners es retiren a reposar i el pilot resta com a vigia. Canta una bella cançó marinera però aviat s'adorm i no s'adona de l'arribada d'un vaixell fantasmagòric, amb veles vermelles, que llança les àncores al seu costat. En baixa el capità, l'holandès errant, que en un impressionant monòleg explica el seu terrible destí: havent gosat desafiar el poder diví, ha estat condemnat a navegar per totes les mars, per sempre, i sense poder trobar el descans en la mort. Cada set anys, però, li és permès de tocar terra per intentar trobar l'amor d'una dona fidel que li pot donar la salvació. Hi ha fracassat sempre i avui hi baixa novament sense cap fe en una redempció que veu impossible. Daland arriba, dóna suport al desconegut i resta fascinat pels tresors que aquest li mostra. Li ofereix hospitalitat a casa seva i li concedeix de bon grat la mà de la seva filla Senta, que el desconegut ha sol·licitat a canvi de tota la seva riquesa. La tempesta ha minvat i els dos vaixells es dirigeixen al port noruec on viu Daland.

L'ORQUESTRA MARCA LES ONADES SUCCESSIVES, EL FLUX I REFLUX DE LA MAR, QUE PRESIDEIX L'ESCENA, mentre els mariners

noruecs, que han pogut refugiar-se després d'una violenta tempesta a la badia de Sandwike, asseguren el seu vaixell amb la mirada atenta del capità –Daland–, MENTRE CANTEN («HOJOHE! HALLOJO!») AMB UN DOBLE ECO QUE SUBRATLLEN SIS CORNS A BANDA I BANDA DE L'ESCENARI.

Daland es dol de la mala sort que els ha dut lluny del seu port, quan era a punt d'arribar a casa, on l'esperava la seva filla Senta. Ordena que els mariners fatigats vagin a reposar i que el pilot faci la guàrdia abans de reprendre el viatge l'endemà. AQUEST, PER NO ADORMIR-SE, CANTA UNA BELLA CANÇÓ MARINERA AMOROSA («MIT GEWITTER UND STÜRM AUS FERNEM MEER», «PER L'ORATGE I LES TEMPESTES, DES DE LES MARS LLUNYANES»), EN DUES ESTROFES SEPARADES PER L'ESTRÈPIT D'UNA DARRERA ONADA GEGANT. Finalment, cau rendit a la son mentre veiem com s'acosta un vaixell negre, amb les veles de color vermell sang, i LA MÚSICA FA UN GIR IMPORTANT, EN UN AMBIENT DE MISTERI, PRESIDIT PEL MOTIU DE L'HOLANDÉS. LA CÈL·LULA RÍTMICA DEL CANT DELS MARINERS ACABA L'ESCENA SOSTINGUDA PEL SO DELS TROMBONS.

D'aquesta nau, servida per una tripulació silenciosa i fantasmagòrica, que llança l'àncora al costat del vaixell de Daland i plega les veles, baixa l'holandès errant, QUE EN UN IMPRESSIONANT MONÒLEG, RECITATIU I ÀRIA («DIE FRIST IST UM», «EL TERMINI EXPIRA»), QUE OCUPA LA SEGONA



Temporada 1958-59. Direcció d'escena: Elisabeth (Lia) Wöhr. Fotografia: Antoni Ras-Rigau.



Temporada 1958-59. Direcció d'escena: Elisabeth (Lia) Wöhr. Fotografia: Antoni Ras-Rigau.





Temporada 1963-64. Direcció d'escena: George Goll. Fotografia: Antoni Ras-Rigau.

ESCENA, DIVIDIDA EN QUATRE PARTS, ENS EXPLICA EL SEU TRÀGIC DESTÍ. Una terrible maledicció l'ha condemnat a navegar per tots els mars, per sempre, sense possibilitat de trobar el descans en la mort –cosa que ha intentat per tots els mitjans– fins al dia del Judici Final. Es dirigeix primer a la mar, després, amb còlera i desesperació, al poder diví que l'ha condemnat a vagar. Només l'amor d'una dona fidel podrà donar-li la salvació, i per això cada set anys li és concedit de tornar a terra per cercar-la, però els fracassos successius l'han fet arribar a creure que es tracta d'una burla cruel. No hi veu altra sortida que trobar la mort i el no-res el dia en

què arribi la fi del món i els morts surtin de les tombes. A MÉS DE L'ALTERNANÇA DE PASSATGES MOLT CONTRASTATS ENTRE EL CRIT DE DOLOR I EL DESÀNIM MÉS PROFUND, SENTIM UNA SÈRIE DE MOTIUS QUE PAUTEN L'ÒPERA: EL DE LA SALVACIÓ, EL D'ERRAR D'UN LLOC A L'ALTRE, EL DE L'HOLANDÈS, EL DE LA FI DEL MÓN. SENTIM FINALMENT EL COR DELS SEUS MARINERS, QUE REPEIXEN LES SEVES DARRERES PARAULES («EW'GE VERNICHTUNG, NIMM MICH AUF!», «NO-RES ETERN, SUBMERGEIX-ME»).

La tercera escena, que tanca el primer acte, narra la trobada de Daland i l'holandès. El capità, després d'increpar el seu pilot, que s'ha adormit i no s'ha ado-



Temporada 1963-64. Direcció d'escena: George Goll. Fotografia: Antoni Ras-Rigau.

nat de la presència del vaixell fantasma, veu l'holandès dret a terra. Li pregunta el seu nom i la seva pàtria, i li ofereix l'ajuda que un mariner no pot mai negar. L'holandès parla de la seva vida errant, lluny de la seva pàtria, sense repòs, demana a Daland hospitalitat i li ofereix a canvi una part dels rics tresors que emmagatzema el seu vaixell (TEMES DE LA RUPTURA I DE L'HOLANDÈS). Fa que un mariner li mostri una caixa plena de joies i es lamenta que no té dona ni pàtria que se'n puguin beneficiar. Davant l'actitud favorable de Daland, li proposa amb claredat que si té una filla i vol donar-la-hi per muller li oferirà totes les seves riqueses.

L'ALEGRIA DE DALAND DAVANT AQUESTA SORT INESPERADA I L'ESPERANÇADA DEMANDA DE L'HOLANDÈS ES CONCRETEN EN UN DUO –EN REALITAT DOS MONÒLEGS SUPERPOSATS–, ACOMPANYAT PER LES CORDES EN *PIZZICATO*, QUE ENS PORTA

AL NOU MOTIU DEL MATRIMONI, MENTRE ELS DOS PROTAGONISTES EXPRESSEN LES SEVES EMOCIONS. Daland concedeix la mà de la seva filla a un home pel qual sent pietat i admira per la generositat i la riquesa, i l'holandès confia que una filla fidel al pare ho serà també al seu espòs. UN SEGON DUO EN QUÈ CADASCÚ PARLA AMB SI MATEIX, AMB UN BRILLANT FINAL, SEGUEIX AQUEST ACORD: el pilot anuncia vent del Sud, l'holandès diu a Daland que molt aviat el seguirà i els mariners canten la seva alegria de tornar a casa quan el vaixell noruec salpa amb la mateixa cançó que el pilot canta en la primera escena («MIT GEWITTER UND STURM AUS FERNEM MEER», «PER L'ORATGE I LES TEMPESTES, DES DE LES MARS LLUNYANES»), ACOMPANYATS PER TOTA L'ORQUESTRA, I ES TANCA EL PRIMER ACTE TAL COM HAVIA COMENÇAT.

ACTE II

A la casa de Daland, hi veiem la seva filla Senta –que està mirant de manera obsessiva el retrat d'un desconegut d'esguard fosc, vestit de negre–, la seva dida, Mary, i un grup de noies filadores del poble, que estan treballant amb les seves filoses. Escoltem primer la bella cançó popular de les filadores, que evoca el retorn dels mariners, i després la famosa «balada de Senta», en què aquesta explica la llegenda del navegant condemnat a errar per sempre –que li ha explicat de petita la dida–, des del punt de vista de la noia que amb el seu amor i fidelitat el pot salvar. Entra Erik, el jove caçador enamorat de Senta, que s'espanta de l'actitud decidida de la noia, que s'identifica amb la dona redemptora que ha de redimir el navegant, i anuncia l'arribada imminent del pare i els seus mariners. Li demana que convenci Daland que ell, malgrat ser pobre i caçador, pot ser un bon gendre, i per ser més convincent davant una Senta que no escolta amb gaire atenció, li explica un somni premonitori en què el navegant i ella desapareixen junts mar enllà. Quan arriben Daland i l'holandès, el pare li proposa el matrimoni amb el desconegut capità. Els deixa sols, ambdós es reconeixen i assumeixen el seu destí. Segueix un bellíssim duo amorós

en què es prometen amor etern i fidelitat i l'acte es tanca amb el retorn del pare i l'ordre de fer els preparatius per a les esposalles i la festa dels mariners.

En una gran sala de la casa marinera de Daland, on destaca el retrat d'un home de mirada fosca i vestit negre, Mary –la dida de Senta– i les noies del poble estan filant mentre Senta, refugiada en una cadira de braços, resta somniosa mirant el retrat. S'INICIA L'ESCENA AMB LA «CANÇÓ DE LES FILADORES», («SUMM, UND BRUMM, DU GUTES RÄDCHEN», «REMOREJA, BRUNZEIX, BONA FILOSA»), MELODIOSA I AMB MOLT D'ENCANT, QUE DEMANA EL RETORN DELS MARINERS I RESULTA SIMÈTRICA AMB LA CANÇÓ DEL PILOT DEL PRIMER ACTE QUE REPRESENTEN ELS MARINERS A LA FI DEL MATEIX ACTE. Repetida la cançó íntegrament després d'una interrupció de Mary, aquesta es mostra preocupada per l'actitud absorta de Senta i les filadores se'n burlen, perquè el seu estimat, Erik, no és a la mar, sinó que es dedica a la caça.

Segueix un període de transició entre la cançó de les filadores i la famosa «balada de Senta», la primera peça d'aquesta òpera que va compondre Wagner i que fou el nucli a partir del qual es desenvolupà la resta. Mary reprèn Senta per la seva fixació en el retrat del desconegut i la noia l'identifica amb el protagonista de la llegenda de la qual tracta una balada sobre el mariner maleït que



Temporada 1966-67. Direcció d'escena: Manfred Hubricht.
En primer pla, Anja Silja (Senta).
Fotografia: Antoni Ras-Rigau.

21

la mateixa Mary li va ensenyar quan era petita. Les burles –malgrat ser benignes– de les filadores sobre la gelosia que sentirà Erik irriren Senta i finalment, quan Mary refusa cantar la balada, decideix fer-ho ella per despertar la llàstima de les seves companyes, que l'envolten.

La balada és en certa manera complement del monòleg de l'holandès de l'acte precedent; allí un home maleït que busca la salvació en una dona, aquí una dona que busca el mariner errant. DESPRÉS D'UNA CURTA INTRODUCCIÓ ORQUES-

TRAL, AMB ELS MOTIUS DE L'HOLANDÈS I EL D'ERRAR D'UN LLOC A L'ALTRE, SENTA, AMB UN TO SEVER MOLT ALLUNYAT DE LA CANÇÓ ANTERIOR, INICIA LA BALADA –«TRAFT IHR DAS SCHIFF IM MEERE AN», «HEU TROBAT A LA MAR EL VAIXELL...?»– en què reprèn la llegenda del mariner condemnat que només pot obtenir el repòs, és a dir, la salvació, si troba a la terra una dona fidel fins a la mort. FORMADA PER TRES ÀMPLIES ESTROFES BIPARTIDES, EN LA PRIMERA S'INTRODUUEIX EL MOTIU DE LA REDEMPCIÓ, LA PART ESSENCIAL DE LA BALADA



Temporada 1983-84.
Direcció d'escena: Werner Michael Esser.
Fotografia: Antoni Bofill.



«DOCH KANN DEM BLEICHEN MANNE / ERLÖSUNG EINSTENS NOCH WERDEN», «TANMATEIX, EL PÀL·LID CAPITÀ POT ENCARA SER DESLLIURAT UN DIA»). EN LA SEGONA ESTROFA ACOMPANYEN SENTA LES FILADORES I EN LA TERCERA INTERVÉ L'ÒRGUE.

Senta cau abatida damunt la cadira per l'emoció, però aviat es refà, s'aixeca i es declara amb una decisió i energia inesperades la persona elegida per salvar l'holandès, davant l'espant de Mary i les noies, MENTRE SENTIM EL MOTIU DE LA REDEMPCIÓ. Entra Erik, que ha escoltat les darreres paraules de Senta, i Mary

atribueix la seva actitud a la influència nefasta del retrat. El caçador anuncia l'arribada del pare amb to sever, Senta sembla alegrar-se amb la notícia i la vida i les filadores s'afanyen a preparar la casa i a cuinar per rebre els mariners.

Resten sols en aquesta segona escena Erik i Senta, i el noi li confia els seus anhels i inquietuds, EN EL DUO «MEIN HERZ VOLL TREUE BIS ZUM STERBEN» («NOMÉS TINC EL MEU COR, FIDEL FINS A LA MORT»). LI SUPLICA QUE INFLUEIXI EN EL SEU PARE, QUE HA DECIDIT CASAR LA SEVA FILLA, I QUE POT REBUTJAR-LO A ELL, QUE ÉS POBRE I

CAÇADOR, NO MARINER, EN UNA ÀRIA INTRODUÏDA PEL CLARINET I ACOMPANYADA PELS VIOLONCELS. Senta, poc sensible a les paraules d'Erik, intenta sortir amb el pretext de l'arribada del pare i el noi se sent ferit i rebutjat. Intenta tímidament confortar-lo («Ich bin ein Kind und weiss nicht, was ich singe...»), «Sóc un infant i no sé el que canto...»), però aviat torna a mostrar la seva obsessió i pietat pel dissortat navegant. En un turmentat recitatiu, Erik fa notar aleshores el poder que els diners tenen sobre Daland i explica un somni que en realitat uneix passat i futur: ha vist des de dalt d'una roca com arribaven el seu pare i l'home del retrat, com ella sortia de casa i es llançava als seus peus, com el navegant l'abraçava, es besaven i fugien vers la mar. Senta sent una gran exaltació i comprèn que el seu destí és morir amb ell (MOTIU DE L'HOLANDÈS I DE LA REDEMPCIÓ) mentre Erik surt desesperat.

La tercera escena s'inicia amb l'entrada solemne de l'holandès —que sembla sortit del retrat— i Daland, ACOMPANYADA PER UN GRAN ACORD ORQUESTRAL I EL SO DEL TIMBAL, I AMB EL NOU MOTIU DE L'ESPERA QUE HAN PATIT ELS DOS PROTAGONISTES. Efectivament, Senta i l'holandès es reconeixen: resten drets, immòbils, paralizats per l'emoció del navegant davant la seva darrera esperança, de la noia davant el fantasma que ha de salvar. Daland intenta trencar aquesta situació i CANTA UNA ÀRIA,



DE CLARA INFLUÈNCIA ITALIANA, «MÖGST DU, MEIN KIND, DEN FREMDEN MANN WILLKOMMEN HEISSEN» («DÓNA LA BENVINGUDA A AQUEST ESTRANGER, FILLA MEVA»), EN LA QUAL EXPOSA ELS MÉRITS DE L'HOLANDÈS I DE SENTA I VOL CONVÈNCER LA NOIA DE LA CONVENIÈNCIA DEL MATRIMONI AMB EL RIC ESTRANGER, ÀRIA QUE LA NOIA I EL NAVEGANT PRÀCTICAMENT NO ESCOLTEN I, FINALMENT, els deixa sols.

L'ORQUESTRA INTRODUÏX EL MOTIU DE L'HOLANDÈS, QUE S'ENCADENA AMB EL DE LA REDEMPCIÓ, ABANS QUE S'INICIÏ UN LLARG I BRILLANT DUO AMORÓS QUE

FORMEN UNA SÈRIE D'ARIOSI, PRIMER AMB ALTERNANÇA I DESPRÉS AMB SUPERPOSICIÓ DE LES VEUS («WIE AUS DER FERNE LÄNGST VERGANGNER ZEITEN», «COM UNA EMANACIÓ D'EDATS LLUNYANES, ESGOTADES FA MOLT TEMPS»). L'holandès i Senta es troben davant la realització de les seves esperances i del seu somni, i en la primera part del duo no es parlen l'un a l'altre, sinó a si mateixos. Finalment ell es dirigeix a Senta perquè li confirmi si està disposada a lliurar-se a ell i ser-li fidel, i ella ho accepta sense condicions, amb una profunda alegria, amb un final emocionant.

Daland apareix novament, Senta li dona el seu acord al matrimoni proposat i jura amor i fidelitat eterna, i ELS TRES PERSONATGES CANTEN ELS SEUS SENTIMENTS EN UN BRILLANT TRIO QUE TANCA

EL SEGON ACTE. El pare dona ordre de fer els preparatius per al casament, que coincideixen amb la festa que suposa el retorn dels mariners al seu port.

ACTE III

En la festa dels mariners, que comença amb un brillant cor masculí, les noies del poble intenten, sense aconseguir-ho, que s'hi sumi la misteriosa marineria del vaixell, que es limita a una inquietant intervenció dels mariners que volen desenganyar el capità de les seves il·lusions. Erik no es resigna a la decisió de Senta d'unir-se al navegant errant i li retreu les antigues promeses i sentiments. Malgrat la

indiferència de la noia davant aquestes propostes, l'holandès errant, que ha vist d'amagat la conversa, es creu una altra vegada traït i no vol escoltar les apassionades declaracions de Senta. Decideix partir novament, fa hissar les veles i salta a bord del seu vaixell, que s'allunya mar endins. Senta corre vers una roca espadada i es tira a la mar clamant la seva fidelitat fins a la mort. El vaixell fantasma s'enfonsa i es veuen a l'horitzó, transfigurats, Senta i l'holandès, junts per l'eternitat.

Els dos vaixells amarrats al port presenten un viu contrast, amb mariners, cants i alegria el dels noruecs, en un silenci i una foscor terribles el de l'holandès. DESPRÉS DE SENTIR ALGUNS DELS MOTIUS DE L'ACTE ANTERIOR, ELS MARINERS DE DALAND ENTO-



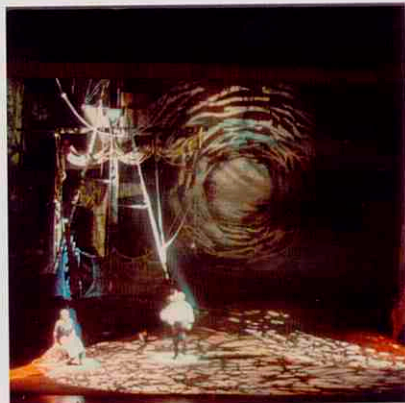
Temporada 1983-84.
Direcció d'escena: Werner Michael Esser.
Fotografia: Antoni Bofill.



Temporada 1983-84.
Direcció d'escena: Werner Michael Esser.
Fotografia: Antoni Bofill.



Temporada 1983-84.
Direcció d'escena: Werner Michael Esser.
Fotografia: Antoni Bofill.



Temporada 1983-84.
Direcció d'escena: Werner Michael Esser.
Fotografia: Antoni Bofill.



Temporada 1983-84.
Direcció d'escena: Werner Michael Esser.
Fotografia: Antoni Bofill.



Temporada 1987-88.
Direcció d'escena: Jean-Claude Riber.
Fotografia: Pau Barceló.



Temporada 1987-88.
Direcció d'escena: Jean-Claude Riber.
Fotografia: Antoni Bofill.



Temporada 1987-88.
Direcció d'escena: Jean-Claude Riber.
Fotografia: Antoni Bofill.



Temporada 1987-88.
Direcció d'escena: Jean-Claude Riber.
Fotografia: Antoni Bofill.

NEN EL BRILLANT COR «STEUERMANN, LASS DIE WACHT!» («PILOT, VINE AMB NOSALTRES!»), EN TRES PARTS. Les noies del poble s'estranyen del silenci de la nau forastera i INTENTEN AMB ELS SEUS CANTS ATREURE'N LA TRIPULACIÓ A LA FESTA, MENTRE ELS NORUECS ES BURLEN DE LA MANCA DE RESPOSTA EN UN DIÀLEG DELS DOS CORS AMB ALTERNANÇA DE FRASES CONTRASTADES, entre les bromes dels homes i la preocupació i pietat de les dones, que se'n van i deixen sols els seus companys.

Els mariners noruecs es queden amb les provisions de menjar i beure que han portat les noies per als holandesos i REPRENEN LA CANÇÓ DE L'INICI DE L'ACTE MENTRE EL VENT COMENÇA A

BUFAR I LA MAR A AGITAR-SE. ALESHORES PODEM ESCOLTAR, ENMIG D'UNA TEMPESTA CREIXENT QUE MARCA L'ORQUESTRA AMB ELS SEUS GONGS, FLAUTINS I MÀQUINA DE FER VENT, ELS CANTS DE LA FANTASMÀGÒRICA TRIPULACIÓ DEL VAIXELL HOLANDES («JOHOHOE! JOHOHOE! HOE! HOE! HOE!») que inviten el seu capità a no fer-se cap il·lusió d'haver trobat la salvació en la seva promesa i que haurà de tornar a la mar set anys més. Els noruecs intenten debades fer callar amb el seu cant els holandesos i finalment es retiren espantats mentre torna la calma i plana un silenci de mort al voltant del vaixell fantasma.

La segona escena del tercer acte té Erik com a protagonista, que es presenta

davant Senta per reclamar les promeses d'amor que li havia fet, desesperat per les notícies de la promesa de matrimoni amb el misteriós holandès. EL BREU DUO ENTRE ELS DOS JOVES, «WAS MUSST' ICH HÖREN, GOTT!» («QUÈ HE SENTIT, DÉU MEU!»), en què ella invoca el seu noble deure i sembla haver oblidat qualsevol relació anterior, ES CONTINUA AMB LA CAVATINA D'ERIK, «WILLST JENES TAGS DU NICHT DICH MEHR ENTSINNEN» («NO VOLS RECORDARTE DEL DIA...?»), QUE MUSICALMENT ESTÀ EN LA LÍNIA DE *DER FREISCHÜTZ* DE CARL M. VON WEBER, INTRODUÏDA PER L'OBOÈ I AMB CADÈNCIA FINAL MOLT ORNAMENTADA.

L'holandès ha escoltat sense ser vist aquesta escena i es presenta davant seu

AMB UNA EXALTACIÓ TEMIBLE («VERLOREN! ACH! VERLOREN! EWIG VERLORNES HEIL!», «PERDUT, AI, PERDUT! LA MEVA SALVACIÓ PERDUDA PER SEMPRE»). S'estableix un diàleg patètic entre el navegant, que veu en la presència d'Erik una prova de la infidelitat de Senta, raó per la qual decideix partir immediatament amb el seu vaixell per recomençar el seu terrible periple, i les paraules de la seva estimada, amb què intenta detenir-lo i li assegura el seu amor i lleialtat. En un darrer monòleg, «ERFAHRE DAS GESCHICK, VOR DEM ICH DICH BEWAHRE!» («HAS DE SABER LA SORT FATAL DE LA QUAL T'ALLIBERO!»), L'HOLANDES INTENTA JUSTIFICAR-SE I DESLLIURAR-LA DEL SEU JURAMENT, EN UN RECI-

TATIQU QUE RETORNA A DIVERSOS RECURSOS I MOTIUS MUSICALS DE LA SEGONA ESCENA DEL PRIMER ACTE. ELLA LI REPETEIX EL JURAMENT AMB LA MATEIXA FÒRMULA MELÒDICA DE LA SEVA ESCENA AMOROSA DEL SEGON ACTE, però l'holandès es nega brutalment a creure-la i s'afirma en el seu destí, que totes les mars coneixen, el destí de l'holandès errant.

Quan l'holandès –que ha fet hissar les veles– salta a bord del seu vaixell, que comença a allunyar-se de la costa mentre sentim el cor dels seus mariners, Senta, que ha intentat seguir-lo però que s'ha vist deturada per la seva gent –Daland, Mary, les filadores– que ha acudit als crits d'Erik, aconsegueix finalment escapar i puja a una roca escarprada damunt la mar. Es dirigeix per última vegada a l'holandès proclamant la seva fidelitat fins a la mort i es precipita a la mar, MENTRE UN *FORTISSIMO* ORQUESTRAL MARCA LA DESAPARICIÓ DEL VAIXELL FANTASMA EN LA PROFUNDITAT MARINA. EL MOTIU DE LA REDEMPCIÓ ANUNCIA LA TRANSFIGURACIÓ DELS DOS HEROIS I S'ENCADENA AMB EL MOTIU DE L'HOLANDÈS, QUE TANCA L'ÒPERA.

TERESA LLORET



Temporada 1993-94.
Direcció d'escena: Willy Decker.
Fotografia: Antoni Bofill.



Temporada 2006-07.
Direcció d'esceha: Àlex Rigola.
Fotografia: Miquel Bigas.

Lohengrin

Lohengrin (1850) és la tercera de les anomenades pel mateix Wagner «òperes romàntiques», abans de les que definí com a «dramas musicals». Les fonts literàries del llibret, escrit, com sempre, per ell mateix, són els poemes medievals del cicle artúric, especialment *Parzival* de Wolfram von Eschenbach. La història explica l'arribada del cavaller Lohengrin al ducat de Brabant per salvar Elsa de la falsa acusació de fratricidi i per regir els seus ciutadans amb l'imperi de la justícia i de la bondat, i el fracàs d'aquesta noble gesta.

L'acció se situa, doncs, a Brabant, el segle X, on el regent Telramund, tutor dels dos joves fills orfes del darrer duc, Elsa i Gottfried, acusa la noia d'haver mort el seu germà. Davant la seva indefensió, Elsa resa i aleshores es produeix la prodigiosa aparició dalt d'un cigne d'un cavaller que s'ofereix a salvar-la i, pel seu matrimoni amb ella, a regir el regne amb equitat. Telramund és vençut pel misteriós cavaller en el judici de Déu convocat pel rei germànic Enric I l'Ocellaire.

L'única condició que ha posat el cavaller a Elsa és la promesa de no preguntar-li mai el seu nom ni la seva procedència. Ortrud, esposa de Telramund, descendent del món pagà i fetillera, per recuperar el poder incita el marit a una

conjura contra el cavaller i amb refinada astúcia posa en l'ànima d'Elsa el dubte i la por. Per això, quan Elsa i el cavaller resten sols, després del solemne casament, ella li fa la pregunta fatal. Entren aleshores Telramund i quatre nobles per donar mort al cavaller, que en defensa pròpia mata l'enemic.

Davant les tropes aplegades per defensar l'Imperi, el cavaller acusa Elsa d'haver traït el seu jurament i anuncia que el fet de revelar el seu secret l'obliga a anar-se'n. Fa saber a tothom que el seu nom és Lohengrin, que pertany a la confraria dels cavallers del Sant Grial i és fill de Parsifal. El cigne reapareix per endur-se el cavaller i Ortrud revela, aleshores, que es tracta de Gottfried, el germà que creien mort, metamorfosat per les seves males arts. L'oració de Lohengrin el fa tornar a la seva forma humana i és aclamat duc de Brabant. El colom del Grial davalla del cel per acompanyar Lohengrin riu amunt i Elsa mor de tristesa en braços del seu germà.

És l'obra més amarga i pessimista de Wagner, que presenta la mediocritat del món i la incapacitat humana d'acceptar i acollir un ideal de justícia. Des del punt de vista musical, el famós leitmotiv wagnerià té per primera vegada una estricta aplicació simbòlica i psicològica.

Resum argumental

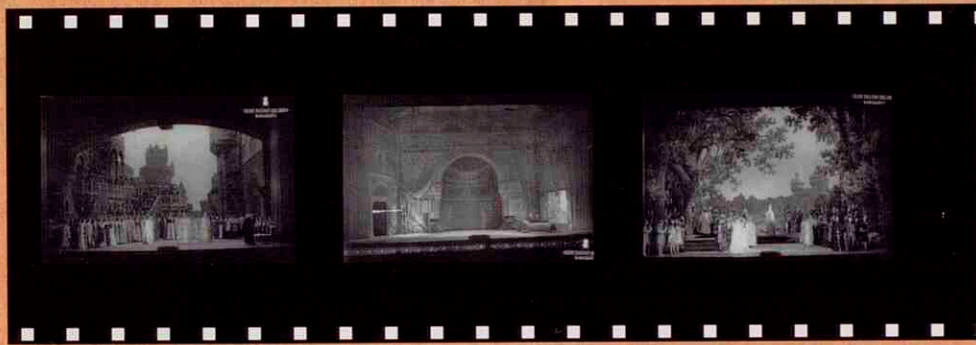
Lohengrin fou estrenada a Weimar el 1850. És la tercera de les obres del compositor que han quedat en el «repertori canònic» de Bayreuth, i la primera on el leitmotiv té una estricta aplicació simbòlica i psicològica. La prodigiosa aparició d'un cavaller, Lohengrin, procedent d'un món que encarna la puresa i la bondat, que s'ofereix a salvar Elsa de Brabant de la falsa acusació d'haver donat mort al seu germà i –pel seu matrimoni amb ella– de regir el regne amb justícia i equitat, fracassa per la mediocritat del món que l'acull. És l'obra més amarga i pessimista de Wagner, que presenta la incapacitat humana d'acceptar i acollir un ideal de justícia.



Lohengrin
(temporada 1919-20).



Lohengrin
(temporada 1919-20).



Temporada 1956-57. Direcció d'escena: Oskar Walleck.
Fotografia: Fotos Martí.

ACTE I

Enric I de Germània, l'Ocellaire, arriba al ducat de Brabant, dividit per lluites internes. El comte Friedrich von Telramund, tutor dels fills del darrer duc, Elsa i Gottfried, acusa Elsa d'haver donat mort al seu germà per obtenir el poder. A més, reivindica per a ell el ducat, que havia pertangut en època pagana a Radbod, pare de la seva muller, Ortrud.

El rei invita Elsa a justificar-se, però ella només sap explicar un somni en què un cavaller amb armadura resplendent venia a defensar la seva causa. Enric decideix acudir al judici de Déu i un herald fa una crida per trobar el campió d'Elsa, però ningú no s'atreveix a combatre contra Telramund.

Elsa prega Déu i el seu somni s'acompleix: apareix pel riu el cavaller en una petita barca arrossegada per un cigne. Proposa a Elsa combatre per demostrar la seva innocència i, si venç, casar-se amb ella i protegir els seus estats. L'única condició, que Elsa accepta, és que no li preguntis mai qui és, ni d'on ve, perquè en aquest cas hauria de deixar-la per sempre. El cavaller desconegut derrota fàcilment Telramund, al qual perdona la vida. El rei i la gent aclamen el nou duc.

EL PRELUDI ES BASA EN EL TEMA DEL GRIAL, PRESENT A TOTA L'ÒPERA, AL QUAL ES CONTRAPOSA EL DE LA SEPARACIÓ, I LA SEVA ESTRUCTURA S'ALLUNYA DE LA FOR-

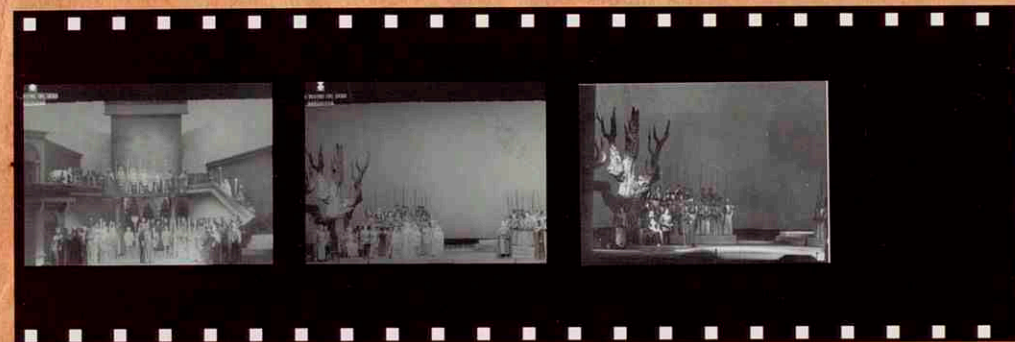
MA SONATA PER DIBUIXAR UNA MENA D'ARC DES DEL *PIANISSIMO* INICIAL DE LES CORDES EN TESSITURA AGUDA FINS AL *TUTTI* ORQUESTRAL *FORTISSIMO* PER RETORNAR A LES MESURES DEL PRINCIPÍ.

ESCENA PRIMERA

En un campament prop de les ribes de l'Escalda, el rei de Germània Enric l'Ocellaire, acompanyat pels seus nobles, que ha vingut a buscar ajuda per combatre els pobles eslaus que amenacen les fronteres de l'Imperi, demana al comte Friedrich von Telramund que li expliqui la causa de les discòrdies que ha trobat al ducat. Aquest, tutor dels joves fills del duc mort, Elsa i Gottfried, llança una brutal acusació contra la noia: a fi d'obtenir el govern de Brabant per a ella sola, ha fet desaparèixer el seu germà petit en una passejada pel bosc i ha refusat Telramund com a marit. Reivindica el ducat per a ell, tant pel seu parentiu amb el vell duc com pels drets de la seva actual esposa Ortrud, filla de Radbod, que havia regit Brabant en època pagana. Un herald crida l'acusada. L'AMBIENT festiu i MARCIAL —COR I TROMPETES— DE L'INICI DÒNA PAS A UNA ATMOSFERA FEIXUGA I ANGOIXANT, MARCADA PER LES CORDES, DE *TEMPO* LENT I DINÀMICA INESTABLE, PREMONITÒRIA DEL DRAMA.



Temporada 1959-60. Direcció d'escena: Karl-Heinz Haberland. Fotografia: Antoni Ras-Rigau.



Temporada 1962-63. Direcció d'escena: Karl-Heinz Streibing. Fotografia: Antoni Ras-Rigau. Fotografia color: no identificada.



Temporada 1969-70. Direcció d'escena: Hermann Wedekind. Fotografia: Antoni Ras-Rigau.

ESCENA SEGONA

Apareix Elsa, virginal heroïna romàntica acusada sense raó, silenciosa, perduda en els seus somnis. Enric la commina que respongui a les acusacions de Telramund i ella, finalment, es limita a explicar el seu somni –EN UNA BELLÍSSIMA SEQÜÈNCIA, INICIADA PER «EINSAM IN TRÜBEN TAGEN» I INTERROMPUDA PER LES INTERVENCIÓNS DEL COR I DE TELRAMUND– en el qual se li ha aparegut un cavaller amb armadura resplendent, que ha de ser el seu campió i el seu espòs, EN UN CANT ON ES BARREGEN L'ESPERANÇA I LA INQUIETUD, LA CONFIANÇA I LA POR, I ON APAREIXEN, ENTRE D'ALTRES, ELS LEITMOTIV DE LA DESESPERACIÓ, LA CAVALLERIA VIRTUOSA, L'HEROISME GLORIÓS, LA CONSOLACIÓ I EL GRIAL. El rei decideix, davant la reacció aïrada de Telramund, d'acudir al judici de Déu –APAREIX AQUEST NOU LEITMOTIV– i l'herald convoca un cavaller que vulgui defensar Elsa de Brabant. Els homes estan atemorits i ningú no es presenta a la crida. EL CLARINET, DOBLAT AVIAT PEL CORN ANGLÈS, INTRODUEIX LA FERVENT ORACIÓ D'ELSA –«DU TRUGEST ZU IHM MEINE KLAGE»–, A LA QUAL RESPON LA MERAVELLOSA APARICIÓ DE LOHENGRIN RIU AVALL EN UNA PETITA BARCA ARROSSEGADA PER UN CIGNE, DAVANT L'ADMIRACIÓ DELS PRESENTS, QUE ENTONEN UN BRILLANT CANT CORAL QUE CELEBRA EL MIRACLE.

ESCENA TERCERA

El cavaller, revestit de brillant armadura, amb el puny a l'espasa, apareix en tota la seva majestat. S'ACOMIADA DEL CIGNE EN EL BELL I MALENCONIÓS CANT «NUN SEI BEDANKT, MEIN LIEBER SCHWAN!», ON TORNA A APARÈIXER EL LEITMOTIV DEL GRIAL, I LA RESPOSTA DEL COR, DE GRAN DOLCESA TÍMBRICA, ADQUIREIX UN CARÀCTER QUASI RELIGIÓS. Saluda el rei, li diu que ha estat enviat per combatre a favor de la noia acusada i inicia un diàleg amb Elsa, moment crucial de l'obra, en què li ofereix la seva protecció, casar-se amb ella i regir el país, amb una sola condició –«Nie sollst du mich befragen»–: que mai no l'interrogarà ni intentarà saber d'on ha vingut, quin és el seu nom i el seu llinatge. EN L'AMORÓS DISCURS DELS DOS PROTAGONISTES, ON ELSA SE SOTMET DE BON GRAT A LES SEVES CONDICIONS, APAREIXEN, AL COSTAT DE LEITMOTIV JA CONEGUTS, COM EL DEL GRIAL, ELS DEL DUBTE I DEL MISTERI DELS ORÍGENS, QUE EL TENYEIXEN DE MALS PRESAGIS. Telramund refusa el consell dels nobles que es retiri de la lluita i s'inicia el duel, presidit pel rei i marcat per un rígid protocol. L'atac de Lohengrin, QUE ACOMPANYA EL LEITMOTIV DE LA CAVALLERIA VIRTUOSA, abat aviat Telramund MENTRE ELS TIMBALS MARQUEN LA DERROTA. Lohengrin li perdona la vida i la FELICITAT D'ELSA

ESCENA PRIMERA

Davant el castell d'Anvers, prop de l'escalinata que porta a l'església, de nit, Telramund i Ortrud, miserablement vestits, es lamenten de la seva desgràcia mentre se senten les fanfares i els sons de la festa que se celebra al palau. El noble acusa Ortrud d'haver provocat el seu deshonor, portada per la seva ambició, però ella no es deixa abatre i prepara la venjança EN UN CANT DISCONTINU I SENSE MELODIA ACOMPANYAT DELS NOUS LEITMOTIV DELS PROJECTES MALÈFICS I DE LA TEMPTACIÓ I DEL MISTERI DELS ORÍGENS. Afirma que el poder del cavaller es basa en el món de la màgia i que si convencen Elsa de fer-li la pregunta fatal o bé Telramund pot obtenir una part, encara que ínfima, del cos de l'heroi, desfaran l'encanteri i podran reconquerir el seu poder.

ESCENA SEGONA

ELSA, DES DE LA TERRASSA DEL PALAU, ACOMPANYADA PEL CLARINET, ENTONA UN DELICAT I AMORÓS CANT D'AGRAÏMENT A LA NATURA –«EUCH LÜFTEN, DIE MEIN KLAGEN»– PER LA FELICITAT QUE LI HA DONAT, mentre Ortrud fa sortir Telramund i es prepara per iniciar el seu destructiu projecte. Amb fingida tristesa i

–LEITMOTIV QUE ACOMPANYEN ELS OBOÈS, ELS CLARINETS I LES TROMPES– S'ASSOCIA ALS DE LOHENGRIN I, MALGRAT LA INQUIETANT AMENÇA D'ORTRUD, L'ACTE CONCLOU AMB L'ALEGRIA I EXALTACIÓ GENERAL EXPRESSADA PEL COR D'HOMES I DONES.

ACTE II

A la nit, Ortrud convenç Telramund de continuar la lluita pel ducat i es proposa persuadir Elsa que prengunti al desconegut el seu nom. Després d'invocar els déus pagans Wotan i Freia, es guanya la confiança d'Elsa –que acaba de cantar la seva felicitat– i posa en el seu ànim els primers dubtes sobre la personalitat del cavaller. L'herald anuncia que Telramund ha estat condemnat a l'exili i que el salvador d'Elsa serà duc de Brabant i portarà l'exèrcit contra el perill dels bàrbars a l'est de l'Imperi. Telramund s'alia amb quatre nobles rebels.

Quan arriba el seguici nupcial davant la catedral, Ortrud desafia Elsa que digui el nom del que ha de ser el seu espòs, però ella reafirma la confiança en el seu salvador. Telramund, disfressat de monjo, acusa davant el rei el cavaller d'haver utilitzat encanteris i exigeix que declari la seva identitat. Aquest afirma que només ho farà si Elsa li ho demana. La núvia confirma el seu amor i entra a l'església a celebrar les noces.

desesperació, intenta suscitar la compassió d'Elsa, que surt per venir a buscar-la. ORTRUD, SOLA, INVOCA EN UN AGRESSIU *ARIO SO*, SOSTINGUT PER UN *FORTISSIMO* AMB TOTA L'ORQUESTRA —«ENTWEIHTE GÖTTER! HELFT JETZT MEINER RACHE!»— ELS SEUS DÉUS PAGANS, WOTAN I FREIA, FINS A L'ARRIBADA D'ELSA. Guanya amb arteria i falsa humilitat la seva confiança i, mentre Elsa li promet obtenir el perdó d'ella i del seu marit, l'adverteix —a partir dels seus poders endevinatoris— que el cavaller de llinatge desconegut pot abandonar-la amb la mateixa facilitat amb què ha aparegut, MENTRE ELS LEITMOTIV DE LA TEMPTACIÓ, EL MISTERI DELS ORÍGENS I ELS PROJECTES MALÈFICS, ACOMPANYATS PEL FAGOT, VIOLA, CORN ANGLÈS I CLARINETS, REAPAREIXEN I PROPORCIONEN UNA ATMOSFERA INQUIETANT QUE ENS FA ENTENDRE QUE EL DUBTE HA ENTRAT AL COR D'ELSA MALGRAT LES SEVES PROTESTES DE FE I FIDELITAT A L'ESTIMAT. Surten i reapareix Telramund cantant el seu afany de venjança.

ESCENA TERCERA

Arriben nobles i gent del poble per celebrar l'esponsalici i l'herald anuncia —entre els entusiastes i patriòtics comentaris del cor d'homes— el desterrament de Telramund, el nomenament del cavaller desconegut com a protector de Brabant i el seu matrimoni

amb Elsa abans de partir a combatre els enemics de l'Imperi. Tanmateix, quatre nobles que havien format part de la guàrdia de Telramund no veuen amb bons ulls les decisions guerreres del rei. Telramund s'hi acosta i els nobles, espantats, l'amaguen. Els patges anuncien el pas del seguici d'Elsa vers l'església.

ESCENA QUARTA

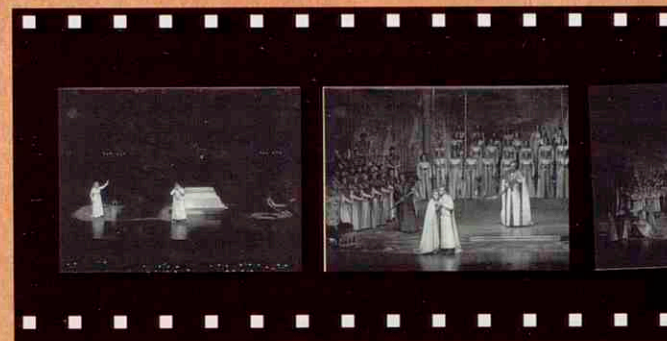
El doble cor d'homes i dames que acompanyen Elsa inicia una SOLEMNE PÀGINA CORAL, ÚLTIMA MANIFESTACIÓ D'ALEGRIA I FELICITAT ABANS DEL DRAMA, INTERROMPUDA A PARTIR D'UN ACORD DISSONANT QUE MARCA L'ARRIBADA D'ORTRUD, que s'avança vers Elsa i li impedeix el pas. En un canvi radical respecte de l'anterior aparent submissió, insulta i amenaça Elsa, reclama la seva prioritat i intenta sembrar la desconfiança en el cavaller desconegut entre els presents —«KANNST DU IHN NENNEN»— EN UN CANT DE TENSIÓ ASCENDENT. Elsa reacciona amb fermesa i energia, DINS LA MATEIXA LÍNIA DE CANT, en defensa del que ha de ser el seu marit, malgrat el riure sarcàstic d'Ortrud.

ESCENA CINQUENA

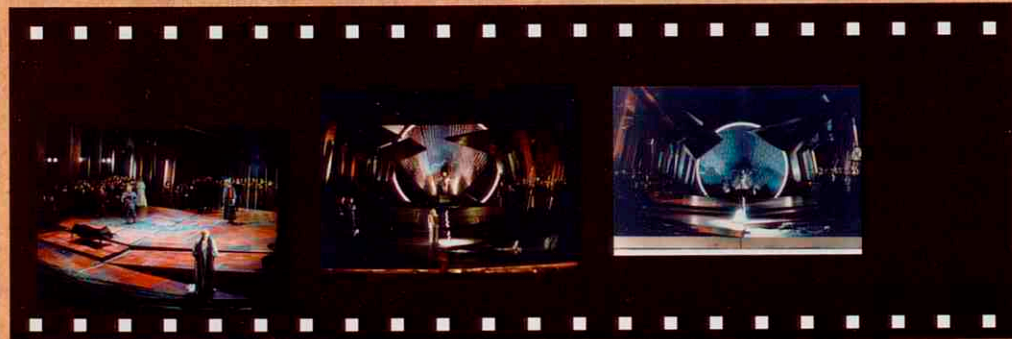
Arriba el seguici del rei, amb Lohengrin i els nobles saxons, ACOMPANYAT PELS LEITMOTIV DE



Temporada 1981-82. Direcció d'escena: Uwe Drochow. Fotografia: Antoni Bofill.



Temporada 1985-86. Direcció d'escena: Friedemann Steiner. Fotografia: Antoni Bofill.



Temporada 1992-93. Direcció d'escena: Götz Friedrich. Fotografia: Antoni Bofill.

LA CERIMÒNIA DEL REI, AMB TROMPETES, I DE LA CAVALLERIA VIRTUOSA. Elsa es llança als braços del cavaller i li demana amb angoixa (LEITMOTIV DELS PROJECTES MALÈFICS) que la protegeixi de l'odi amb què Ortrud ha respost a la seva bondat. Reprèn el seguici el seu camí i un nou acord dissonat marca la irrupció de Telramund, que es dirigeix als presents amb ira i contundència, acusa Lohengrin d'haver-lo vençut per arts de màgia i el comina que declari davant de tothom la seva identitat. El cavaller refusa de sotmetre's a les preguntes infamants de Telramund i afirma que només Elsa té dret a demanar-ho. EL MUTISME I L'ANGOIXA D'ELSA SÓN ACOMPANYATS PELS TIMBRES OBSCURS (TROMBONS, TUBES, TIMBALS) DE L'ORQUESTRA, QUE REPRÈN ELS LEITMOTIV MÉS INQUIETANTS DEL DRAMA I EXPRESSA SENSE PARAULES LA SITUACIÓ ANÍMICA DE L'HEROÏNA. Finalment Elsa afirma la seva confiança en el seu salvador, però d'una manera menys segura que en les anteriors intervencions, davant la inquietud de Lohengrin («O Himmel, schirm ihr Herz vor den Gefahren»). DESPRÉS D'UN DRAMÀTIC I BREU PASSATGE A CAPPELLA ENTRE EL REI, ELS NOBLES I LOHENGRIN, que agraeix la confiança dels presents, Telramund aconsegueix parlar a Elsa i li demana que li proporcionï una part, encara que sigui infima, del cos de Lohengrin per desfer l'encanteri. El cavaller fa fora els intrigants però s'adona

de l'actitud vacil·lant d'Elsa («Willst du die Frage an mich tun?»), que reafirma, avergonyida de les seves pors, el seu amor, MENTRE ELS LEITMOTIV DEL DUBTE I EL DEL MISTERI DELS ORÍGENS QUE ACOMPANYEN LA REPRESA DE LA MARXA VERS L'INTERIOR DE L'ESGLÉSIA NO DISSIPEN LES INQUIETUDS. Una mirada última entre una atemorida Elsa i una Ortrud triomfant confirma que el drama és inevitable.

ACTE III

Elsa i el cavaller entren a la cambra nupcial, acompanyats pels sons de la famosa marxa nupcial. En restar sols, després d'expressar la seva felicitat, Elsa, angoixada per les sospites que Ortrud li ha fet néixer, acaba fent la pregunta fatal. Entren sobtadament Telramund i els quatre nobles per ferir el cavaller i trencar l'encís, però Lohengrin mata el seu enemic i decideix donar explicacions davant el rei.

Davant les tropes reunides per defensar l'Imperi, el cavaller acusa Elsa d'haver traït el seu jurament i anuncia que el fet d'haver de revelar el seu secret l'obliga a partir. En el famós *racconto* exposa la seva identitat: el seu nom és Lohengrin, pertany a la confraria de monjos cavallers del Sant Grial -cus-

todis del calze del Darrer Sopar- i és fill de Parsifal. Les súpliques d'Elsa i del rei no el deturen i Lohengrin s'adreça ara al cigne que ha reaparegut.

Ortrud revela que el cigne no és altre que Gottfried, el fill del duc que creien mort, metamorfosat per les seves males arts. L'oració de Lohengrin fa que el cigne s'enfonsi a les aigües per reaparèixer en la seva forma humana, i és aclamat duc de Brabant. La coloma del Grial davalla del cel per endur-se'n Lohengrin riu amunt i Elsa mor de tristesa en braços del seu germà.

ESCENA PRIMERA

La comitiva nupcial -les dones acompanyant Elsa i els homes i el rei Lohengrin- introdueix els nous esposos a la cambra on han de passar la nit de noces. EL COR D'HOMES I DONES CANTA UNA PÀGINA BRILLANT I ALEGRE, ON EL DRAMA ES TROBA MOMENTÀNIAMENT ABSENT, SOBRE TRES TEMES, EL DARRER DOMINAT PER L'OBOÈ, FLAUTA I CLARINET, QUE S'ALTERNEN EN UN BREU RONDÓ, I QUE INCLOU LA MUNDIALMENT FAMOSA MARXA NUPCIAL. El rei besa i dóna la seva benedicció a Lohengrin i a Elsa i la comitiva els deixa sols.

ESCENA SEGONA

Lescena comença amb un veritable DUO D'AMOR ENTRE ELS ESPOSOS -«DAS SÜSSE LIED VERHALT»- DE TIMBRES CÀLIDS I TONALITAT LLUMINOSA, EN QUÈ ELS AMANTS EXPRESSEN LA SEVA FELICITAT I ELSA EVOCA EN UN *ARIOSO* EL SOMNI QUE TINGUÉ ABANS DE CONÈIXER-LO. Però aviat mostra la insatisfacció que li produeix no poder respondre la tendra apel·lació del cavaller -Elsa!- amb l'eco del seu nom i fa valer la intimitat del moment per saber-lo i mantenir-lo en secret. Lohengrin multiplica les temptatives per eludir la perillosa conversa, però Elsa esdevé cada cop més insistent, tot invocant el lliurament amorós per descobrir el secret, MENTRE ESCOLTEM EL LEITMOTIV DEL MISTERI DELS ORÍGENS (OBOÈ, CORN ANGLÈS, CLARINET). Lohengrin adopta un to sever, quasi violent, intenta en va tornar al terreny amorós, però Elsa -ACOMPANYADA PEL LEITMOTIV DE LA TEMPTACIÓ- es precipita sense fre vers una actitud de desconfiança i de por que Lohengrin retorni al seu món desconegut i l'abandoni. En el seu deliri torna a veure el cigne i EN UNA LÍNIA DE CANT QUE NO ES MOU DEL TERRENY DE L'AGUT FA LA TERRIBLE PREGUNTA: «DEN NAMEN SAG MIR ANI... WIE DEINE ART» («DIGUES-ME EL TEU NOM... QUIN ÉS EL TEU LLINATGE»). En aquest moment apareixen Telramund

i els quatre nobles amics amb l'espasa a la mà. El cavaller abat Telramund, els nobles deixen les armes i s'agenollen i Elsa cau sense sentit MENTRE RESSONA TRISTAMENT EL LEITMOTIV DE LA FELICITAT AMOROSA. Lohengrin fa portar el mort davant el tribunal del rei i ordena que vesteixin Elsa per comparèixer també davant seu, i li donarà la resposta.

ESCENA TERCERA

L'arribada dels comtes que s'han enrolat a l'exèrcit del rei Enric, en la mateixa esplanada vora l'Escalda de la primera escena de l'obra, S'ACOMPANYA PER UNA BRILLANT PÀGINA ORQUESTRAL AMB EL LEITMOTIV DEL PENÓ, I LA D'ENRIC, AMB EL LEITMOTIV DE LA CERIMÒNIA DEL REI, QUE CANTA UN VIBRANT I PATRIÒTIC ARIOSO D'EXALTACIÓ DE L'IMPERI GERMÀNIC. Arriben els quatre nobles amb el cadàver de Telramund i Elsa, amb la tristesa reflectida al seu rostre. Apareix Lohengrin, revestit de la brillant armadura inicial, amb actitud solemne i desolada. Fa saber que no conduirà els homes al combat, que ha matat Telramund en defensa pròpia i que la seva muller ha traït el seu jurament. Això l'obliga a explicar davant el rei i la gent de Brabant la seva identitat, cosa que fa en la narració coneguda sovint com a *racconto*, iniciada per les

paraules «In fernem Land» i ACOMPANYADA PER LES HARMONIES DEL GRIAL I PER LA BELLÍSSIMA MÚSICA DEL PRELUDI. Ve del castell de Montsalvat, on la confraria de monjos cavallers del Grial custodia el calze que Crist utilitzà al Darrer Sopar; els cavallers, dotats d'una força sobrenatural, són enviats com a campions dels drets de la virtut, però si descobreixen la seva identitat han de retornar al seu món; ell és fill de Parsifal, rei de la confraria, i el seu nom és Lohengrin. Les súpliques d'Elsa, del rei i del poble no deturen el cavaller, que predu, tanmateix, la victòria de l'Imperi sobre els bàrbars. EL LEITMOTIV DE LA CAVALLERIA VIRTUOSA ACOMPANYA L'ENTRADA DEL CIGNE. Lohengrin es dirigeix al cigne amb amor («Mein lieber Schwan») i en un tendre comiat –QUE TANCA UNA SÈRIE DE PATÈTICS «LEB WOHL»– confia a Elsa el seu corn, l'espasa i l'anell perquè els

doni al seu germà si retorna. Ortrud s'avança i revela amb orgull als presents, terroritzats, que el cigne no és altre que l'hereu de Brabant, que ella convertí amb les seves arts màgiques. Lohengrin s'agenolla i resa fins que es produeix el miracle: el cigne recupera la forma del jove Gottfried, vestit d'argent, que serà el nou duc de Brabant (LEITMOTIV DE LA CAVALLERIA VIRTUOSA I DE L'HEROISME GLORIÓS). La blanca coloma del Grial s'emporta Lohengrin amb la seva barca i Elsa mor en braços del seu germà MENTRE L'OBRA ES TANCA AMB LES HARMONIES LLUMINOSES I PURES DEL GRIAL.

TERESA LLORET

Temporades 1999-2000 / 2005-06.
Direcció d'escena:
Peter Konwitschny.
Fotografia: Antoni Bofill.



Tristan und Isolde

Tristan und Isolde és una de les òperes més importants del gènere per l'extraordinària grandesa de la seva partitura i pel seu significat en l'evolució de la música del nostre temps. S'estrenà el 1865 al Teatre de la Cort de Munic. El llibret, obra –com és habitual en Wagner– del mateix compositor, té com a punt de partida un poema medieval de Gottfried von Strassburg (vers 1210) sobre una llegenda d'origen cèltic que narra els tràgics amors de Tristany i Isolda. Els amors de Wagner amb Mathilde Wesendonck (1857-1859) i la lectura d'*El món com a voluntat i com a representació* de Schopenhauer, tradicionalment es consideren circumstàncies decisives en la seva composició.

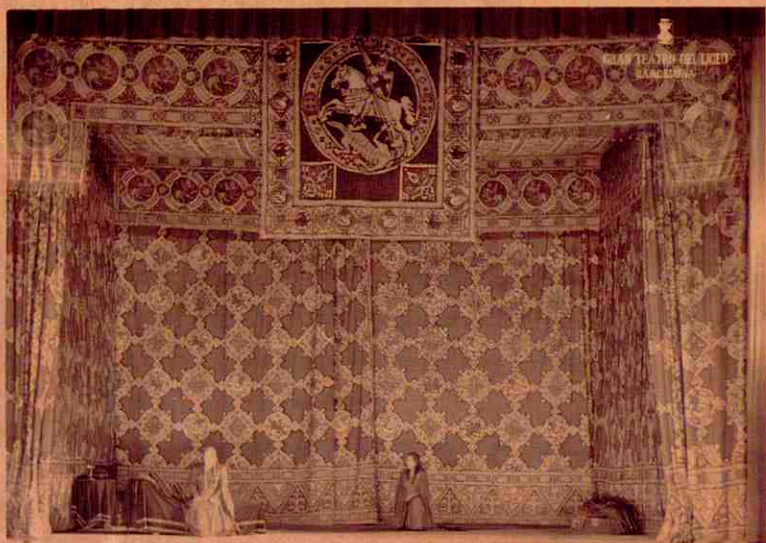
Tristan, que havia estat guarit per Isolde, filla de la reina d'Irlanda, de les seves ferides, rep l'encàrrec del seu oncle i protector, el rei Marke de Cornualla, d'anar a Irlanda per demanar, en nom seu, la mà de la princesa. Quan s'aixeca el teló, la primera escena ens situa al vaixell amb què Tristan condueix Isolde a Cornualla. El filtre de mort que porta la princesa per consumir la seva venjança –Tristan havia causat la mort del seu promès Morold– és canviat per la serventa Brangäne pel filtre d'amor, cosa que desencadena –i alhora revela– la passió soterrada dels protagonistes. Al segon acte té lloc una de les escenes d'èxtasi amorós més extraordinàries de la història de l'òpera, fins que els sorprèn el retorn del rei Marke i els seus cavallers i Melot fereix greument Tristan. Al tercer acte, Kurwenal ha conduït el seu amic Tristan al seu

castell de Kareol, a la Bretanya, on esperen l'arribada de la nau d'Isolde, l'única que el pot guarir. Isolde apareix només a temps de rebre entre els seus braços Tristan poc abans de morir. Arriba el rei Marke, disposat a perdonar, però els bretons presenten batalla i Kurwenal mata Melot abans de ser ell mateix ferit mortalment. Isolde, ja fora d'aquest món, s'enfonsa en la nit de la mort, única realitat que la pot tornar a unir amb Tristan, mentre canta l'extraordinari «Liebestod» («Mort d'amor»).

La grandesa d'aquesta història consisteix, sobretot, a mostrar un amor tan extraordinari i tan excepcional que cap norma no el pot limitar: ni la llei que obliga el súbdit, ni el sentit moral que fa sagrat el matrimoni. Es tracta d'un amor i un desig tan intensos que no els pot apagar ni la dolorosa consciència del mal que puguin causar, ni la convicció que la passió acabarà fent-los dissortats, ni la mort, que serà justament el seu únic refugi. I aquest amor és l'únic objectiu de la música de Wagner. Per això, l'acció dramàtica es redueix a uns mínims: l'essencial –el més important que succeeix en escena– ho explica la música. Perquè *Tristan und Isolde* és una obra que concentra tota l'atenció en els sentiments dels protagonistes i converteix l'anècdota en el mer fil conductor d'aquestes emocions, tal com l'extraordinària música de Wagner les expressa: una música, d'altra banda, que converteix aquests amors en l'expressió essencial i universal de l'amor.

Resum argumental

El Dia, la Nit i la Mort són, respectivament, les claus de volta de cadascun dels tres actes de Tristan und Isolde. L'antítesi del Dia, que encarna les misèries de la realitat quotidiana i social, i la sacra Nit, que desvetlla i protegeix els amants, es resol en l'aspiració a una Mort alliberadora en la qual les ànimes –d'acord amb Schopenhauer– es dissolen en l'univers.



Temporada 1953-54.
Direcció d'escena: no identificada.
Fotografia: Fotos Martí.

ACTE I

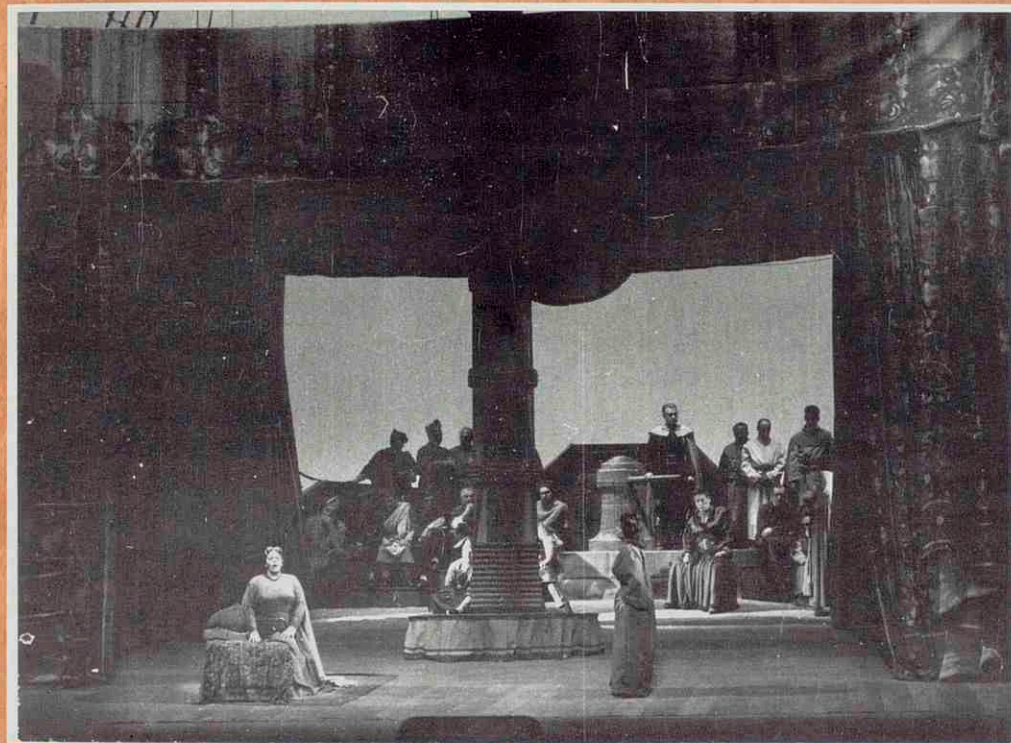
Un vaixell du Isolde, princesa d'Irlanda, a Cornualla, on ha de contraure matrimoni amb el vell rei Marke. Però Tristan i Isolde es coneixen de fa temps: la princesa havia estat promesa a un cavaller que fou mort per Tristan. La mateixa Isolde guarí el ferit Tristan sense saber que era l'assassí del seu promès i sentí per ell una atracció sobtada que mai no ha pogut oblidar. Indignada pel fet que Tristan la condueixi davant el rei Marke, demana a la serventa Brangäne el filtre de mort. Però la serventa canvia el filtre de mort pel d'amor i en trobar-se cara a cara Tristan i Isolde, tensos i violents, mentre la tripulació saluda el desembarcament a Cornualla, beuen plegats la copa «de la reconciliació» i, en comptes de morir, cauen l'un en braços de l'altre.

El preludi de l'òpera, amb el seu enigmàtic acord inicial, la resolució del qual contradiu totes les regles de la consonància, és una de les pàgines més importants de la història de la música. No sols perquè condensa els enunciats musicals fonamentals de l'obra i en constitueix una introducció captivadora, sinó també per la transcendència mítica –per a la música del segle XX– d'aquest acord que suspen la tonalitat en diverses línies de força

contraposades i igualment transcendents. Un vaixell du Isolde, princesa d'Irlanda, a Cornualla, on ha de contraure matrimoni amb el vell rei Marke. Tristan, nebot de Marke, ha estat l'encarregat de demanar per al rei la mà de la princesa com a senyal de pau entre tots dos països.

A la coberta del vaixell hi ha plantada una tenda dins la qual les dones viuen independents de la tripulació, de l'espai dels homes. Isolde hi descansa i la seva serventa, Brangäne, s'està a prop seu. De sobte, se sent, davallant del silenci, la cançó irònica d'un mariner («Westwärts schweift der Blick») que evoca una «verge irlandesa tendra i feréstega». EL CANT NU DEL MARINER S'ENCADENA AMB EL PRELUDI. EL CANT REAPAREIX SIMÈTRICAMENT POC DESPRÉS ACOMPANYAT D'UN TRÈMOLO ORQUESTRAL QUE N'ENFOSQUEIX L'ATMOSFERA.

Isolde, colpida per la lletra de la cançó, esclata en violentes imprecacions –GRANS SALTS VOCALS PUNTEJATS PELS MOTIUS DEL MAR I DEL DESIG; ELS MOTIUS D'AMOR DE L'ORQUESTRA REVELEN CONSTANTMENT EL SENTIT AMAGAT, INCONSCIENT DE LES PARAULES AFECTADES D'ODI O INDIFERÈNCIA D'ISOLDE–, malgrat les tendres súpliques de Brangäne. Després fa enretirar els tapissos i veu, dempeus al timó, Tristan. La princesa envia Brangäne a buscar-lo. Tristan, amb amabilitat però amb fermesa, es nega a anar a veure Isolde. TRISTAN



Temporada 1959-60.
Direcció d'escena: Walter Jockisch.
Fotografia: Antoni Ras-Rigau.



Temporada 1967-68.
Direcció d'escena: Wolfram Dehmel.
Fotografia: Antoni Ras-Rigau.

50



Temporada 1967-68.
Direcció d'escena: Wolfram Dehmel.
Fotografia: Antoni Ras-Rigau.

PRONUNCIA EL NOM D'ISOLDE AMB GRAN NERVIOSISME I ACOMPANYAT PEL MOTIU DEL DESIG. I com que Brangäne reitera el desig de la seva mestressa, Kurwenal, el vell escuder de Tristan, es posa dempeus i entona davant Brangäne una cançó provocadora que parla del combat de Tristan contra Morold, el promès d'Isolde. És UNA CANÇÓ RÚSTICA, GAIREBÉ POPULAR, D'EXALTACIÓ DE LA GENT DE CORNUALLA SOBRE LA GENT D'IRLANDA, QUE S'ACABA AMB UN HIMNE A TRISTAN, MENTRE TOTA LA TRIPULACIÓ EN REPRÉN LA TORNADA. Brangäne, esglaiada, corre a refugiar-se a la tenda, al costat de la seva senyora. Isolde li explica el seu dolorós destí EN EL FAMÓS MONÒLEG, UNA DE LES PÀGINES CABDALS DEL REPERTORI DE LES SOPRANOS DRAMÀTIQUES WAGNERIANES, L'ESCRITURA VOCAL DE LA QUAL ÉS D'UNA VIOLÈNCIA IMPRESSIONANT. Un dia, poc després de la mort de Morold, el seu promès, va donar asil a un guerrer que afirmava dir-se Tantris. Gràcies al seu coneixement dels filtres i els bàlsams, Isolde aconsegueix guarir-lo de la ferida mortal que li havien infligit. Però llavors es fixa en una osca de l'espasa del desconegut, una osca que corresponia exactament al bocí de ferro que van trobar al cap de Morold. Isolde, amb l'espasa de l'assassi del seu promès a la mà, s'acosta al llit –L'ORQUESTRA, MOLT MÉS LÚCIDA QUE ISOLDE PEL QUE FA ALS

SEUS SENTIMENTS, ENS REVELA QUE LES DUES MIRADES S'ENCREUEN. L'espasa li cau de les mans... Però després que el guareix, és aquest mateix home el qui, en nom del rei Marke, el seu oncle, l'ha vinguda a buscar per portar-la fins a aquell rei amb el qual estava promesa, com a fiança del tractat de reconciliació entre Cornualla i Irlanda. Tristan és, doncs, doblement vassall d'Isolde: oficialment, pel seu pròxim casament amb Marke, i secretament, per haver estat guarit clandestinament per ella. Tot i que, de fet, Isolde es presenta davant tothom –d'aquí la cançó de Kurwenal– com una enemiga vençuda, vençuda per Tristan.

Llavors Isolde maleeix Tristan i la seva traïdoria: AFLIGIDA D'ANGOIXA I DE CÒLERA DAVANT L'HOME A QUI NO VOL RECONÈIXER QUE ESTIMA, ISOLDE INVOCA LA MALEDICCIÓ («FLUCH»), LA VENJANÇA («RACHE») I LA MORT («TOD») EN TRES GRAUS ASCENDENTS DE CRISPACIÓ. Per calmar la seva senyora, Brangäne proposa que facin prendre al cavaller el filtre d'amor. Però Isolde li demana el filtre de mort. CAL ENTENDRE EL FILTRE COM UN ACCESSORI CAPAÇ DE DESVETLLAR LES PASSIONS, EL SUBCONSCIANT I TOT ALLÒ QUE EL MÓN EXTERIOR EXIGEIX DE MANTENIR AMAGAT. AIXÍ HO REVELA L'ESCENA DEL FILTRE ENVAÏDA PEL MOTIU DEL DESIG.

En aquell instant, anunciat per Kurwenal, Tristan entra a la tenda: el vaixell és

a punt de tocar la costa de Cornualla i ell mateix ha de conduir-la fins al rei Marke. Cara a cara, estan extremament tensos i desesperadament separats. De primer, Isolde li exigeix una reparació per la mort de Morold i Tristan s'ofereix ell mateix com a víctima, PERÒ L'ORQUESTRA REVELA UNA VEGADA MÉS L'AUTÈNTIC MOTIU DE LA FEBLESA D'ISOLDE: LA MIRADA. Isolde renuncia al sacrifici de Tristan perquè el seu futur espòs mai no li perdonaria la pèrdua del seu cavaller. Llavors Isolde allarga a Tristan la copa de la reconciliació en la qual Brangäne ha abocat suposadament el beuratge de mort. Però ella la hi treu de les mans quan n'ha begut la meitat i l'escura fins a l'última gota. La copa rodola per terra. I tots dos es miren cara a cara una vegada més, però aquesta vegada sense embuts, esmaperduts, en èxtasi. Brangäne ha canviat el filtre de mort pel filtre d'amor. I sadolls de tendresa, alliberats de l'obligació d'haver-se de girar d'esquena a la passió que els consumeix, s'abracen —FORA DEL MÓN I EN UN AMBIENT D'EXCITACIÓ CREIXENT, COMPARTIT PER TOTHOM DAVANT LA PRESENCIA DEL REI, QUE ELS DÓNA LA BENVINGUDA— mentre la tripulació saluda el desembarcament a Cornualla.

ACTE II

Isolde apaga la torxa que crema a la porta del palau de Marke: és el senyal convingut per trobar-se amb Tristan. Els amants s'abracen amb passió i canten la pau de la nit, símbol del seu amor. Melot irromp brutalment precedint el rei Marke, que mira amb dolor i estupor la parella que l'ha traït. Melot s'abraona sobre Tristan i el fereix.

És de nit. Les fanfares de caça s'allunyen del palau de Marke. SIMBOLITZEN LA IMMINÈNCIA D'UN PERILL. LA SUPERPOSICIÓ DE DUES FANFARES HA ESTAT INVOCADA SOVINT COM UN EXEMPLE DE BITONALITAT. UN PAS DECISIU CAP A LA DESTRUCCIÓ DE LA TONALITAT QUE ES CONSOLIDARÀ AL CAP D'UNS ANYS. El bosc és espès i tenebrós. El rei hi ha anat a caçar amb el seu seguici. Isolde, impacient per trobar-se amb Tristan, no fa cap cas de les advertències de Brangäne, que sospita que la caça nocturna del rei és un parany parat pel cortesà Melot per traïr Tristan. Però Isolde no se la vol escoltar i li ordena —EN UNA SEGONA ORDRE CONTUNDENT DESPRÉS DE LA PREPARACIÓ DEL FILTRE DE MORT, EL MOTIU DEL QUAL REAPAREIX— que apagui la torxa, el senyal que Tristan espera per reunir-se amb ella. Isolde perd la paciència, li arrenca la torxa de les mans i l'aixafa contra el terra EN UN GEST



Temporada 1969-70. Direcció d'escena: Ernst-August Schneider.
Fotografia: Antoni Ras-Rigau.



Temporada 1969-70. Direcció d'escena: Ernst-August Schneider.
Fotografia: Antoni Ras-Rigau.



Temporada 1977-78.
Direcció d'escena: Werner Wöss.
Fotografia: Antoni Bofill.

SIMBÒLIC ESSENCIAL: APAGAR LA TORXA, APAGAR LA LLUM I LLIURAR-SE A LA NIT.

Compareix Tristan. Els amants s'abracen apassionadament EN UNA SIN-COPADA SEQÜÈNCIA MUSICAL QUE ÉS PURA EXALTACIÓ EMBOGIDA DAVANT LA CONTEMPLACIÓ DE L'ALTRE. COMENÇA EL FAMÓS DUO D'AMOR, POTSER EL MÉS IMPORTANT DE TOT EL REPERTORI OPERÍSTIC I TAMBÉ UN DELS MÉS LLARGS: ÉS L'ESPINADA D'AQUEST SEGON ACTE. Després canten la seva bellesa i la pau de la nit, símbol del seu amor, exaltació prodigiosa amb la qual s'identifiquen, mentre de mica en mica

es fonen en una transcendència unificadora. UN COP ACABADA LA DISSERTACIÓ DE TRISTAN SOBRE EL DIA PERNICIÓS, ON ELLA RESPLENDIA AMB UN FALS ESCLAT, DISTANT I INACCESSIBLE, UNA RÈPLICA D'ISOLDE INTRODUEIX UN *TEMPO* FLUCTUANT I PREPARA L'ATMOSFERA CALMADA I ESTABLE DEL LÍRIC I ELEGÍAC «O SINK HERNIEDER», AMB LES DUES VEUS AÏLLADES DEL MÓN I INCONSCIENTS DEL TEMPS, I L'ORQUESTRA QUE EXPRESSA, AMB HARMONIES FLUCTUANTS, EL SOSPIR EXTASIAT DELS AMANTS. Sembla que la mort és l'única cosa que pot prendre aquesta figura d'èxtasi suprem,



Temporada 1977-78.
Direcció d'escena: Werner Wöss.
Fotografia: Antoni Bofill.

emblema d'una unió eterna i indissoluble.

Transfigurats per l'èxtasi, PERDUTS EN LA INTENSITAT MUSICAL D'UN CROMATISME QUE ULTRAPASSA EL MOTIU DEL DESIG, NO senten les advertències de Brangäne, que vetlla per ells («Einsam wachend in der Nacht»). SUPERB CANT DE LA SERVENTA ASSABENTANT ELS AMANTS DE LA PROXIMITAT DEL DIA AMB UNA LÍNIA MELÒDICA SOSTINGUDA, ESTABLE, GAIREBÉ RITUAL, I UNA DOLÇA I PENETRANT MELODIA DELS VIOLINS QUE CONDENSEA EL CALIDOSCOPI DE PERFUMS DE LA NIT QUE S'ACABA, PERÒ ELS DOS AMANTS NO PODEN FER CAS DE BRANGÄNE, PERDUTS COM ESTAN EN ELLS MATEIXOS. El món real desapareix per a ells, xuclats per un encanteri sublim i delirant. Melot irromp brutalment davant seu precedint el vell rei Marke. Tot s'esmicola. Ja ha arribat tot el seguici. El vell rei, profundament afligit, no expressa despit, sinó que es capbussa en una gran tristesa («Tatest du's wirklich?») i expressa amb dolor la seva incomprensió: «Per què m'has traït, Tristan? Per què m'has trencat el cor?». EN EL SEU EXTENS I BELL MONÒLEG, EL REI MARKE NO EXPRESSA CAP PREOCUPACIÓ PEL QUE FA A L'ADULTERI. ÉS LA RUPTURA DEL LLIGAM FEUDAL DE FIDELITAT ALLÒ QUE EL VELL REI PLORA PROFUNDAMENT COMMOGUT. Llavors Tristan anuncia que se n'anirà. Girant-se cap a Isolde, li demana si està disposada a seguir-lo «fins al país on el sol no hi brilla». Quan

Isolde accepta, Melot no es pot reprimir: es precipita, espasa en mà, cap a Tristan. Aquest empunya la seva arma i les dues espases xoquen. Però Tristan baixa la guàrdia i ofereix el pit al seu examic, que el fereix greument, disposat a matar-lo si Marke, consternat, no ho impedeix. Isolde es desploma sobre l'amant ferit. L'alba blanqueja l'horitzó: la nit dona pas al dia.

ACTE III

Vençut per la febre, Tristan agonitza al castell de Kareol, foll de desig que arribi el vaixell d'Isolde, que només pot recollir l'últim alè de l'estimat. Un segon vaixell porta el rei Marke, disposat a perdonar-ho tot. És massa tard: Isolde expira sobre el cos de Tristan, morta d'èxtasi, d'amor i de fidelitat.

Kurwenal ha portat Tristan fins al seu castell de Kareol. El dissortat cavaller s'apaga lentament ACOMPANYAT PER UNA MÚSICA OMBRÍVOLA I CÀLIDA DE CORDES GREUS QUE DIBUEIXA LA SOLITUD DE TRISTAN, SEGUIDA D'UNA FAMOSA MELODIA DESOLADA DEL CORN ANGLÈS, L'EFFECTE DE LA QUAL ÉS SIMÈTRIC A LA CANÇÓ DEL MARINER DEL PRIMER ACTE. LA SIMETRIA ES MANTÉ EN L'ARQUITECTURA DE L'ESCENA: EN COMPTES D'ISOLDE I BRANGÄNE ARA HI TENIM TRISTAN I KURWENAL.

Només Isolde podria salvar el moribund. Kurwenal, que l'ha fet avisar, espera el vaixell de la princesa i ha posat de sentinella un pastor que haurà d'anunciar amb una tonada alegre de la seva caramella l'aparició de la vela a l'horitzó.

Durant aquest temps, Tristan, vençut per la febre, delira. Lamentacions d'agonia –EL MAGISTRAL MONÒLEG «DÜNKST DICH DAS?»–, QUE ACABA AMB UN APASSIONAT HIMNE A ISOLDE («ISOLDE NOCH IM REICH DER SONNE!»)– BARREJADES AMB LES AL·LUCINACIONS DEL DESIG I DE LA MORT. TOTA L'ESCENA ÉS BASTIDA SOBRE L'OPOSICIÓ DEL CANT DE TRISTAN, CROMÀTIC I TURMENTAT, I EL CANT DE KURWENAL, DIATÒNIC, FRANC I ENÈRGIC,

IMPERMEABLE A LA SUBTILESA SCHOPENHAUERIANA DE LES REFLEXIONS DE L'AMOR.

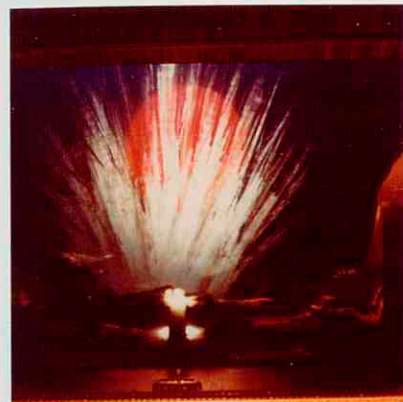
Però l'amor torna a vèncer el desesper i Tristan implora a Kurwenal l'arribada del vaixell d'Isolde: CAL QUE EL VEGII TRISTAN ESCLATA DE JOIA EN SABER QUE KURWENAL HA FET CRIDAR ISOLDE I QUE L'ESTIMADA POT ESTAR A PUNT D'ARRIBAR («ISOLDE KOMMT! ISOLDE NAHT!»): EL DESIG DE TRISTAN FORÇA LA VISIÓ AL·LUCINATÒRIA I VEU REALMENT ARRIBAR LA NAU D'ISOLDE. PERÒ EL RETORN DE LA MELODIA DEL PASTOR AL CORN ANGLÈS REVELA QUE NOMÉS ERA UN SOMNI. ÉS EL SEGON MONÒLEG DE TRISTAN, «MUSS ICH DICH SO VERSTEHN», EN EL QUAL S'EXPRESSA LA REVOLTA DAVANT LA IDEA DE CONSUMIR-SE I MORIR I, EN EVO-



Temporada 1982-83.
Direcció d'escena: Werner Michael Esser.
Fotografia: Pau Barceló.



Temporada 1982-83.
Direcció d'escena: Werner Michael Esser.
Fotografia: Pau Barceló.



Temporada 1982-83.
Direcció d'escena:
Werner Michael Esser.
Fotografia: Antoni Bofill.



Temporada 1982-83.
Direcció d'escena:
Werner Michael Esser.
Fotografia: Antoni Bofill.

CAR LA FERIDA, REAPAREIX EL TEMA DE TRISTAN GUARIT PER ISOLDE. Foll de solitud i d'angoixa, maleeix el filtre d'amor. De sobte, clarividència de l'amor, la caramella del pastor anuncia joiosa l'arribada tan esperada: l'al·lucinació ha forçat la realitat. Kurwenal corre a trobar Isolde. I Tristan, al límit de les seves forces, amb la mort que se'n comença a emparar i al mateix temps foll de felicitat, s'arrenca les benes i vol precipitar-se a rebre Isolde.

Isolde apareix, panteixant, exultant, ACOMPANYADA PEL MOTIU DE L'ARDOR DEL PRELUDI DEL SEGON ACTE. Tristan vol acostar-se-li però trontolla i es desploma. Ella no pot sostenir-lo. Pot, això sí, recollir-ne l'últim alè, acolorit amb el nom estimat «Isolde». Ella no ho pot creure, no ho pot comprendre, li parla –EN EL MONÒLEG «HAI ICH BIN'S», LES FRASES DEL QUAL SÓN ENTRETALLADES, GAIREBÉ MONOSIL·LÀBIQUES–, el crida i cau inanimada sobre el cadàver de l'estimat. PER UN MOMENT, SEMBLA QUE COMENÇA EL «LIEBESTOD», PERÒ LA MÚSICA S'INTERROMP... ENCARA HA D'ARRIBAR LA RESTA DE LA SOCIETAT.

Tot seguit, el pastor anuncia l'arribada d'un segon vaixell que porta el rei Marke, assabentat per Brangäne del secret del filtre d'amor. Acompanyat de Melot, Brangäne i el seu seguici, ve a perdonar Tristan. Però ja és massa tard. Kurwenal, en veure Melot, es llança damunt seu i el mata abans

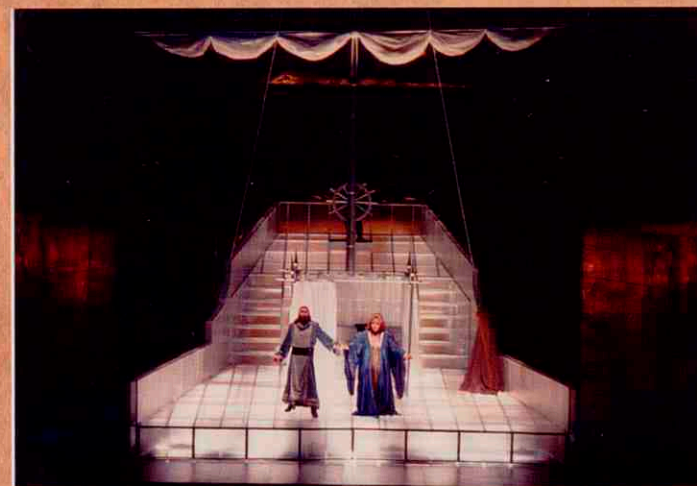


de ser ferit mortalment. Un dolor silenciós envolta ara el cadàver de Tristan, sobre el qual Isolde ha caigut sense coneixement.

Marke es lamenta de la crueltat del destí mentre Brangäne crida tendrament la seva senyora. Isolde es desperta, s'alça i, al·lucinada, emportada més enllà d'ella mateixa i del món, entona l'últim cant, camí d'aquell lloc sense nom on podrà reunir-se amb Tristan. ÉS EL FAMÓS «LIEBESTOD», UN DELS FRAGMENTS CABDALS DE LA HIS-

TÒRIA DE LA MÚSICA DE TOTS ELS TEMPS. EL MONÒLEG, COM L'ECO DEL CANT DE MORT EN QUÈ CULMINAVA EL DUO D'AMOR DEL SEGON ACTE, INVOCA UN ASCENS MÍSTIC DES DE LA SERENITAT DE «MILD UND LEISE» FINS A LA JOIA ESCLATANT DE «HÖCHSTE LUST», AMB L'ORQUESTRA CREIXENT PROGRESSIVAMENT AL VOLTANT DE LA VEU, COM SI ES TRACTÉS D'UNA ONA CONCÈNTRICA QUE FINALMENT L'ABSORBEIX, i mentre el temps sembla abolit en una irrealitat

Temporada 1988-89.
Direcció d'escena:
Emilio Sagi.
Fotografia: Antoni Bofill.





Temporada 2001-02
Direcció d'escena: Alfred Kirchner.
Fotografia: Antoni Bofill.

sense punts de referència, Isolde es deixa caure lentament sobre el cos de Tristan, morta d'èxtasi, d'amor i de fidelitat. EL DRAMA DESESPERANÇAT DE TRISTAN I ISOLDE ACABA AMB LA PARAULA «LUST», QUE SIGNIFICA «JOIA», DESPRÉS DE LA QUAL ES PRODUËIX UN MIRACLE EN L'ORQUESTRA: EL MOTIU PRINCIPAL D'AMOR, ESSENCIAL EN L'OBRA I EIX DE LA TENSÍO HARMÒNICA, QUE

ENCARA NO HAVIA ESTAT ENUNCIAT SENSE ENTREBANCS, TROBA FINALMENT LA SEVA MAJESTUOSA RESOLUCIÓ EN LA TÒNICA – SIGNE DE REPÒS I PLENITUD— ARA QUE ELS DOS AMANTS S'HAN REUNIT EN LA MORT.

TERESA LLORET



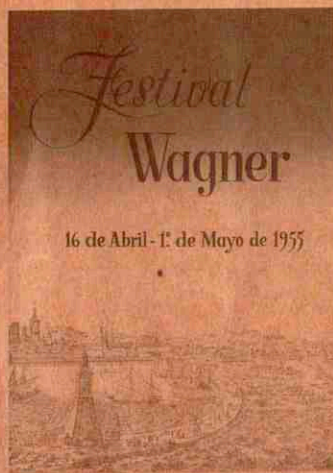
Temporada 2001-02
Direcció d'escena: Alfred Kirchner.
Fotografia: Antoni Bofill.



Temporada 2009-10
Direcció d'escena: Thor Steingraber.
Escenografia: David Hockney.
Fotografia: Antoni Bofill.

B-W-B: Barcelona-Wagner- Bayreuth

Apunts de la presència wagneriana en Barcelona



Malgrat el seu innegable germanisme, Richard Wagner ha estat fonamental per entendre l'evolució musical i teatral (és a dir, operística) del públic català. De fet, Barcelona es considera la ciutat més wagneriana de l'àrea mediterrània i una de les ciutats més fidels a la controvertida figura del compositor alemany.

A l'esquerra:
Programa de mà
dels Festivals
Wagner de 1955.

Pàgina següent:
Cartell dels Festivals
Wagner de 1955.





Durant més de 130 anys, el Gran Teatre del Liceu ha estat testimoni privilegiat de la presència de Richard Wagner a Barcelona. Però el fet ha transcendit el mateix Teatre, amb amplis i variats sectors de públic que han arribat a associar-se per difondre i conèixer de més a la vora un dels artistes que van renovar l'espectacle operístic, tant des del vessant musical com visual simultàniament. A més, la música wagneriana va influir notablement els intel·lectuals i compositors de la generació modernista, que en van reconèixer el deute a través de la seva obra i també en textos teòrics que palesen la transcendència i la grandesa de l'obra de Richard Wag-

ner (1813-1883). Una obra la recepció de la qual va ser estudiada amb profunditat per Alfonsina Janés en la seva impecable i impagable tesi doctoral *L'obra de Richard Wagner a Barcelona* (Ajuntament de Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1983).

Els inicis del wagnerisme

Quan l'òpera italiana mantenia la seva hegemonia a la capital catalana, l'obra wagneriana va entrar a Barcelona per la porta petita: les primeres notes escoltades a casa nostra van ser les de la marxa i el cor triomfals del segon acte de *Tannhäuser*. Era el 16 de

D'esquerra a dreta: Hans Hotter (Wotan) i Martha Mödl (Brünnhilde), Hans Hotter i les valquiries en la producció de Wieland Wagner de *Die Walküre* dels Festivals Wagner al Liceu de 1955.

«A vosaltres [...] que penseu en teatres independents, en homes lliures, en criteris oberts, en cors francs [...] que esteu penetrats de les sensacions refinadament fortes que dona el saboreig d'una obra d'art; que us deixeu seduir pels grans sintetitzadors del segle Zola, Ibsen, Renan, Taine, Schopenhauer, Darwin, Spencer; que esteu arrastrats pel culte a Wagner; [...] que anheueu una dona digna companya de l'home nou, intel·lectual i fort: Vaja, salut!»

JAUME BROSSA
«L'Avenç» (1893)

Pàgina 67:
Pàgines interiors del full volander editat per als Festivals Wagner de 1955 amb el repartiment de les tres òperes programades i una curiosa recomanació turística per visitar Espanya des de Barcelona.

juliol de 1862, als jardins de la Societat Euterpe, situats als desapareguts Camps Elisis de la capital catalana. Josep Anselm Clavé, pare del cant coral a Catalunya, va dirigir la formació, integrada per dos-cents membres entre cantaires i instrumentistes, alguns procedents del Liceu.

Tanmateix, no sembla que l'obra quallés en l'ànim d'aquells barcelonins, que trigaren vint anys a veure una òpera wagneriana a la ciutat. Abans, calia que l'obra de Wagner fos anunciada pels «profetes» d'aquella nova manera d'entendre l'espectacle teatral en general i musical en particular. Un d'ells va ser l'entusiasta Josep de Letamendi, metge i diletant de la música, que va transmetre al seu deixeble Joaquim Marsillach i Lleonart l'interès per la música wagneriana. Marsillach va assistir al primer Festival de Bayreuth (1876) i va arribar a conèixer Wagner, de qui va publicar-ne un estudi biogràfic (1878), que es va arribar a traduir a l'italià.

Tot i que Barcelona era, operísticament parlant, italianòfila,

l'obra wagneriana s'hi va imposar a poc a poc, però sense desplaçar l'interès i el gust per l'òpera italiana. De fet, es pot parlar de dos sectors que, sense arribar a l'enfrontament violent, sí que mantenien posicions contraposades. Entre els acèrrims defensors de l'italianisme hi havia el crític del «Diario de Barcelona», Antoni Fargas i Soler, oposat a les tesis renovadores de la música de Wagner.

De fet, les estrenes al Teatre Principal de *Lohengrin* (1882) o al Liceu de *Der fliegende Holländer* (1885) i *Tannhäuser* (1887) encara no desvetllaven l'entusiasme que poc després es féu amo i senyor d'una ciutat que pot considerar-se la més wagneriana del món llatí i la més connectada, fora de l'àrea germànica, amb Bayreuth.

Les raons de l'atracció cap a Wagner en un context tan meridional com el de Barcelona poden ser diverses. Però ens atrevim a suggerir que la principal rau en la complexitat intel·lectual de l'obra del músic alemany, que va molt més enllà de la música per centrar-se en una fascinació estètica global:

«La música de Wagner ha de ser considerada com la que ocupa el lloc més eminent de totes les obres musicals nascudes des de les primeres llums de l'esperit de l'home fins al dia d'avui»

JAUME PAHISSA
Richard Wagner

PARSIFAL

16 ABRIL

Parsifal: WOLFGANG WINDGASSEN. - *Amfortas*: HANS HOTTER. - *Tituel*: HERMANN UHDE. - *Gurnemanz*: LUDWIG WEBER. - *Klingsor*: GUSTAV NEIDLINGER. - *Kundry*: MARTHA MÖGL.

17 ABRIL

Parsifal: RAMÓN VINAY. - *Amfortas*: HERMANN UHDE. - *Tituel*: LUDWIG WEBER. - *Gurnemanz*: HANS HOTTER. - *Klingsor*: GUSTAV NEIDLINGER. - *Kundry*: ASTRID VARNAY.

19 ABRIL

Parsifal: WOLFGANG WINDGASSEN. - *Amfortas*: HERMANN UHDE. - *Tituel*: HANS HOTTER. - *Gurnemanz*: LUDWIG WEBER. - *Klingsor*: GUSTAV NEIDLINGER. - *Kundry*: MARTHA MÖGL.

Maestro Director de Coros: WILHELM FITZ.
Maestro Director de Orquesta: JOSEPH KEILBERTH.
Dirección y puesta en escena: WIELAND WAGNER.

TRISTAN E ISOLDA

22 ABRIL

Tristan: RAMÓN VINAY. - *Marke*: LUDWIG WEBER. - *Isolda*: ASTRID VARNAY. - *Kurwenal*: GUSTAV NEIDLINGER. - *Melos*: WOLFGANG WINDGASSEN. - *Brangäne*: IRA MALANIUK.

23 ABRIL

Tristan: WOLFGANG WINDGASSEN. - *Marke*: HANS HOTTER. - *Isolda*: MARTHA MÖGL. - *Kurwenal*: GUSTAV NEIDLINGER. - *Melos*: RAMÓN VINAY. - *Brangäne*: IRA MALANIUK.

24 ABRIL

Tristan: RAMÓN VINAY. - *Marke*: HANS HOTTER. - *Isolda*: ASTRID VARNAY. - *Kurwenal*: GUSTAV NEIDLINGER. - *Melos*: WOLFGANG WINDGASSEN. - *Brangäne*: IRA MALANIUK.

Maestro Director de Coros: WILHELM FITZ.
Maestro Director de Orquesta: EUGEN JOCHUM.
Dirección y puesta en escena: WIELAND WAGNER.

LA WALKYRIA

27 ABRIL y 1 MAYO

Siegfried: RAMÓN VINAY. - *Hunding*: JOSEF GREINDL. - *Wotan*: HANS HOTTER. - *Sieglinde*: MARTHA MÖGL. - *Brünnhilde*: ASTRID VARNAY. - *Fricka*: GEORGINE VON MILINKOVIC.

29 ABRIL

Siegfried: WOLFGANG WINDGASSEN. - *Hunding*: JOSEF GREINDL. - *Wotan*: HANS HOTTER. - *Sieglinde*: ASTRID VARNAY. - *Brünnhilde*: MARTHA MÖGL. - *Fricka*: GEORGINE VON MILINKOVIC.

Maestro Director de Orquesta: JOSEPH KEILBERTH.
Dirección y puesta en escena: WIELAND WAGNER.

VISITE ESPAÑA

Barcelona le ofrece con las representaciones del Teatro Wagner de Bayreuth en su Gran Teatro del Liceo, la ocasión de asistir a una manifestación artística del más alto rango y de fama mundial, en un marco de brillo social insuperable.

Pero, por otra parte, su viaje a esta ciudad le sitúa en el centro de una de las más sugestivas regiones de la España turística, este país esencialmente diverso en el que los contrastes y las singularidades eliminan todo peligro de monotonía.

Después de asistir a las representaciones wagnerianas, o en un intervalo entre ellas, no debe desperdiciar la oportunidad de llevar a cabo visitas y excursiones interesantísimas mediante desplazamientos muy breves.

La misma ciudad de BARCELONA y sus alrededores inmediatos encierran multitud de atractivos para los gustos más matizados. La capital es una metrópoli auténticamente moderna, tanto por sus edificios como por su trazado; su vida cultural y artística es intensísima; uno de sus museos — el de Arte de Cataluña — puede considerarse único por su riqueza en pintura románica; posee magníficos hoteles y buenos restaurantes que cultivan a un tiempo la gastronomía internacional y la típica; tiendas maravillosamente surtidas y presentadas y casas de Alta Costura que ya han alcanzado un renombre internacional. Bajo un aspecto diferente, brinda un viejo distrito, el llamado "Barrio Gótico", en cuyas calles tranquilas parece que la vida haya detenido su curso varios siglos atrás.

A poca distancia (62 kilómetros) se encuentra MONTSERRAT, cuya masa rocosa y famoso Monasterio benedictino son dignos de ser visitados.

Un agradable paseo automovilístico de unos 40 kilómetros siguiendo la costa mediterránea al sur de Barcelona, le llevará a SITGES, pequeña ciudad turística cuyo encanto tiene dos ingredientes fundamentales y diversos: las blancas y floridas calles de su parte antigua y el elegante barrio moderno residencial, a lo largo de una dilatadísima playa terminada en un buen campo de golf junto al mar.

Si dispone de un par de días, puede recorrer, al norte de Barcelona y en dirección a la frontera francesa, los cién y pico de kilómetros de la sin igual COSTA BRAVA, donde el mar, la roca, el árbol y el cielo componen una maravillosa sinfonía paisajística y ofrecen mil rincones diversos y una serie de pueblitos de pescadores llenos de sabor.

Si no le importa volar cincuenta minutos sobre el brumido azul mediterráneo, puede hacer un "salto" a la capital del archipiélago balear, PALMA DE MALLORCA, cuya fama turística tiene ya vigencia mundial.

Si le ha ganado el deseo de prolongar algo más su estancia en tierras españolas, vuela o rueda a MADRID, donde tendrá a su alcance, junto al esplendor de la capital de la nación, el tesoro artístico del Museo del Prado e infinitos atractivos más.

Y finalmente, recomendamos a usted, no olvide los grandes Monumentos Nacionales. Nuestras famosas catedrales de Toledo, Burgos, Segovia, Sevilla, Oviedo, la Basílica Mariana de Nuestra Señora del Pilar y la Seo de Zaragoza, etc., y El Escorial, Aranjuez, Avila, Salamanca, etc. La bellísima Andalucía, con sus típicas ciudades de Sevilla, Granada, Málaga, Córdoba, Cádiz, etcétera, en donde tienen lugar las célebres Semanas Santa y Fiestas de Primavera, de tanto renombre, pudiendo asistir usted simultáneamente a ellas y a las representaciones del Teatro Wagner de Bayreuth en el Gran Teatro del Liceo.

Satisfere de arte y belleza, visitando España.

NOTA: Para obtener cualquier información de carácter turístico, diríjase a la Oficina de Barcelona de la Dirección General del Turismo (Avenida José Antonio, 568 - Teléfono 22 11 25).



Diverses imatges de la producció de *Parsifal* dirigida per Wieland Wagner als Festivals Wagner el 1955 al Liceu. Fotografies: E. Renner, Ilse Buhs i Lauterwasser.

«Decidme el favor que obtiene el wagnerismo en un determinado país, y yo os diré a qué altura su ilustración se encuentra»

JOSÉ DE LETAMENDI
La música del porvenir y el porvenir de la música

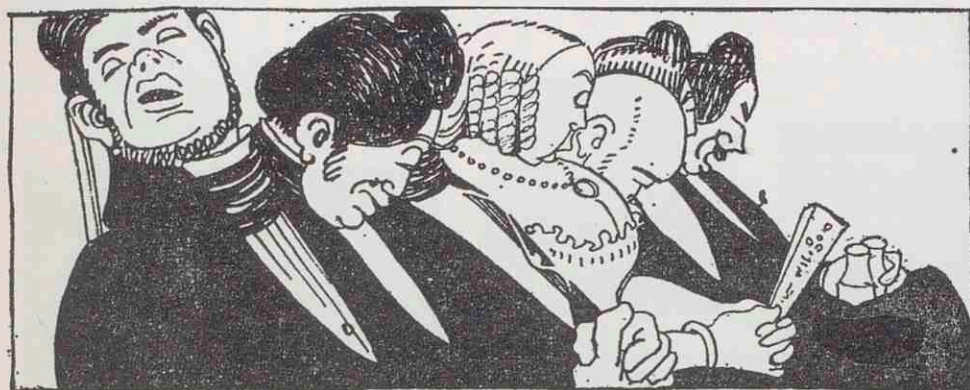
les pretensions metafísiques dels llibrets, la poètica, la independència de la música orquestral respecte de la vocal i també la nova manera d'entendre els papers heroics dels personatges que poblen la geografia escènica wagneriana coincidien de ple amb molts dels criteris estètics de determinats sectors de la intel·lectualitat catalana. L'èpica mitomàgica dels drames wagnerians i la «revolució» de la posada en escena (que obligava fins i tot a apagar els llums de sala dels teatres) va quallar de

ple en l'incipient modernisme, que desplaçava a poc a poc els interessos de la Renaixença. Així doncs, publicacions com «L'Avenç» van ser alguns dels bastions de defensa del wagnerisme que va començar a instituir-se a Barcelona, fins i tot en forma d'associacions, la primera de les quals (Sociedad Artístico-Musical Wagner) es va fundar el 1873 i va tenir com a president honorífic el mateix compositor, que va prometre una composició *ad hoc* que mai no es va arribar a materialitzar.

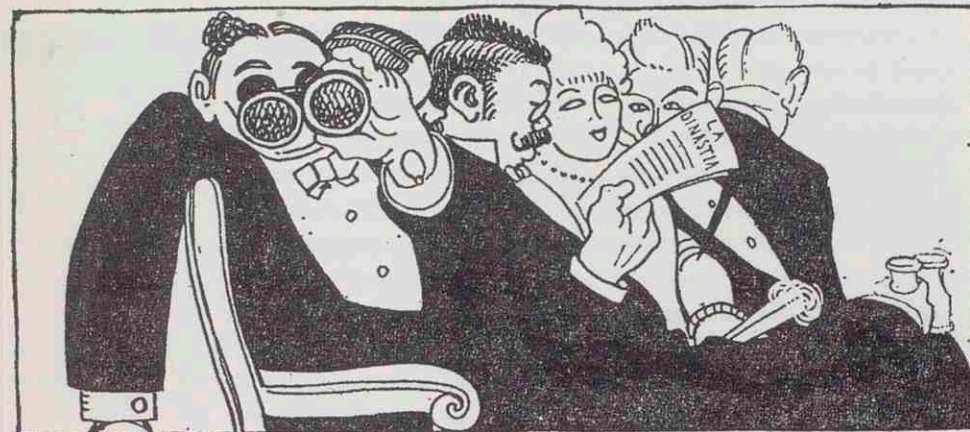
«Si vostè hagués conegut els dos Liceus que jo he conegut: el d'abans de Wagner i el de després de Wagner, es podria fer càrrec del sentit del que li estic dient. Jo li puc assegurar una cosa: abans de Wagner no existí en el Liceu una qualsevol forma de l'esperit de la música. És a través de Wagner que hi penetrà aquest esperit. No pretenc, ara, concretar res: no vull fer cap comparació entre les orquestres, entre els artistes, entre la qualitat dels públics successius. El que afirmo –i ningú del meu temps no em podrà desmentir– és que fou amb els drames musicals de Wagner que l'esperit de la música penetrà en el Liceu. Abans el Liceu era una altra cosa, una cosa que em costaria molt definir, perquè si alguna vegada he intentat de fer-ho no hi he trobat res. Era una concentració social importantíssima i, si vostè vol, molt agradable. Per tan poca cosa no renyirem pas. Però això sí: si vostè hagués pretès de trobar en aquelles rutilants temporades d'òpera una qualsevol sonoritat musical seriosa, autèntica, ajustada a la seva pròpia realitat, la seva decepció hauria estat definitiva. Res. De música no hi havia res. L'orquestra sonava, els artistes cantaven –i de quina manicomial manera!– la gent aplaudia amb les mans, com encara es fa avui, però de música no hi havia res»

JOSEP PLA

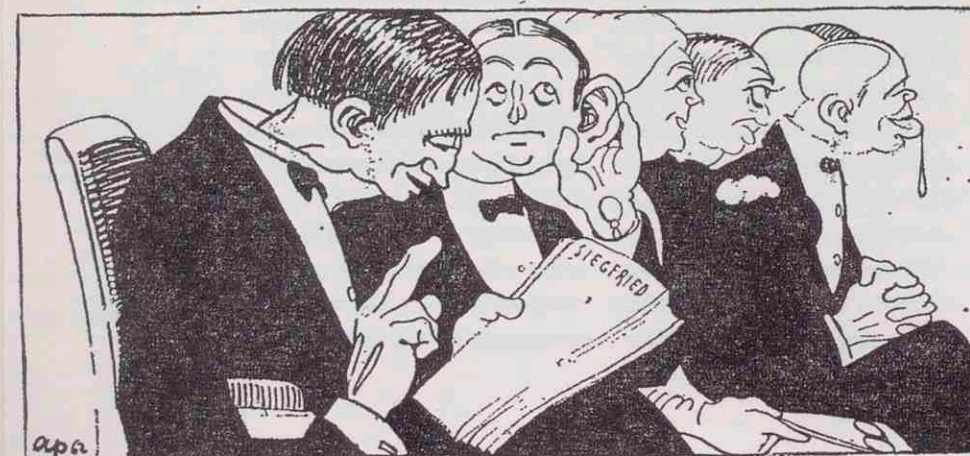
«Joaquim Pena, un perfecte wagnerià»
Homenots. Primera sèrie (Edicions Destino, 1969)



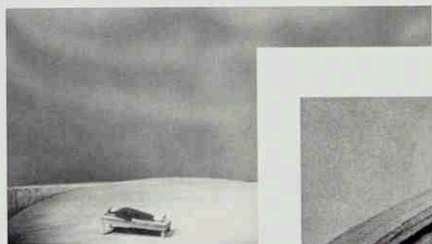
A l'any 1870.



A l'any 1890.



A l'any 1910.



Associacions i intel·lectuals

El 1901 es va fundar l'Associació Wagneriana, la primera entitat oficial vinculada a la música de Wagner a l'Estat espanyol, i que maldava per la difusió de l'obra del compositor alemany per mitjà de vetllades musicals, conferències i publicacions diverses sobre Wagner i el seu entorn. En aquest sentit, van ser especialment significatives les traduccions de Joaquim Pena (el membre en actiu més valuós de l'entitat), Joan Maragall, Jeroni Zanné o Antoni Ribera (director musical que va tractar la família de Wagner), els quals van posar a l'abast del públic

de principis de segle les obres wagnerianes en català, amb fidelitat a la prosòdia i al ritme del text i de la música, si bé algunes solucions lingüístiques resulten excessivament forçades en alguns passatges. A més, l'Associació Wagneriana va traduir algunes de les obres teòriques de Wagner, com ara *L'obra d'art del futur* o *Art i revolució*, i va difondre'n l'obra amb articles a la revista «Joven-tut», des de la qual no es van estalviar dures crítiques contra uns altres aires renovadors de l'òpera, en aquest cas els procedents del verisme italià.

La influència de la música wagneriana va fer-se notar igualment en els compositors

Pàgina anterior:
«Sentint música wagneriana», caricatura del pintor, caricaturista i crític d'art Feliu Elias, «Apa», publicada en «L'Esquella de la Torratxa», l'1 d'abril de 1910.

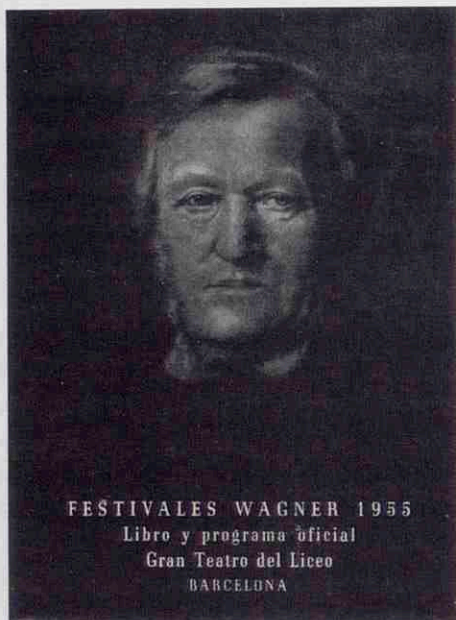
A dalt:
Imatges de la producció de *Tristan und Isolde* dirigida per Wieland Wagner el 1955 als Festivals Wagner del Liceu.

locals. Felip Pedrell, membre d'aquella associació i autor de diversos textos teòrics sobre el músic alemany, va ser-ne deutor en òperes com *I Piri-nei* (1902). Però també Enric Morera amb *Bruniselda* (1906) o Jaume Pahissa amb *Gal·la Placídia* (1913).

No cal dir que l'obra wagneriana va desvetllar també alguns recels i fins i tot burles d'altres sectors, fins al punt que la iconografia del moment permet resseguir l'acceptació desigual del músic en publicacions que el satiritzaven, per exemple «L'Esquella de la Torratxa». En un terreny més rigorós des del punt de vista intel·lectual, cal fer esment de posicions valentes, com la de Joan Maragall, que tot i ser un admirador (a distància) de Wagner, en va qüestionar la validesa universal a nivell intel·lectual i poètic, fins al punt de deixar escrit en una carta adreçada a Antoni Roura que «Wagner com a poeta és un neula». La conferència *El drama musical de Mozart*, que Maragall va pronunciar a l'Associació Wagneriana el 1905, desmunta

l'universalisme de la música de Wagner, i avantposa abans que res el *Don Giovanni* de Mozart, una òpera poc i mal coneguda aleshores a casa nostra.

Amb tot, les primeres dècades del segle XX van testimoniar la petjada inqüestionable de Wagner i la seva obra en l'esperit dels catalans en general i dels barcelonins en particular. La cosa va transcendir les parets dels teatres i es va evidenciar en àmbits diversos com l'arquitectura, els ornaments o fins i tot noms d'establiments públics com ara cafès i restaurants. L'efígie de Wagner era present en programes de mà, els personatges de les seves òperes es reconeixien en vitralls de cases de la burgesia o d'institucions com el Cercle del Liceu. Fins i tot el grup escultòric que Pau Gargallo va dissenyar i va ser situat al capdamunt de l'escenari del Palau de la Música Catalana, inclou unes valquiries dalt dels seus cavalls i brandant les seves llances, amb referència a la primera jornada de la *Tetralogia* wagneriana.



Representacions operístiques. L'estrena de *Parsifal*

En ple tombant de segle es produeix la veritable eclòsió de l'òpera wagneriana a Barcelona: el Liceu va acollir les estrenes de *Die Walküre* i *Tristan und Isolde* (1899), *Siegfried* (1900), *Götterdämmerung* (1901) i *Die Meistersinger von Nürnberg* (1905), fins que el 1910 es va presentar una *Tetralo-*

gia completa, amb l'estrena a Barcelona del seu pròleg (*Das Rheingold*) i les tres jornades successives, dirigides per Franz Beidler, gendre de Wagner i espòs de la seva filla Isolde.

Cal dir, però, que aleshores les òperes de Wagner es cantaven a Barcelona sempre en italià, entre altres raons perquè els intèrprets que les protagonitzaven eren italians o de l'àrea llatina, com el cèlebre tenor Giovanni Battista De Negri

FESTIVALES WAGNER EN BARCELONA 16 de abril a 1.º de mayo 1955

Representaciones extraordinarias de
BAYREUTH
en el
Gran Teatro del Liceo

Director general: Wieland Wagner
Director general: Wolfgang Wagner

PROGRAMA

Sabado	16 de abril, noche	<i>Parsifal</i>
Domingo	17 de abril, tarde	<i>Parsifal</i>
Martes	19 de abril, noche	<i>Parsifal</i>
Viernes	22 de abril, noche	<i>Tristan e Isolde</i>
Sabado	23 de abril, noche	<i>Tristan e Isolde</i>
Domingo	24 de abril, tarde	<i>Tristan e Isolde</i>
Miércoles	27 de abril, noche	<i>La Walkyria</i>
Viernes	29 de abril, noche	<i>La Walkyria</i>
Domingo	1 de mayo, tarde	<i>La Walkyria</i>

(*) En el programa, también se menciona el nombre original de los autores, y siempre en el idioma de la edición de Bayreuth, con excepción de algunas obras en las que el idioma varía.

Las representaciones de noche empezarán a las 19 horas y las de tarde, a las 16 horas.

Para los comedores, el precio no se garantiza la entrada al teatro.



«Després de Wagner, totes les altres coses que han vingut són esgarips, són veus primes, són humanitats mancades. La sensibilitat i la crítica han realitzat prodigis, però prodigis de laboratori, que no tenen res a veure amb el cop de puny i amb el Do de pit d'un homenàs com Wagner»

JOSEP MARIA DE SAGARRA
(fragment d'un article publicat el 23 de febrer de 1933 en commemoració del cinquantè aniversari de la mort de Wagner)

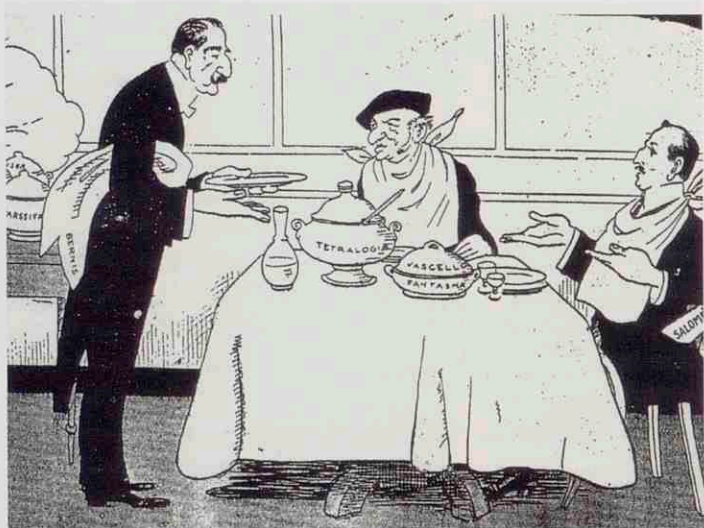


(protagonista de l'estrena de *Tannhäuser* al Liceu) o bé el nostrat Francesc Viñas. Precisament el tenor de Moià va ser un dels artífexs del wagnerisme català, fins al punt que en alguna ocasió va arribar a cantar-ne fragments en la seva llengua materna. Viñas havia debutat al Liceu amb una funció parcial de *Lohengrin*, el paper titular de la qual va interpretar 120 vegades al llarg d'una carrera en què va incorporar igualment els rols de Tristan, Tannhäuser o el protagonista de *Parsifal*.

Aquesta última òpera, rebatejada a la partitura original

com a «festival sacroescènica», s'havia escrit pensant en la Festspielhaus de Bayreuth, on es va estrenar el 1882. Un any després Wagner va morir a Venècia i la seva família (amb Còsima, l'esposa del compositor, al capdavant) havia prohibit que *Parsifal* es representés fora de Bayreuth com a mínim fins a trenta anys després de la mort del compositor. El dia 1 de gener de 1914, doncs, expiraven els drets exclusius de Bayreuth i diversos teatres d'òpera de Berlín, Breslau, Budapest, Bremen, Kiel, Madrid, Praga i Roma feien pujar el teló per mostrar les aventures i desventures del cavaller del Grial. Tanmateix, i d'una manera il·legal, alguns teatres ja havien violat les voluntats de la família Wagner i havien fet representar *Parsifal*, de vegades en versió de concert i d'altres fins i tot escenificada.

A banda d'aquestes funcions prohibides i extraoficials, cal referir-se a les úniques representacions autoritzades per la família Wagner i que van tenir lloc a Munic el 1884 i el 1885, destinades exclusiva-



ment al rei Lluís II de Baviera, o a aquelles vetllades en què, fragmentàriament, es va poder sentir la partitura. A Barcelona, per exemple, el 1883 el Teatre Líric va acollir una vetllada de concert en què es va incloure l'escena de la consagració del Grial i els dos preludis (primer i tercer actes) de l'òpera. El mateix 1913 (any de l'estrena de *Parsifal* al Liceu), l'òpera ja s'havia interpretat pràcticament sencera al Palau de la Música Catalana, perquè s'hi van cantar en versió de concert els actes primer i tercer i una part del segon.

Però la nit del 31 de desembre de 1913 Barcelona va viure un dels grans esdeveniments de la seva història operística: tenint en compte la diferència horària entre Alemanya i Catalunya, a les 11 de la nit (corresponent a la mitjanit alemanya) ja es podia interpretar *Parsifal* d'una manera legal i fora de Bayreuth. La solemnitat de la jornada i la importància de l'esdeveniment, juntament amb les dificultats tècniques i artístiques de l'òpera, van fer que al Liceu es fessin reformes a l'escenari, que el cor s'augmentés fins a dues-centes persones i que s'encarreguessin

«Les faules wagnerianes resulten una espècie d'esfinx, sols comprès dels iniciats»

JOSEP TORRAS I BAGES
Obres completes

«Al restaurant Bernis», publicat per «L'Esquella de la Torratxa» (1910).

els decorats a alguns dels millors noms de l'escenografia del moment a Barcelona: Maurici Vilomara, Salvador Alarma, Rafael Moragas i Oleguer Junyent. Però, a més, hi havia una altra novetat: per primera vegada en la història del Teatre, i seguint els preceptes teatrals que Wagner havia exigut per a Bayreuth, la sala havia d'estar totalment a les fosques per concentrar exclusivament l'atenció en l'escenari. La solució, per molt wagneriana que fos, no va agradar tothom. El 9 de gener de 1914, un acudit de la publicació satírica «L'Esquella de la Torratxa» mostrava un diàleg entre dos personatges:

—No entenc per què, durant la representació, han d'abaixar tant els llums de la platea.

—És una pensada de l'empresari. Ho fa per a evitar un paper ridícul als espectadors que s'adormin; així no són vistos.

—Bé, sí; però i els que ronquen fort, que no el fan el paper ridícul?

—No hi ha por que se sentin roncar; les trompes tot ho tapen.

La representació de *Parsifal*

al Liceu començava, doncs, a les 11 de la nit del 31 de desembre de 1913. El paper titular era cantat pel cèlebre tenor Francesc Viñas i la direcció musical anava a càrrec per Franz Beidler. La traducció, en italià, era de Giovanni Pozza i, malgrat el preciosisme dels decorats i l'encertada interpretació del tenor Viñas, aquella no va ser una funció memorable. Sumant la durada de la partitura de *Parsifal* i els seus dos entreactes (el primer dels quals va durar 75 minuts perquè la gent pogués anar a sopar), la representació es va acabar a les cinc de la matí, cosa que explica algunes desercions o fins i tot escenes com la que descriu Jaume Pahissa, segons el qual a les cinc de la matinada algunes llotges semblaven departaments de primera classe d'un tren nocturn, referint-se al fet que tothom hi dormia. I és que el wagnerisme tenia (i segons com encara avui manté) no poques dosis d'esnobisme. Precisament la mateixa «L'Esquella de la Torratxa» a què abans fèiem referència va publicar un



extens article, *Parsifal i la son*, en què s'inclouïa una perla com aquesta: «A Barcelona no es coneixia lo que era dormir fins que s'ha representat el poema religiós del mestre de Bayreuth [...]. Dormir-se oïnt música és un refinament, és una sensació colossalment divina».

L'ensopiment va ser també una nota recollida pel caricaturista Opisso, que publicava un acudit al «Papitu» en què una parella comentava la impasibilitat de Parsifal davant de les noies flor, al segon acte de l'òpera:

–Quin home més fred, aquest Parsifal! Tantes noies maques que el festegen, l ell vinga estar ensopit.

–No és estrany, dona. L'ensopiment li ve de la música!

Més o menys afortunada el dia de la seva estrena, el cert és que *Parsifal* ha estat una de les òperes més apreciades del públic wagnerià d'arreu del món. I Barcelona, ciutat wagneriana per excel·lència, no n'ha estat una excepció. La temporada 1923-24, Otto Klemperer va dirigir una de les millors representacions que es recorden de l'òpera al Liceu. Deu temporades després va ser Hans Knappertsbusch, coneixedor com pocs de la partitura (i que dirigia freqüentment a Bayreuth), qui va alçar la batuta al Liceu. I un intèrpret de referència com Max Lorenz, un dels millors tenors wagnerians de la història, va ser Parsifal al Liceu en unes funcions de la temporada 1950-51.

Caricatura de Gill publicada per la «Eclipse» (1868).

Més representacions.

El Festival de 1955

«Els bons moments de Wagner, que són infinits, a mesura que el fantasma Wagner ha anat passant de moda, s'han tornat cada dia més sòlids, més olorosos, més complexos i més actuals, per la senzillera raó que Wagner fou un Prometeu veritable i el foc que va anar a robar era un foc autèntic que encara crema, i no fou un fals Prometeu, d'aquests que s'erigeixen cada dia i que es desinflen en mitja hora de vociferar»

JOSEP MARIA DE SAGARRA
(fragment d'un article publicat el 23 de febrer de 1933 en commemoració del cinquantè aniversari de la mort de Wagner)

Durant les dècades dels anys vint i trenta, Barcelona va acollir representacions wagnerianes al Liceu, però altres teatres, com el Bosque, l'Olimpia o el Còmic van presentar igualment òperes del compositor alemany. També es van produir diverses vetllades en cases particulars i les publicacions a l'entorn de Wagner van proliferar abans, durant i després de la Guerra Civil.

Durant els primers anys de la postguerra, diverses companyies alemanyes van trobar a Barcelona el lloc d'acollida per presentar temporades amb títols de compositors germànics com ara Richard Strauss, Mozart i, és clar, el mateix Wagner, els títols del qual ja es presentaven en llengua original, si bé el cor estable del Liceu continuava cantant en italià. La coincidència ideològica entre el feixisme espanyol i el nacional-socialisme alemany propiciava aquella continuïtat musical, si bé la qualitat dels espectacles

no sempre era la desitjable.

Acabada la Segona Guerra Mundial, res no va fer minvar l'interès per Wagner i les seves òperes van continuar representant-se a casa nostra, fins i tot amb intèrprets locals de nova generació, com Victoria de los Àngeles, que al Liceu (i sempre en alemany) va cantar *Tannhäuser*, *Lohengrin* i *Die Meistersinger von Nürnberg* abans de debutar el 1961 a Bayreuth amb *Tannhäuser* convidada per Wieland i Wolfgang Wagner, néts del compositor. La soprano barcelonina va ser la primera intèrpret espanyola a actuar a Bayreuth, abans que el tenor Plácido Domingo, que n'ha estat el segon i, per ara, l'últim.

Wieland Wagner, que també era director d'escena, ja havia estat a Barcelona el 1951 quan, amb motiu del 50è aniversari de l'Associació Wagneriana, l'Ajuntament de la ciutat va organitzar diverses activitats, coincidint amb les primeres representacions de *Rienzi* a la capital catalana. El Saló del Tinell va acollir una exposició («Wagner en el mundo»), es

van presentar ofrenes florals a les tombes de Joaquim Pena i Francesc Viñas, i l'Orquestra Municipal, dirigida per Eduard Toldrà i un ancià Antoni Ribera, va oferir un concert al Palau de la Música. Aquells anys coincidien amb una efervescència intel·lectual del wagnerisme a Catalunya, a la qual no era aliena Anna d'Ax (pseudònim de Núria Sagnier), que aquell 1951 publicava el llibre *Wagner vist per mi*, poc abans d'iniciar les seves traduccions dels llibrets del compositor en un català molt més proper i assequible que no pas el de Joaquim Pena.

Arran d'aquells esdeveniments es van iniciar converses amb el Festival de Bayreuth per tal que la seva companyia pogués presentar-se a Barcelona. El 1952 es va formar el Patronat Pro Wagner i finalment la presència de Bayreuth a Barcelona es va fer realitat en el marc d'un festival que va tenir lloc entre el 16 d'abril i l'1 de maig de 1955. *Die Walküre*, *Tristan und Isolde* i *Parsifal* es van representar en un Gran Teatre del Liceu que

va haver de reformar una part de l'escenari per encabir-hi els ciclorames característics dels muntatges de Wieland Wagner. Els repartiments, de luxe, incloïen figures com Wolfgang Windgassen, Martha Mödl, Josef Greindl o Ludwig Weber, i les direccions musicals van anar a càrrec d'Eugen Jochum i Joseph Keilberth.

L'èxit de la proposta va fer plantejar la possibilitat d'una permanència dels festivals en anys successius, amb l'habilitació del Palau Nacional de Montjuïc com a espai teatral. Però els elevats pressupostos requerits van acabar fent aparcar la idea i dissoldre el Patronat Pro Wagner.

Les temporades del Liceu van continuar programant òperes wagnerianes ininterrompudament durant les dècades següents i abans de l'etapa del Consorci. Sempre amb els títols «de sempre», però amb una clara preeminència de *Lohengrin*, l'òpera wagneriana més representada a Barcelona, amb més de 230 representacions.

Els darrers anys

«Segons el que
llegeixo als diaris /
L'ocàs dels déus /
no sé per quins set
sous / no dóna gust
als senyors. / Per més
que ho dissimulin,
/ entre badalls i
estossecs / passen
els aficionats / al
Liceu les nits»

DOYS

(DANIEL SÁNCHEZ ORTIZ)
Chirigotas («La Publicitat»,
21 de novembre de 1901)

A poc a poc les representacions d'òperes de Wagner al Liceu anaven normalitzant la seva fidelitat a les partitures originals i les representacions en alemany van acabar imposant-se. El Cor del Teatre va assumir l'originalitat del text a partir de la primera temporada del Consorci, que s'obria precisament la tardor de 1981 amb *Lohengrin* i amb la participació d'un dels tenors wagnerians més emblemàtics de la dècada com va ser Peter Hoffmann. El mateix que tornà al teatre de La Rambla per a unes funcions de *Die Walküre* (1983) i de *Parsifal*, aquesta última amb direcció musical d'Uwe Mund i escènica de Jean-Pierre Ponnelle (1988).

D'alguna manera, doncs, es continuava demostrant que el Liceu era un dels teatres que acollia el «bo i millor» dels intèrprets wagnerians del moment, i d'absoluta referència en el terreny discogràfic i escènic. Precisament els muntatges teatrals també seguien

l'aureòla dels aires renovadors que impregnaven els escenaris d'òpera, tot i que el Liceu no va oblidar el deute amb l'escenògraf Josep Mestres Cabanes, de qui el 1989 va recuperar l'escenografia original (1950) de *Die Meistersinger von Nürnberg* per a unes funcions que van comptar amb la presència de Bernd Weikl, Herrmann Prey i Paul Frey dalt de l'escenari. Aquells aires renovadors van quallar especialment el 1992, amb la sensacional però discutida i sectorialment protestada posada en escena de *Tannhäuser* amb direcció escènica de Harry Kupfer i protagonitzada per un *Tannhäuser* de disc com René Kollo, que havia enregistrat l'òpera a les ordres de Georg Solti.

El Liceu va quedar completament destruït per un incendi el 31 de gener de 1994 i va desplaçar la seva programació a diversos escenaris de la ciutat, com ara el Teatre Victòria o el Palau de la Música Catalana. Fins i tot durant aquelles temporades «a l'exili» (1994-1999), no es va oblidar Wagner, i es

van programar versions de concert de *Tristan und Isolde* (1996) i *Die Walküre* i *Parsifal* (1998).

La reobertura del Liceu reconstruït a La Rambla (octubre de 1999) va permetre la represa de la permanència wagneriana a Barcelona, i aquella mateixa temporada, amb el nou escenari remodelat i modernitzat, la capital catalana va acollir el polèmic *Lohengrin* dirigit escènica-ment per Peter Konwitschny, que ambientava l'acció original en una escola de principis del segle XX. Òbviament, la polèmica va transcendir les parets del Liceu, tot i que el muntatge va ser un èxit fins i tot quan va reparèixer l'estiu del 2006.

Al llarg del nou períple liceista, i a més de les versions en concert de *Rienzi* (2001) i dels muntatges de *Tristan und Isolde* (2002) i *Parsifal* (2005), també es va presentar una *Tetralogia* completa amb direcció musical de Bertrand de Billy i escènica de Harry Kupfer, procedent de l'Staatsoper de Berlín. Així sí: aquell *Anell del nibelung* es va presentar

partit en dues temporades, la primera (2002-03) amb *Das Rheingold* i *Die Walküre* i la segona (2003-04) amb *Siegfried* i *Götterdämmerung*.

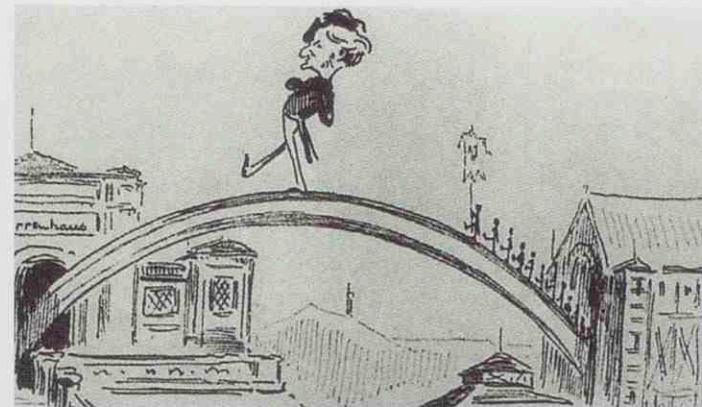
Un altre espectacle polèmic però esplèndid, el *Tannhäuser* amb dramaturgia de Robert Carsen, es va presentar la primavera del 2008, amb direcció de Sebastian Weigle, aleshores director musical del Liceu, i que l'estiu abans havia debutat a Bayreuth amb *Die Meistersinger von Nürnberg*. Una òpera, per cert, que va dirigir posteriorment a Barcelona, un any després, amb el suggerent i controvertit muntatge de Claus Guth.

Weigle va ser també el director musical de les funcions de *Tristan und Isolde* representades al Liceu el gener del 2010, amb la curiosa escenografia de David Hockney.

L'esmentat Claus Guth va dur el gener del 2011 el seu extraordinari *Parsifal* al Liceu, que va dirigir musicalment Michael Boder, aleshores director musical del Liceu. L'espectacle semblava ser el complement perfecte

«Richard Wagner ha estat, per a tota una època, el vici sagrat. –Me direu: i també va ser-ho Rousseau, per a una altra època... –Sí, us respondré, però lo de Wagner és –què diable!– la nostra»

EUGENI D'ORS
«La Veu de Catalunya»
(23 de maig de 1913)



de l'impecable muntatge de Bayreuth, dirigit escènica-ment per Stefan Herheim i representat entre els estius del 2008 i del 2012. Dues posades en escena que semblaven agermanades i que permetien pos-

sibilitar l'aliança de dues ciutats que van «adoptar» Wagner, cadascuna a la seva manera: Bayreuth i Barcelona.

JAUME RADIGALES

Pàgina anterior:
«Richard Wagner dins l'anell del nibelung. El món sencer es prostra davant d'ell» .
Caricatura publicada el 1876.

A dalt:
«Apoteosi»: Wagner camina per l'arc de Sant Martí de *Rheingold* des del Teatre de Bayreuth al manicomí del Walhalla.
Caricatura publicada el 1876 per «Die Bombe» de Viena.



*Festivales
Wagner
en Barcelona*



*Representaciones extraordinarias
de Bayreuth
en el Gran Teatro del Liceu · Abril 1955*



Wagner al Liceu



RIENZI

Estrena absoluta: Hofoper de Dresden, 20 d'octubre de 1842.

Estrena al Liceu: 20 de gener de 1951.

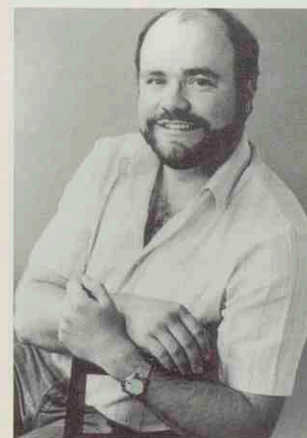
Última representació al Liceu: 16 de febrer de 2001.

Nombre total de representacions: 5.

Solistes destacats: **Max Lorenz, Margarete Klose, Alan Woodrow, Nancy Gustafson.**



Max Lorenz



Alan Woodrow



Nancy Gustafson

Pàgina anterior: d'esquerra a dreta, Nancy Gustafson (Irene), Margareta Hintermeier (Adriano) i Alan Woodrow (Rienzi) a la versió concert de *Rienzi* de la temporada 2000-01.



DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

Estrena absoluta: Königliches Sächsisches Hoftheater de Dresden, 2 de gener de 1843.

Estrena al Liceu i a Espanya: 12 de desembre de 1885.

Última representació al Liceu: 25 d'abril de 2007.

Nombre total de representacions: 84.

Solistes destacats: Ludwig Weber, Anja Silja, Simon Estes, Gwyneth Jones, Johanna Meier, Erik Halfvarson.



Erik Halfvarson



Anja Silja



Gwyneth Jones



Simon Estes

Pàgina anterior: d'esquerra a dreta, Anny Schlemm (Mary), Lisbeth Balslev (Senta) i Oddbjörn Tennfjord (Daland) a la producció de *Der fliegende Holländer* de Willy Decker (temporada 1993-94).



TANNHÄUSER

Estrena absoluta: Königliches Sächsisches Hoftheater de Dresden, 19 d'octubre de 1845.

Estrena al Liceu i a Espanya: 11 de febrer de 1887.

Última representació al Liceu: 22 d'abril de 2008.

Nombre total de representacions: 145.

Solistes destacats: **Giovanni Battista De Negri, Francesc Viñas, Mattia Battistini, Riccardo Stracciari, Heinrich Schlusnus, Herbert Janssen, Lauritz Melchior, Victoria de los Ángeles, Max Lorenz, Bernd Aldenhoff, Wolfgang Windgassen, Montserrat Caballé, Anja Silja, René Kollo, Peter Seiffert, Béatrice Uria-Monzón.**



Mattia Battistini (amb bastó, a l'esquerra)



Victoria de los Ángeles



Béatrice Uria-Monzón



René Kollo



Montserrat Caballé

Pàgina anterior: Martin Eiche (Wolfram von Eschenbach a la producció de *Tannhäuser* de Robert Carsen (temporada 2007-08).



LOHENGRIN

Estrena absoluta: Weimar, 28 d'agost de 1850.

Estrena a Barcelona: Teatre Principal, 17 de maig de 1882.

Estrena al Liceu: 6 de març de 1883. Última representació al Liceu: 30 de juliol de 2006.

Nombre total de representacions: 243.

Solistes destacats: **Roberto Stagno, Francesc Viñas, Julián Gayarre, Miguel Fleta, Victoria de los Ángeles, Sándor Kónya, Régine Crespin, Peter Hofmann, Pilar Lorengar, Luana DeVol, Éva Marton, Emily Magee.**



Julián Gayarre



Sándor Kónya



Pilar Lorengar



Éva Marton



Peter Hofmann



Régine Crespin

Pàgina anterior: d'esquerra a dreta, Éva Marton (Ortrud) i Gwynne Geyer (Elsa) a la producció de *Lohengrin* de Peter Konwitschny (temporada 1999-2000).



TRISTAN UND ISOLDE

Estrena absoluta: Königliches Hof- und Nationaltheater de Munic, 10 de juny de 1865.

Estrena al Liceu i a Espanya: 8 de novembre de 1899. Última representació al Liceu: 20 de febrer de 2010.

Nombre total de representacions: 180.

Solistes destacats: Lilly Hafgren, Emanuel List, Lauritz Melchior, Gotthelf Pistor, Günther Treptow, Kirsten Flagstad, Max Lorenz, Gertrude Grob-Prandl, Ludwig Weber, Martha Mödl, Astrid Varnay, Wolfgang Windgassen, Birgit Nilsson, Berit Lindholm, René Kollo, Deborah Polaski, Jane Eaglen, Erik Halfvarson, Alan Held, Peter Seiffert, Falk Struckmann, Deborah Voigt.



Kirsten Flagstad



Gertrude Grob-Prandl



Deborah Polaski



Astrid Varnay



Jane Eaglen



Deborah Voigt



Erik Halfvarson



Nilsson i Windgassen

Pàgina anterior: Peter Seiffert (Tristan) a la producció de *Tristan und Isolde* de Thor Steingraber, amb escenografia de David Hockney (temporada 2009-10).



DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG

Estrena absoluta: Königliches Hof- und Nationaltheater de Munic, 21 de juny de 1868.

Estrena al Liceu: 19 de gener de 1905.

Última representació al Liceu: 18 d'abril de 2009.

Nombre total de representacions: 102.

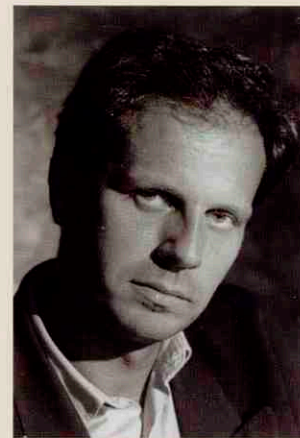
Solistes destacats: **Marcel Journet, Josef Groenen, Emil Schipper, Victoria de los Ángeles, Ferdinand Frantz, Bernd Weikl, Hermann Prey, Albert Dohmen, Robert Dean Smith, Bo Skovhus.**



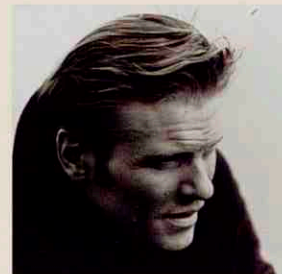
Victoria de los Ángeles



Robert Dean Smith



Albert Dohmen



Bo Skovhus



Hermann Prey



Bernd Weikl

Pàgina anterior: Producció de *Die Meistersinger von Nürnberg* de Claus Guth (temporada 2008-09).



DAS RHEINGOLD

Estrena absoluta: Königliches Hof- und Nationaltheater de Munic, 22 de setembre de 1869.

Estrena al Liceu: 30 de març de 1910.

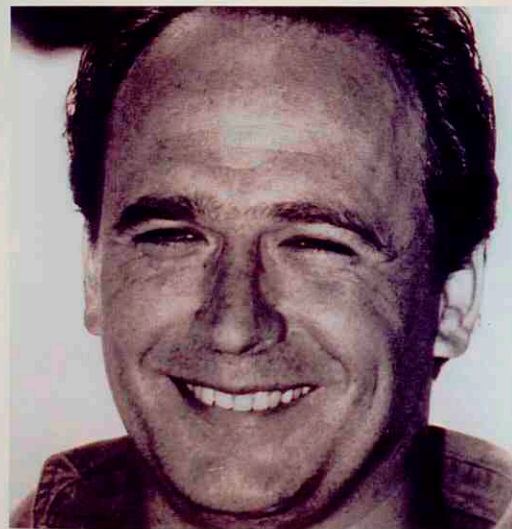
Última representació al Liceu: 4 de juliol de 2003.

Nombre total de representacions: 38.

Solistes destacats: **Friedrich Plaschke, Emil Schipper, Josef Groenen, Graham Clark, James Morris, Falk Struckmann.**



Graham Clark



Falk Struckmann



James Morris

Pàgina anterior: Producció de *Das Rheingold* de Harry Kupfer (temporada 2002-03).



DIE WALKÜRE

Estrena absoluta: Königliches Nationaltheater de Munic, 26 de juny de 1870.

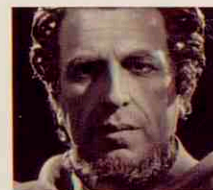
Estrena al Liceu i a Espanya: 25 de gener de 1889. Última representació al Liceu: 31 de maig de 2008.

Nombre total de representacions: 186.

Solistes destacats: **Giuseppe Kaschmann, Lina Pasini-Vitale, Lilly Hafgren, Josef Groenen, Emil Schipper, Lauritz Melchior, Hans Hotter, Kirsten Flagstad, Max Lorenz, Gertrude Grob-Prandl, Wolfgang Windgassen, Martha Mödl, Astrid Varnay, Régine Crespin, Birgit Nilsson, Jess Thomas, Peter Hofmann, Simon Estes, Gwyneth Jones, Deborah Polaski, Peter Seiffert, Plácido Domingo.**



Gwyneth Jones i Simon Estes



Hans Hotter



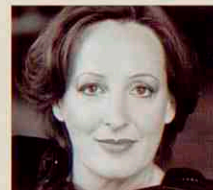
Martha Mödl



Régine Crespin



Peter Hofmann

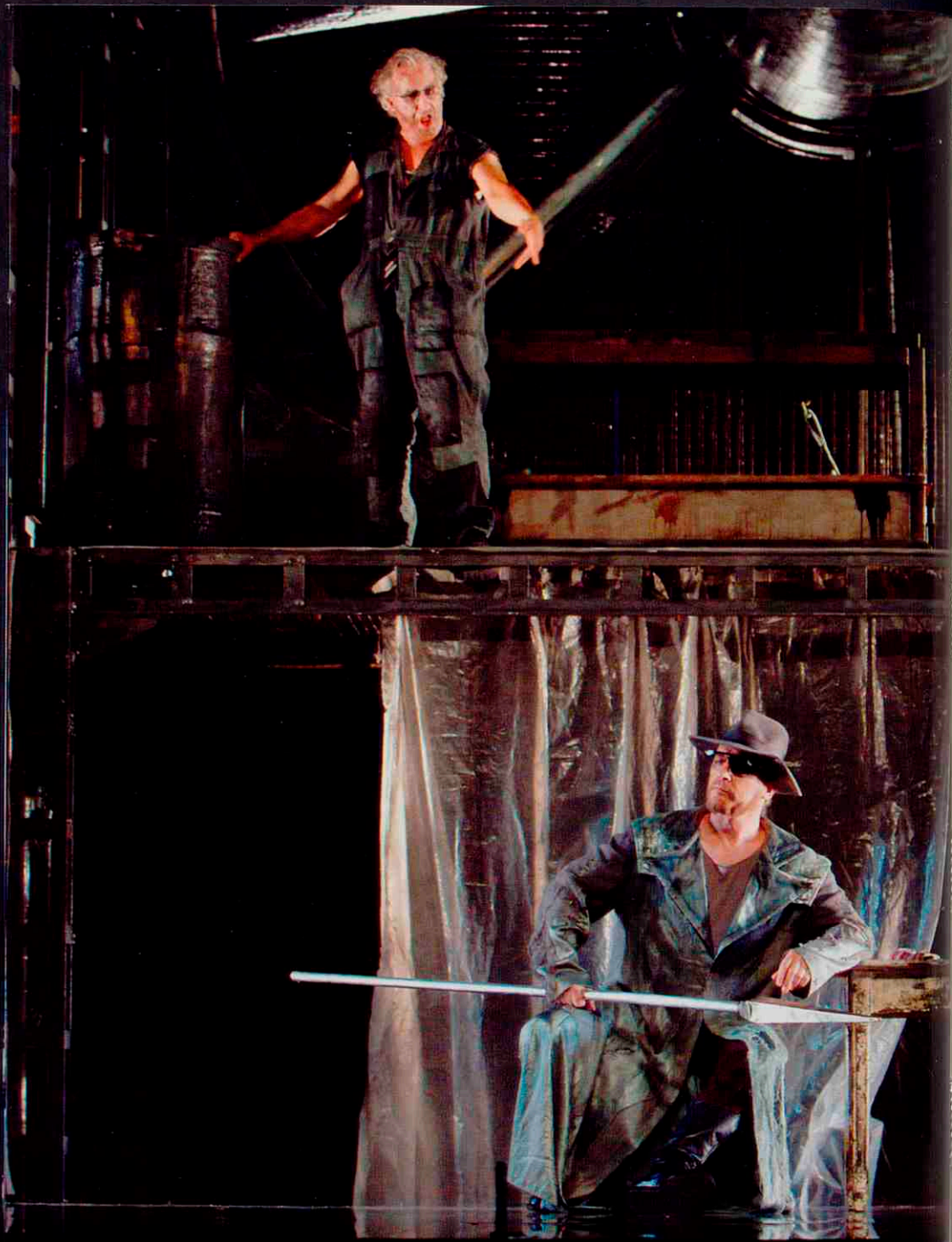


Deborah Polaski



Peter Seiffert

Pàgina anterior: d'esquerra a dreta, Nadine Secunde (Sieglinde) i Robert Schunk (Sigmund) a la producció de *Die Walküre* de Hugo de Ana (temporada 1990-91).



SIEGFRIED

Estrena absoluta: Festival de Bayreuth, 16 d'agost de 1876.

Estrena al Liceu i a Espanya: 15 de novembre de 1900.

Última representació al Liceu: 30 de juny de 2004.

Nombre total de representacions: 102.

Solistes destacats: **Giuseppe Borgatti**, Curt Taucher, Otto Wolf, Richard Schubert, Walter Kirchhoff, Lauritz Melchior, Max Lorenz, Gertrude Grob-Prandl, Wolfgang Windgassen, Graham Clark, Deborah Polaski, Falk Struckmann.



Max Lorenz



Giuseppe Borgatti



Deborah Polaski



Wolfgang Windgassen

Pàgina anterior: d'esquerra a dreta, Graham Clark (Mime) i Falk Struckmann (el Vianant) a la producció de *Siegfried* de Harry Kupfer (temporada 2003-04).



GÖTTERDÄMMERUNG

Estrena absoluta: Festival de Bayreuth, 17 d'agost de 1876.

Estrena al Liceu i a Espanya: 16 de novembre de 1901.

Última representació al Liceu: 7 de juliol de 2004.

Nombre total de representacions: 68.

Solistes destacats: **Giuseppe Borgatti**, **Lilly Hafgren**, **Lauritz Melchior**, **Emanuel List**, **Max Lorenz**, **Gertrude Grob-Prandl**, **Bernd Aldenhoff**, **Astrid Varnay**, **Deborah Polaski**, **Matti Salminen**.



Bernd Aldenhoff



Emanuel List



Lauritz Melchior



Matti Salminen



Astrid Varnay

Pàgina anterior: a dalt Günter von Kannen (Alberich) i a baix Matti Salminen (Hagen) a la producció de *Götterdämmerung* de Harry Kupfer (temporada 2003-04).



PARSIFAL

Estrena absoluta: Festival de Bayreuth: 26 de juliol de 1882.

Estrena al Liceu i a Espanya: 31 de desembre de 1913.

Última representació al Liceu: 12 de març de 2011.

Nombre total de representacions: 108.

Solistes destacats: **Francesc Viñas, Ludwig Weber, Max Lorenz, Hans Hotter, Wolfgang Windgassen, Martha Mödl, Sándor Kónya, Eva Randová, Plácido Domingo, Matti Salminen, Alan Held, Violeta Urmana, Hans-Peter König, Christopher Ventris.**



Violeta Urmana



Plácido Domingo



Matti Salminen



Francesc Viñas



Eva Randová



Alan Held

Pàgina anterior: d'esquerra a dreta, Christopher Ventris (Parsifal) i Hans-Peter König (Gurnemanz) a la producció de *Parsifal* de Claus Guth (temporada 2010-11).

Biografies

KATHARINA WAGNER (Direcció del Festival de Bayreuth)



Bayreuther F./Enrico Nawrath

Besneta de Richard Wagner, nascuda a Bayreuth. Estudià teatre a la Universitat Lliure de Berlín. Abans de finalitzar els seus estudis ja va treballar com a assistent de directors com Keith Warner, Harry Kupfer a l'Staatsoper Unter den Linden i al New National Theatre de Tòquio. Entre les seves produccions té *Der fliegende Holländer* (Würzburg), *Lohengrin* (Budapest), *Der Waffenschmied* de Lortzingat (Staatsoper am Gärtnerplatz de Munic). Debutà a la Deutsche Oper de Berlín el 2006 amb *Il tritico*. Treballà com a assistent de producció al Festival Bayreuth des del 1996, any en què assumí la codirecció del Festival. Com a directora, debutà a Bayreuth amb *Die Meistersinger von Nürnberg* (2007). A aquesta producció, la van seguir *Rienzi* a Bremen (2008), *Tannhäuser* a Las Palmas de Gran Canaria (2009) i *Madama Butterfly* (2010) i *Tiefland* (2011) a l'Staatsoper de Mainz.

EVA WAGNER-PASQUIER (Direcció del Festival de Bayreuth)



Bayreuther F./Enrico Nawrath

Nascuda a Oberwarmensteinach (aprop de Bayreuth), és besneta de Richard Wagner i la filla gran de Wolfgang Wagner, de qui fou assistent personal. Fou assistent d'August Everding (Londres) i Otto Schenk (Staatsoper de Viena) i formà part del Cor de la Filharmònica de Londres. A partir del 1972 va treballar per al Departament Artístic de l'Staatsoper de Viena. Treballà com a col·laboradora artística amb Unifilm en més de trenta enregistraments d'òperes. A més de dirigir òperes al Covent Garden de Londres, dirigí la programació de La Bastille de París. Ha estat consultora artística a l'Òpera de Houston, col·laboradora artística del Châtelet de París i del Teatro Real de Madrid i consellera artística del Festival Aix de Provença i de la seva Acadèmia Europea. Des del 1996 és consultora artística del Metropolitan de Nova York. Assumeix junt amb la seva germana la direcció artística del Festival de Bayreuth des del 2008.

SIEMENS

El mundo de mañana necesita respuestas duraderas.

Por este motivo empezamos a construirlas hoy con clientes de todo el mundo.

Y por este motivo diseñamos nuestra tecnología para que sea más duradera y consuma menos recursos. Ayudamos a nuestros clientes a reducir sus emisiones de CO₂, e innovamos ofreciendo respuestas nuevas con una de las carteras medioambientales más amplias del mundo.

Como resultado de este trabajo, hemos sido designados los mejores de nuestro sector por el Dow Jones Sustainability Index. Además, el Carbon Disclosure Project (la base de datos independiente más grande del mundo con

información corporativa sobre cambio climático) nos ha reconocido como la mejor empresa del mundo.

Sin embargo, nunca afirmaríamos que tenemos todas las respuestas. Por eso trabajamos con 190 países, miles de ciudades y decenas de miles de empresas en los sectores de la energía, la industria y la salud.

Trabajamos en el mundo de hoy para crear respuestas que lleguen al mundo de mañana.

siemens.com/answers

SEBASTIAN WEIGLE (Direcció musical)

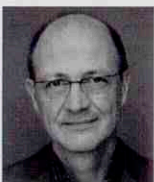
Nascut a Berlín, es va formar a la seva ciutat. Va ser primer Staatskapellmeister de l'Staatsoper de Berlín. A Frankfurt, on és director musical des de la temporada 2008-09, ha dirigit *Salome*, *Pikovaia Dama*, *Die Frau ohne Schatten*, *Lear*, *Fidelio*, *Arabella* i *Die tote Stadt*. Ha dirigit a la Deutsche Oper de Berlín, Metropolitan de Nova York, Sydney Opera, Staatsoper de Dresden, Volksoper i Staatsoper de Viena i al Japó. Va ser director musical del Liceu del 2004 al 2008. El 2007 debutà a Bayreuth amb *Die Meistersinger von Nürnberg*. Ha dirigit, entre altres orquestres, l'Staatskapelle de Berlín, Simfònica i Filharmònica d'Hamburg, Rundfunkorchester de Munic, Grand Park Festival de Chicago, Opéra de Lió, Filharmònica de Tòquio i RSO de Viena. Participà en «L'ànima del Liceu».

Debutà al Liceu amb *Die Zauberflöte* i *Rienzi* (2000-01). Hi ha tornat en nombroses ocasions, les darreres amb *Fidelio* (2008-09) i *Tristan und Isolde* (2009-10).

PETER SCHNEIDER (Direcció musical)

Nascut a Viena, fou membre dels Petits Cantors de Viena i estudià a la Musikakademie de Viena abans de treballar a Salzburg i Heidelberg. Fou primer Kapellmeister a la l'Oper am Rhein i Generalmusikdirektor a Bremen i Mannheim. Ha dirigit als escenaris més prestigiosos del món. La temporada 1993-94 fou nomenat director titular de l'Staatsoper de Munic. Debutà al Metropolitan de Nova York el 1995. Dirigeix habitualment a l'Staatsoper de Viena, de la qual és membre honorífic, a més de Berlín, Hamburg i Festival de Bayreuth. Ha dirigit, entre d'altres, *Der Rosenkavalier*, *Capriccio*, *Die Zauberflöte*, *Così fan tutte*, *Fidelio*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Der fliegende Holländer*, *Der Ring*, *Parsifal*, *Tristan und Isolde* i *Palestrina*.

Debutà al Liceu amb *Der Freischütz* (1987-88) i des de llavors hi ha tornat en moltes ocasions, la darrera amb *Jenufa* (2004-05).

EBERHARD FRIEDRICH (Direcció del cor)

Nascut a Darmstadt, estudià direcció a Frankfurt am Main. Inicià la seva carrera professional el 1986 al Theater der Stadt de Coblença, i el 1991 al Hessischen Staatstheater de Wiesbaden. El 1993 va començar a treballar pel Festival de Bayreuth com a assistent i des del 2000 és director del Bayreuther Festspielchor. A més, des del 1998 és director del cor de l'Staatsoper Unter den Linden de Berlín, tasca reconeguda amb el premi Cor de l'Any per *Moses und Aron* (2004), dirigida per Barenboim. Del seu repertori destaca *Tannhäuser*, dirigit també per Barenboim. Ha estat durant anys convidat per la Internationalen Bachakademie d'Stuttgart, on treballa amb el Baden-Württembergischen Landesjugendchor; a més ha dirigit els cors de Krakau, Talinn i Vilnius, i de la Filharmònica de Praga i el Bayerischen Rundfunkchor. Col·labora amb altres cors, com el Rundfunkchor de Berlín, el RIAS Kammerchor, o el Westminster Choir.

FRANZ-JOSEF SELIG (Daland)

Fotografia: Anne Hoffmann

Nascut a Alemanya, es va diplomar en música sacra. Com a estudiant actuà a l'Aalto Theatre d'Essen, del qual fou membre permanent fins al 1995. Ha actuat regularment a l'Staatsoper de Viena, Covent Garden de Londres, Hamburg, La Scala de Milà, La Bastille i Châtelet de París, Metropolitan de Nova York, Lyric Opera de Chicago, La Monnaie de Brussel·les, Deutsche Oper de Berlín i Staatsoper de Munic. Al llarg dels seus vint anys de carrera ha desenvolupat un ampli repertori que inclou rols com Fiesco, Ramfis, Basilio, Bartolo, Gremin, Arkel, Seneca, Sarastro, Osmin, rei Marke, Daland i Gurnemanz. Ha cantat en concerts i recitals als Estats Units, Europa i Àsia.

Debutà al Liceu amb *Wintermärchen* (2003-04). Hi ha tornat amb la *Missa Solemnis* (2004-05), *L'incoronazione di Poppea* (2008-09) i *Die Entführung aus dem Serail* (2009-10).

RICARDA MERBETH (Senta)

Fotografia: Andreas Klingberg

Nascuda a Chemnitz (Alemanya), estudià al Conservatori de Leipzig. Cantà a Magdeburg i a Weimar abans d'entrar a formar part de la companyia de l'Staatsoper de Viena. El seu repertori inclou Giulietta, comtessa (*Le nozze di Figaro*), Donna Anna, Pamina, Chrysothemis, Daphne, Jenufa i Elsa. Ha cantat en diverses edicions de Bayreuth els rols de Freia, Gerhilde, Helmwige i Guttrune, i Elisabeth (*Tannhäuser*). També ha interpretat Salome i la Mariscalca de *Der Rosenkavalier* a Viena, *Le nozze di Figaro* a Dresden, *Tannhäuser* a Munic i Tòquio, *Der fliegende Holländer*, *Lohengrin* i *Die ägyptische Helena* a la Deutsche Oper de Berlín, i *Die Frau ohne Schatten*, *Die tote Stadt*, *Ariadne auf Naxos* i Sieglinde de *Die Walküre* a La Bastille de París, entre molts d'altres.

Debutà al Liceu amb el *Requiem* de Dvořák (2008-09) i hi ha tornat amb el «Concert Szymanowski» (2009-10) i *Daphne* (2010-11).

MICHAEL KÖNIG (Erik)

Nascut a Mutlangen (Alemanya), estudià a la Hochschule für Musik de Karlsruhe i Mannheim. Ha actuat als festivals de Ludwigsburg, Estrasburg, Baden-Baden i Glyndebourne. Ha cantat *Salome*, *Cardillac*, *Die Zauberflöte* i *Kätia Kabánova* (Frankfurt), *Divara* (Lisboa), *Il ritorno d'Ulisse in patria* i *La núvia venuda* (Stuttgart), *Die Zauberflöte* i *Diari d'un desaparegut* (París), *Lohengrin* (Frankfurt), *Frau ohne Schatten* i *Der Freischütz* (Aachen), *Guerra i pau* (La Bastille de París), *La núvia venuda* i *Der Freischütz* (Volksoper de Viena), *Khovantxina* (Hamburg), *Fidelio* i *Ariadne auf Naxos* (Zuric) i *Fidelio* (Oslo i Frankfurt). Recentment debutà al Teatre Real de Madrid amb *Mahagony*, i hi tornà, entre d'altres, amb *Lady Macbeth of Mzensk*. A més, ha cantat *Fidelio* (Amsterdam i Zuric) i debutà a Toronto amb *Eine florentinische Tragödie*.

Debutà al Liceu amb *Diari d'un desaparegut* (2007-08).

CHRISTA MAYER (Mary)

Fotografia: Czeutziger

Estudià a la Universitat de Música i al Prinzregententheater de Munic. Debutà la temporada 2001-02 amb la companyia estable de l'Staatsoper de Dresden. El seu repertori inclou rols com Erda de *Das Rheingold* i *Siegfried*, Fenena de *Nabucco*, Suzuki de *Madama Butterfly*, Quickly de *Falstaff*, Baba de *The Rake's Progress* i Adelaide d'*Arabella*. Ha cantat a la Deutsche Oper de Berlín, Staatsoper de Munic, Maggio Musicale Fiorentino i La Fenice de Venècia. El 2006 cantà Erda i debutà com a Waltraute de *Götterdämmerung* a Dresden, i el 2008 a Bayreuth com a Erda i Waltraute. També ha participat en *Der Ring* a València i Florència i ha ofert concerts a escenaris europeus com el Palau de la Música de Barcelona, São Carlo de Lisboa, Bamberg, Kreuzkirche de Dresden i Konzerthaus de Berlín, entre d'altres.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

BENJAMIN BRUNS (Timoner)

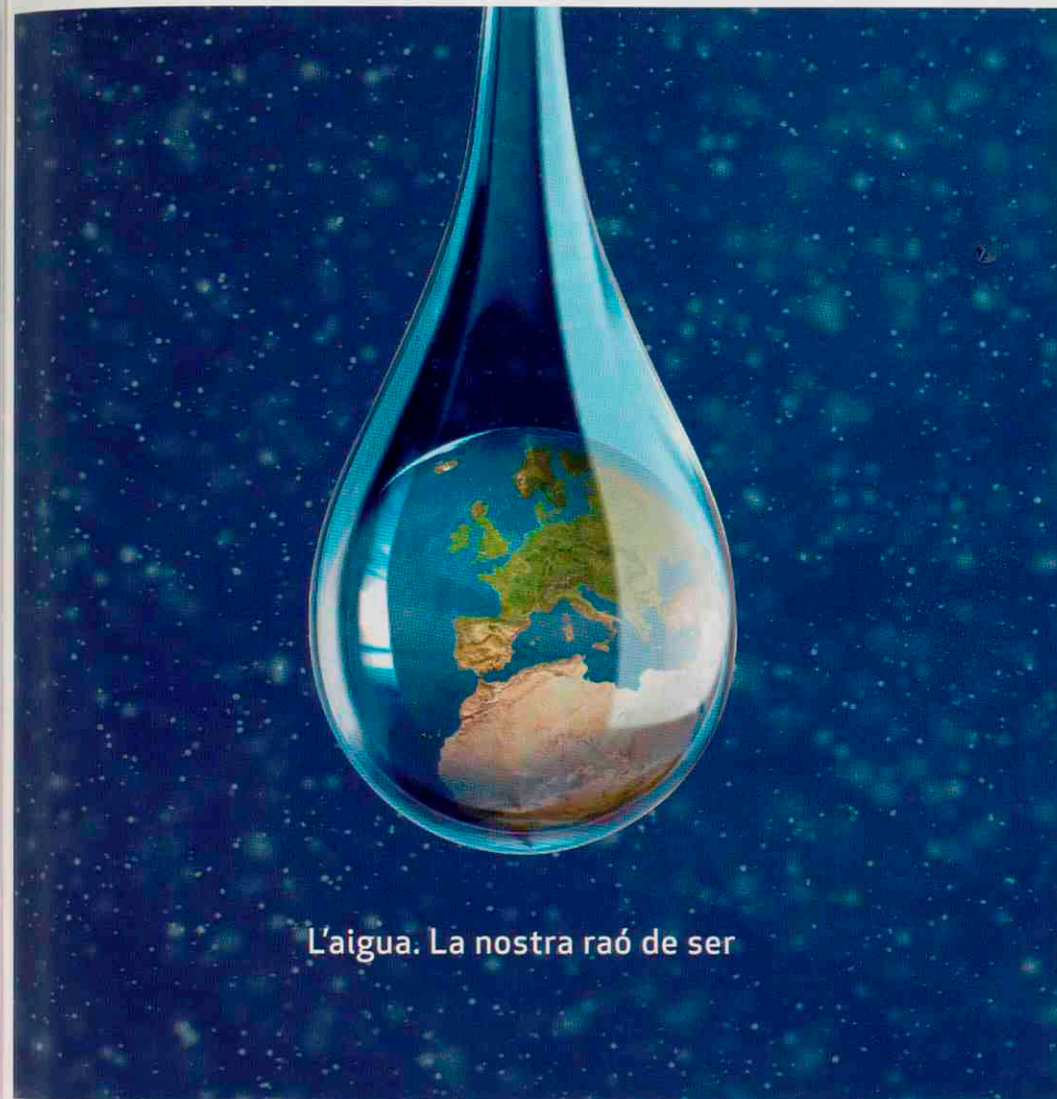
Nascut a Hannover, formà part del cor de la seva ciutat quan era nen, estudià cant amb Peter Sefcik i a la Universitat de Teatre i Música d'Hamburg. El 2004, quan encara estudiava, entrà a formar part de la companyia estable del Teatre de Bremen. Quatre anys més tard es va unir a la de l'Òpera de Colònia. També formà part de la companyia estable de l'Staatsoper Dresden, escenari on cantà rols com Don Ramiro, Fenton, Ferrando, Tamino i Belmonte, i posteriorment es va incorporar a la de l'Staatsoper de Viena. Ha cantat també els rols de Tamino i Belmonte a l'Staatsoper am Gärtnerplatz de Munic i Staatsoper de Berlín i Don Ramiro a la Deutsche Oper de Berlín. A més, s'ha especialitzat en oratori. El seu repertori comprèn Bach, Händel, Mozart, Schubert, Mendelssohn i Rossini.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

SAMUEL YOUN (Holandès)

Estudià cant a Seül, al Conservatori Giuseppe Verdi de Milà i la Musikhochschule de Colònia. Debutà al Teatre Comunale de Treviso com a Mephisto i després cantà el rol de Jochanaan a Sevilla, Bari i Concertgebouw d'Amsterdam. El 2004 debutà al Festival de Bayreuth amb *Parsifal*, hi tornà amb *Tannhäuser* i recentment interpretà el rol d'herald de *Lohengrin*. També ha interpretat els rols de missatger dels esperits (*Die Frau ohne Schatten*), els quatre vilans de *Les contes d'Hoffmann* al Capítol de Tolosa de Llenguadoc; missatger dels esperits a Hamburg i Florència; Kurwenal, Klingsor i Sebastiano (*Tiefland*) a la Deutsche Oper de Berlín, i Donner (*Rheingold*) a l'Òpera Nacional de París i Orest al Teatro Real de Madrid. Forma part de la companyia estable de l'Òpera de Colònia des de la temporada 1999-2000.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.



L'aigua. La nostra raó de ser

Líders en el desenvolupament de solucions integrades de l'aigua. Referents mundials en la seva gestió. Aportem el coneixement i l'experiència per garantir l'accés a l'aigua i millorar-ne la qualitat. Impulsem la investigació per respondre als reptes de la societat i del medi ambient. Innovem per resoldre les necessitats de les persones i les empreses. Treballem, amb eficiència i responsabilitat, al servei de milions de ciutadans: de Nova York a Santiago de Xile, de Bristol a Sao Paulo, a Barcelona o Cartagena de Índies, de Lima a Alacant, a Orà o Granada...

A prop teu. Tan lluny com ens porti l'aigua



Agbar

www.agbar.es

WILHELM SCHWINGHAMMER (Rei Heinrich)

Nascut a Vilsbiburg (Alemanya), inicià la seva formació al cor Regensburger Domspatzen. Estudià a la Universitat d'Art de Berlín i va fer classes magistrals amb Kurt Moll i Marjana Lipovsek. Com a membre de la companyia estable de l'Oper Studio d'Hamburg, el seu repertori comprèn *Giulio Cesare*, *Die Zauberflöte*, *La Traviata*, *Zar und Zimmermann*, *Die Meistersinger von Nürnberg* i *Ivàn Onieguin*. També cantà *Christmas*, oratori per al Ballet de John Neumeier a l'Staatsoper d'Hamburg i debutà com a doctor Grenvil a Salzburg, on tornà amb *Salome*. La temporada 2006-07 va entrar a formar part de la companyia estable de l'Staatsoper d'Hamburg (Leporello, Colline, rei d'*Aida*, Sarastro, eremita de *Der Freischütz*, Ludovico d'*Otello*, Don Basilio, Sparafucile i Theseus) i Pietro de *Simon Boccanegra* (Staatsoper Unter den Linden de Berlín).

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

KLAUS FLORIAN VOGT (Lohengrin)

Fotografia: Alex Lipp

Nascut a Heide (Alemanya), estudià trompa a Hannover i Hamburg i començà la seva carrera com a solista a la Filharmònica d'Hamburg. Paral·lelament, estudià cant al Conservatori de Lübeck. Ha estat membre de l'Òpera de Flensburg i Semperoper de Dresden. El seu repertori inclou els rols de Tamino, Hans (*La núvia venuda*), Stolzing (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Parsifal, Erik (*Der fliegende Holländer*), Loge (*Das Rheingold*), Florestan (*Fidelio*), Lohengrin i Matteo (*Arabella*), el rol titular de *Les contes d'Hoffmann*, Andrei (*Khovantxina*), Kaiser (*Die Frau ohne Schatten*). Ha actuat a Hamburg, Dresden, Colònia, Brussel·les, Anvers, Berlín, Amsterdam, Munic, Metropolitan de Nova York, La Scala de Milà, Bayreuth, Los Angeles, La Bastille de París, Madrid i al Japó.

Debutà al Liceu amb *Die tote Stadt* (2005-06). Hi ha tornat amb *Parsifal* (2010-11).

ANNETTE DASCH (Elsa)

Foto: Manfred Baumann

Estudià a la Hochschule für Musik de Munic. Ha cantat a teatres de prestigi de tot el món, com La Scala de Milà, Staatsoper de Munic, Berlín i Dresden, Opéra National de París, Maggio Musicale Fiorentino, Tòquio, La Monnaie de Brussel·les, Metropolitan de Nova York, Covent Garden de Londres i Festival de Salzburg. A més d'oferir concerts i recitals amb les filharmòniques de Viena, Berlín, MDR de Leipzig i filharmòniques de Montecarlo i Nova York, Musikverein i a la Konzerthaus de Viena, Concertgebouw d'Amsterdam i Schubertiade de Schwarzenberg. Recentment debutà al Teatro Real Madrid amb *Le nozze di Figaro* i Grand Théâtre de Ginebra amb *Die lustige Witwe*. Participà a l'estrena absoluta de *Metanoia* de Jens Joneleit (Staatsoper de Berlín). Cantà el rol d'Elsa de *Lohengrin* al Festival de Bayreuth (2010).

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

THOMAS J. MAYER (Telramund)

Nascut a Alemanya, estudià història, germanística, pedagogia musical, filosofia i música a la Musikhochschule de Colònia. Inicià la seva carrera a Regensburg, Darmstadt i Basilea (Don Giovanni, Achilles de *Penthesilia* d'Othmar Schoecks). Ha format part de les companyies estables de l'Staatsoper de Karlsruhe (Wotan i rol titular de *Mathis der Mahler* de Hindemith) i de l'Staatsoper d'Hamburg (*Les contes d'Hoffmann*, *Arabella*, *Der Freischütz*, *Salome*, *Die Walküre* i *Tosca*). Ha cantat el rol titular de *Wozzeck*, Posa (La Scala de Milà), Borromeo (Munic) i recentment Mandryka d'*Arabella* (Tòquio), Amfortas (Brussel·les), Macbeth (Berlín), domador i atleta de *Lulu* i missatger dels esperits de *Die Frau ohne Schatten* (Salzburg), Wotan (París) i Wotan de *Die Walküre* i el Vianant de *Siegfried* (Staatsoper de Munic).

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

SUSAN MACLEAN (Ortrud)

Nascuda als Estats Units, es va formar a l'Internationales Opera Studio de Zuric i passà a formar part de la companyia estable de l'Òpera de Zuric. Ha cantat a Anvers, Torí, Lausana, St. Gallen i Salzburg. Durant les passades temporades ha interpretat rols verdians, wagnerians i repertori francès (Carmen, Dalila). El seu repertori actual comprèn els rols de Brangäne, Kundry, Ortrud, Santuzza, Amneris, Eboli i Lady Macbeth. El 2003 debutà com a Didon al Nationaltheater de Mannheim, al qual va entrar a formar part. També ha pertangut a les companyies estables de Leipzig (Kostelnicka) i, des del 2011, de la Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf. Recentment ha interpretat els rols de nodrissa de *Die Frau ohne Schatten* (Mannheim) i Kundry (Dresden). El 2009 debutà a l'Staatsoper de Munic i Oslo, i el 2010 a Bayreuth (Kundry) i Lilla (Lady Macbeth).

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

RALF LUKAS (Herald / Melot)

Nascut a Bayreuth, estudià a la Hochschule der Künste de Berlín i a l'Operstudio de l'Staatsoper de Munic. Va formar part de la companyia estable de la Deutsche Oper de Berlín fins al 2002. El 1999 debutà com a Wotan (Städtischen Bühnen de Münster). Des d'aleshores ha cantat el cicle del *Ring* (Wiesbaden), Wotan i el Vianant de *Siegfried* (Colònia, Stuttgart), Hans Sachs i rol titular de *Der fliegende Holländer* (Darmstadt i Würzburg), Wolfram i Beckmesser (Tolosa de Llenguadoc), Biterolf (La Bastille de París) i Kaspar (St. Gallen). Debutà a Salzburg com a Melot i a Bayreuth ha participat en la producció del *Ring*, amb els rols de Donner i Gunther. Recentment ha interpretat els rols de Barak de *Die Frau ohne Schatten* (Tòquio), Hans Sachs i Jochanaan (Kiel), Amfortas, Escamillo (Leipzig) i Wotan i el Vianant (Darmstadt).

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

STEFAN HEIBACH (Cavaller)

Nascut a Berlín, estudià a la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlín amb Reiner Goldberg i posteriorment amb Nicolai Gedda. El 2005 debutà com a Don Ottavio de *Don Giovanni* (Landestheater de Detmold), rol que tornà a interpretar a l'Staatsoper de Hannover i a Basilea. Del 2006 al 2011 formà part de la companyia estable del Mecklenburgisches Staatstheater, amb rols com Tamino, Ferrando, Roméo i Erik. El seu repertori comprèn rols com Augustin Moser de *Die Meistersinger von Nürnberg* i primer cavaller de *Lohengrin*, que ha cantat a Bayreuth. A més, recentment ha cantat el rol de David en una adaptació infantil de *Meistersinger* (Bayreuth). Aquesta temporada ha interpretat els rols de Tamino, Rodolfo i Tebaldo a l'Oldenburgisches Staatstheater.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2008-09 amb *Salome*.

WILLEM VAN DER HEYDEN (Cavaller)

Nascut a Gant, inicià la seva carrera professional en produccions d'òpera d'estudi com *Das Land des Lächelns* de Lehár, *La princesa Csárdás*, i els rols de Cavaradossi de *Tosca*, Don José, Max de *Der Freischütz* i Joan d'*Herodiade*. La temporada 2009-10 debutà a l'Òpera de Bordeus, cantant Walter von der Vogelweide de *Tannhäuser* i la *Novena Simfonia* de Beethoven a Avinyó i Toulon. Debutà a l'Òpera d'Anvers amb *Erscheinung eines Jüngling* i a La Monnaie de Brussel·les amb el rol titular de *Parsifal*, substituint en l'últim moment el tenor protagonista, durant la temporada 2010-11. Des de juliol del 2010 ha participat tots els estius al Festival de Bayreuth en diverses produccions de *Lohengrin* i *Parsifal*.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

RAINER ZAUN (Cavaller)

Nascut a Wiesbaden (Alemanya), on inicià la seva carrera professional el 1988, posteriorment es va traslladar a Aachen i Braunschweig. Des de l'any 2000 ha treballat com a solista independent a l'Staatsoper d'Hamburg, Deutsche Oper am Rhein, Leipzig, Deutsche Oper i Staatsoper Unter den Linden de Berlín, Essen, Hannover, entre molts altres escenaris a Alemanya. El seu repertori inclou més de noranta rols (Boris Godunov, Gurnemanz, Don Pizarro, Mèphistophélès, Escamillo, Caspar, Alberich, Donner, domador i atleta de *Lulu*, Colline, Wurm de *Luisa Miller*, Figaro, Leporello, Don Alfonso i Papageno, Dr. Bartolo i Don Magnifico, Baculus, Van Bett de *Zar und Zimmermann*, Ollendorf de *Der Bettelstudent* de Millöckerand, Frank de *Die Fledermaus*). A més, ha cantat a Atenes, Lisboa, Viena, París, Grenoble, Sevilla, Catània, Anvers i San Francisco.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.



Turismo Solidario y Sostenible en África

Banesto
FUNDACIÓN



TURISMO
SOLIDARIO Y
SOSTENIBLE
EN **ÁFRICA**

www.fundacionbanesto.org

www.turismo-solidario.es

CHRISTIAN TSCHLEBIEW (Cavaller)

Nascut a Stuttgart, estudià a la Musikhochschule de la seva ciutat amb Wayne Long i Robert Hiller. Posteriorment amplià la seva formació amb Rudolf Piernay a Mannheim. Formà part de la companyia estable de la Komische Oper de Berlín, de la de l' Staatstheater de Mainz i de la d'Erfurt, Augsburg i Gießen. A més, ha cantat a escenaris com l' Staatstheater d'Stuttgart, Hannover, Wiesbaden i Darmstadt, i en altres escenaris europeus com Gènova, Catània, Reykjavik i St. Gallen. Destaquen del seu repertori rols com Figaro, Leporello, Don Giovanni, Papageno, Sarastro, Bartolo, Basilio, Felipe II, Zaccaria, Ramfis i landgravi Hermann de *Tannhäuser*.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

ROBERT DEAN SMITH (Tristan)

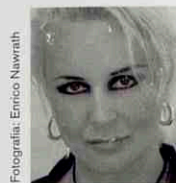
Nascut a Kansas, estudià a l' State University i a la Juilliard School de Nova York. Debutà com a Walther von Stolzing al Festival de Bayreuth, on ha tornat amb *Tristan und Isolde*, *Lohengrin* i *Die Walküre*. Ha cantat a Munic (*Fidelio*, *Tosca*, *Pikovaia Dama*, *Der Freischütz*, *Manon Lescaut* i *Die Meistersinger von Nürnberg*), Viena (*Tristan und Isolde*, *Manon Lescaut* i *Meistersinger*), Berlín (*Meistersinger*, *Fidelio*, *Lohengrin* i *Parsifal*), La Scala de Milà (*Lohengrin* i *Fidelio*), Covent Garden de Londres (*Meistersinger*, *Lohengrin*, *Kátia Kabànova*), Tòquio (*La forza del destino* i *Die Walküre*), Madrid (*Parsifal*, *Die Frau ohne Schatten*), Dresden (*Meistersinger*, *Carmen*, *Lohengrin*), Hamburg (*Pikovaia Dama*), Florència (*Meistersinger*) i Metropolitan de Nova York (*Tristan und Isolde*).

Debutà al Liceu amb *Parsifal* (1998-99). Hi ha tornat amb *Ariadne auf Naxos* (2002-03) i *Die Meistersinger von Nürnberg* (2008-09).

ROBERT HOLL (Rei Marke)

Nascut a Rotterdam, estudià amb Jan Veth i David Hollestelle a la seva ciutat. Fou membre de la companyia estable de l' Staatsooper de Munic (1973-75). Ha cantat a Viena, Brussel·les i Zuric els rols d'orador i Sarastro, Amfortas, Gremin de *Ievgueni Onieguin*, Basilio, Assur, Don Alfonso de *Così fan tutte*, La Roche, Robert de *Des Teufels Lustschloß* de Schubert, entre d'altres. A més, ha interpretat els rols de Hermann de *Tannhäuser*, Comanador de *Don Giovanni*, Hans Sachs, Daland (Berlín), Hans Sachs (Colònia), Hermann, rei Marke, Gurnemanz i Pimen (Viena), Hans Sachs, Gurnemanz i rei Marke diverses temporades a Bayreuth. És director artístic de les Schubertiade a Àustria i Holanda i assessor artístic del cicle Poetry and Music (Musikverein de Viena).

Debutà al Liceu la temporada 2007-08 amb un recital, i hi ha tornat amb *Daphne* (2010-11).

IRÈNE THEORIN (Isolde)

Fotografia: Enrico Nuwerth

Nascuda a Suècia, estudià a Göteborg i Copenhaguen. Debutà com a Donna Anna a Copenhaguen, i hi ha tornat amb els rols de Leonora (*La forza del destino*), Amelia, Elisabetta, Desdemona, Aida, Elsa, Eva (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Senta, Sieglinde i Tosca. Debutà a Bayreuth l'any 2000 com a Ortlin (*Die Walküre*) i a Florència com a Meroe de *Penthesilea* d'Othmar Schoeck. Cal destacar la seva interpretació del rol titular de *Turandot* a Copenhaguen, Tòquio, Dresden, Londres, Tel Aviv, Nova York, Mònaco i Guangzhou. Cantà el rol de Brünnhilde (*Die Walküre*) a Copenhaguen, Colònia, Dresden i Berlín; també ha cantat a Londres (*Siegfried*), Nova York (*Die Walküre* i *Siegfried*), Washington i Tòquio (*Siegfried* i *Götterdämmerung*) i com a Isolde a Brussel·les, Essen, Rotterdam, Copenhaguen, Tòquio, Berlín i Bayreuth. El 2010 debutà com a Elektra a Salzburg.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

JUKKA RASILAINEN (Kurwenal)

Després d'estudiar a Roma, Hèlsinki i Zuric, inicià la seva carrera professional el 1991, cantant *Der fliegende Holländer*, des d'aleshores ha cantat a Viena, Berlín, Bayreuth, Munic, París, Londres, Hamburg, Tòquio i Dresden, sobretot òperes de Wagner i Strauss. Del 1992 al 2010 ha interpretat deu noves produccions i vint-i-set rols a Dresden, ciutat on ha estat nomenat Kammersänger (2004). Ha cantat els rols de Wotan i el Vianant al cicle del *Ring*, dirigida per Götz Friedrich a Hèlsinki, per Bob Wilson a Zuric, París, Tòquio i Dresden. El 2005 debutà a Bayreuth amb *Der fliegende Holländer* i hi ha tornat com a Amfortas, Kurwenal i Telramund. Des del 2005 ha cantat el rol de Kurwenal a *Tristan Project* de Sellars i Bill Viola, dirigida per Esa-Pekka Salonen i a escenaris com París, Los Angeles, Nova York, Londres, Lucerna i Rotterdam.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

MICHELLE BREEDT (Brangäne)

Fotografia: Anelita Loubser

Es va formar a l'Opera Studio de Colònia, abans d'entrar a formar part de l' Staatstheater de Braunschweig amb un repertori sobretot mozartian i de *bel canto*. Ha cantat a la Semperoper de Dresden, Staatstheater d'Hamburg, Deutsche Oper de Berlín, Opéra de París, Amsterdam, Lisboa, Ferrara, Tòquio, Hong Kong, Salzburg, Theater an der Wien i Bregenz. El 2000 debutà al Festival de Bayreuth com a Magdalene (*Die Meistersinger von Nürnberg*) i hi ha tornat regularment amb rols com Fricka, Brangäne i, aquesta temporada, Venus de *Tannhäuser*. Canta habitualment a l' Staatsooper de Viena rols com Niklaus, compositor d'*Ariadne auf Naxos*, Octavian i Brangäne; i des del 2006 també a Zuric (compositor d'*Ariadne auf Naxos*, Brangäne i Octavian).

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

ARNOLD BEZUYEN (Pastor)

Nascut a Holanda, estudià a Amsterdam i inicià la seva carrera professional a Augsburg i Bremen. Debutà a Bayreuth el 1998 i des d'aleshores hi ha participat cada estiu. El 2002 interpretà el rol de David de *Die Meistersinger von Nürnberg* al Covent Garden de Londres. Ha cantat també a Hamburg, La Scala de Milà, Stuttgart, Düsseldorf, Amsterdam, Bonn, Tòquio, Nàpols, Nova York i València. Formà part de l'Staatsoper de Viena durant dues temporades i ha tornat amb freqüència a aquest escenari (Tamino, Alfred de *Die Fledermaus*, Dr. Cajus, Erik, Alwa de *Lulu* i Matteo d'*Arabella*). També ha cantat, entre molts altres rols, Matteo (Deutsche Oper de Berlín), Steva de *Jenufa* (Hamburg), i més recentment rols i títols com Loge (Los Angeles, Bayreuth), *Die sieben Todsünden* (Salzburg) i rol titular de *Faust* (Paris).

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 2004-05 amb *Boris Godunov*.

MARTIN SNELL (Timoner)

Nascut a Dunedin (Nova Zelanda), estudià dret i al Royal Northern College of Music de Manchester amb Patrick McGuigan i a Friburg amb Maria Sandulescu. Poc després de formar part de l'Operastudio de Zuric, inicià la seva carrera professional entrant a formar part de la companyia estable de l'Stadttheater de Sankt Gallen. Posteriorment ha cantat a Basilea, Gènova, Graz, Montecarlo, Caen, Staatsoper Unter den Linden de Berlín, i als festivals de Baden-Baden, Ais de Provença, Nova Zelanda i Singapur. El 2004 es va unir a la companyia estable de l'Stadttheater de Lucerna. El seu repertori comprèn rols com Gremin de *Ievgueni Onieguin*, Ochs de *Der Rosenkavalier*, Hunding de *Die Walküre*, Timur de *Turandot*, Figaro de *Le nozze di Figaro*, Dikoj de *Kàtia Kabànova*, Surin de *Pikovaia Dama* i Monterone de *Rigoletto*.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

CLEMENS BIEBER (Un jove mariner)

Nascut a Würzburg, estudià a la seva ciutat. Debutà al Saarland Staatstheater de Saarbrücken. Des del 1988 ha estat membre de la Deutsche Oper de Berlín. El seu repertori inclou els rols de Tamino, Fenton, Evangelista de la *Passió segons sant Mateu*, mariner de *Der fliegende Holländer*, David de *Die Meistersinger von Nürnberg*, Narraboth i Čerevin de *De la casa dels morts*. També ha treballat amb Götz Friedrich, cantant rols principals d'obres del segle XX, entre els quals, Noboru a l'estrena absoluta de *Das verratene Meer* de Henze, Laios d'*Oedipe* d'Enescu, i Kaspar d'*Amahl and the Night Visitors* de Menotti. A més, ha interpretat *El cas Makropoulos*, *Dialogues des Carmélites* i *Mahagonny* de Weill. Ha cantat a escenaris com el Metropolitan de Nova York, Hamburg, Dresden, Munic, Düsseldorf, Tòquio i Estocolm.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.



FESTIVAL
CASTELL DE
PERALADA

AMB L'ANY WAGNER



www.festivalperalada.com

Festival Castell de Peralada 1997 - El vaixell fantasma- Foto: Josep Aznar

BAYREUTHER FESTSPIELORCHESTER

Richard Wagner creà la seva pròpia orquestra amb motiu de la primera edició del Festival del Bayreuth el 1876. En canvi, amb motiu del segon festival el 1882, el rei Lluís II de Baviera va posar a la seva disposició l'Orquestra i el Cor del Teatre de la Cort de Munic per a la primera representació de *Parsifal*. Aquesta formació es va fer càrrec de nou del Festival el 1883 i el 1884. El 1885 no es va celebrar el certamen i per l'edició següent, l'estiu del 1886, es va formar una orquestra especial amb músics procedents de les millors formacions, fet que es va convertir en una tradició que s'ha mantingut fins a l'actualitat. Uns dos-cents músics procedents de les orquestres alemanyes i internacionals de més prestigi configuren l'Orquestra del Festival Bayreuth cada estiu. Malgrat que es tracta de compromisos anuals, molts d'ells hi tornen en edicions successives i consideren la ciutat com la seva segona llar.

BAYREUTHER FESTSPIELCHOR

El Festival té un cor professional des de fa dècades, però originalment, en les edicions inaugurals del *Ring* el 1876, el cor masculí que interpretà *Götterdämmerung* estava format per membres de corals locals; a més, hi col·laboraven solistes que cantaven un altre rol en la *Tetralogia*. El mateix succeí amb *Parsifal* el 1882. En aquesta ocasió actuaren el Cor i l'Orquestra del Teatre de la Cort de Munic. Aquesta situació es mantingué fins al 1886, en què es van formar un cor i una orquestra independents. Actualment el Cor està integrat per cent trenta-quatre cantants que es troben a Bayreuth durant l'estiu per als assajos. Interpreten títols com *Götterdämmerung*, *Tannhäuser*, *Parsifal*, *Der fliegende Holländer*, *Lohengrin*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, entre d'altres. El Cor ha tingut només tres directors: Wilhelm Pitz, Norbert Balatsch i des del 2000 n'assumeix la direcció Eberhard Friedrich.

BAYREUTHER FESTSPIELORCHESTER

Primer concertino
Bernhard HARTOG

Concertino
Juraj CIZMAROVIC

Concertino associat
Hartmut SCHILL

VIOLÍ I
Lukas FRIEDERICH
Michael FRIEDRICH
Martina GREINER
Dietmar HÄRING
Wolfgang HAMMAR
Sorin IONESCU
Takeshi KANAZAWA
Andrea KARPINSKI
Hartmut KRAUSE
Thomas MEHLIN
Peter RIEHM
Claudia SCHÖNEMANN
Christian TROMPLER

VIOLÍ II
Tilo NAST
David MAURER
Daniel DRAGANOV
Volker Droysen VON HAMILTON
Jürgen KARWATH
Marek MALINOWSKI
Dietrich REINHOLD
Sascha RIEDEL
Matthias ROITHER
Wolfgang SCHMIDT
Monia RIZKALLAH
Joachim ULBRICH
Artur F. WENDT
Janusz ZIS

VIOLA
Gerd GRÖTZSCHEL
Matthias WORM
Elke BÄR
Thomas DUVEN
Ekkehart FRITZSCH

Florian KAPITZA
Andreas KUHLMANN
Rainard LUTTER
Andreas MUCK
Henry PIEPER
Christoph STARKE
Xaver Paul THOMA

VIOLONCEL
Nikolaus TRIEB
Jochen AMELN
Stephan BREITH
Friedmann DRESSLER
Sebastian GAEDE
Jürgen GERLINGER
Matthias KIRCHNER
Johannes MIROW
Matthias SCHREIBER
Hendrik THEN-BERGH

CONTRABAIX
Ulrich BERGGOLD
Matthias WEBER
Christoph SCHMIDT
Teja ANDRESEN
Henning RASCHE
Tobias MARTIN
Michael PÉUS
Harald WINKLER

FLAUTA
Wolfgang DASBACH
Robert LERCH
Matthias PERL
Thaddeus WATSON

OBOÈ
Beate AANDERUD
Walter KLINGNER
Andrew MALCOLM
Bernd SCHOBER

CLARINET
Wolfram GROSSE
Matthias HÖFER
Wolfhard PENCZ
Dieter VELTE

FAGOT
Mathias BAIER
Gernot FRIEDRICH
Jörg PETERSEN
Thomas STARKE

TROMPA
Carsten CAREY DUFFIN
Max HILPERT
Michael LÖSCH
Bernhard KRUG
Thomas RUH
Wolfgang WIPFLER
Markus WITIGENS
Norbert DAUSACKER
Frank DEMMLER
Stefan W. FINK
Georg POHLE
Timo STEININGER
Frank STEPHAN
Josef WEISSSTEINER

TROMPETA
Heinz CLEMENS
Uwe KÖLLER
Peter HECKLE
Andreas SICHLER
Martin WAGEMANN

TROMBÓ
Ulrich FLAD
Andreas KRAFT
Florian METZGER
Bernd MAZELKA
Frank SZATHMÁRY-FILIPITSCH

TUBA
Stefan AMBROSIOUS
Jürgen WIRTH

ARPA
Anne HÜTTEN
Ruth-Alice MARINO
Sabine THIEL

TIMBAL / PERCUSSIONÓ
Ernst-Wilhelm HILGERS
Raimund PESCHKE
Erich TROG

BANDA

Thomas BEERBOM
Cyrill GUSSAROFF
Andreas HEUSING
Bosco POHONTSCH

**BAYREUTHER
FESTSPIELCHOR****SOPRANOS I**

Susane BEHNES
Jasmin VON BRÜNKEN
Stephanie HANF
Su-Young KWON
Doris NEIDIG
Gertraude SPIER
Kathryn Jo TILCH
Clare TUCKER
Kim STREBEL
Anna MATYUSCHENKO
Sharona APPLEBAUM
Gabriele SALZBACHER
Elena ZEVINI

SOPRANOS II

Marie-Sophie CASPAR
Sybille SACHS
Nina-Karina SCHMIDT
Dana-Maria DEWERNY
Liisi KASENÖMM
Anja Fidelia ULRICH
Gisela POHL
Saskia KREUSER
Katya Angelova METODIEVA

MEZZOSOPRANOS

Simone GAUGLITZ
Christine HALLEREAU
Raquel LUIS
Kirsten OBELGÖNNER
Gabriele HEIMERS
Verena ALLERTZ
Janine METZNER
Doris POHL
Gabriele NEUGEBAUER
Jennifer WESTWOOD

Christoph SCHRÖDER
Daniel SZEPESI
Kurt FÖRSTER
Thomas LISCHKE
Alexander SCHMIDT-RIES

CONTRALTS

Susanne BANDLOW
Susanne GRAF-KONOLD
Hemi KWOUN
Brigitte MARLY
Gertrude SPITZER
Diana REHBOCK
Johanna DUR
Ina GASCIARINO

TENORS I

Juri BOGDANOV
Dariusz BATOR
Stephan BREITHAUPT
Georgi DEVEDJIEV
Jörg GOLOMBEK
Lothar HELM
Seogmann KEUM
Eric REMMERS
Tadeusz SLOWIAK
Andreas BORNEMANN
Jaroslav ROGACZEWSKI
Klaus-Lothar PETERS
Gimoon CHO
Matthew BRIDLE
Martin HINDMARSH
Carel SWAGERMAN
Pawel ANTKOWIAK
István BUNDOVICS

TENORS II

Scott CARLTON
Walter DIXON
Thomas GLEICHAUF
Piet VAN KAMPEN
Uwe OTTO
Karel PAJER
Winfried FUSSY
Paul POPOW
Joachim VOGT
Wolfgang KLEFFMANN

Kristor HUSTAD
Volko NEITMANN
Riekus DE VRIES
Roy MAHENDRATHA

BARÍTONS

Jürgen APPEL
Meng-Chia ENG
Csaba FAZEKAS
Sander HEUTINCK
Ari HOSIO
Thomas LACKINGER
Aimar TAMMEL
Ireneus GRZONA
Christian PALM
Thomas GÜNZLER
Nigel BOARER
Gerhard NENNEMANN

BAIXOS

Julian HARTMAN
William JUNG
Andrew MULLEN
Thomas ROSENFELDT
Till SCHULZE
Peter TILCH
Patrick WEGLEHNER
Moon Soo PARK
Björn STRUCK
Thomas SCHOBERT
Martin WISTINGHAUSEN
Boris BELEZKI
Manfred REICH
Hans POOTJES
Michael ALBERT
Thomas UNGER



SUMARROCA

English / Français

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER ENGLISH VERSION

Der fliegende Holländer («The Flying Dutchman») (1843) is considered the first of Wagner's mature operas and contains elements that were to play a decisive role in his literary and musical evolution towards the future music drama. However the «Dutchman», like his next two operas – *Tannhäuser* (1845) and *Lohengrin* (1850), which are also labelled «Romantic operas»–, still has many features that stem from the German and Italian traditions.

The core theme –redemption through love– was to be a constant of Wagner's output from now on. The opera recounts an ancient legend, published by Heine in *Aus den Memorien des Herren von Schnabelewopski* (1834), about a seafarer who defies the divine will and is condemned to roam the seas endlessly in his ghost ship until a woman's love and fidelity earn him forgiveness. Wagner said the choice of this legend was influenced by the memory of a journey from Riga to Paris in 1839, via Copenhagen and London, during which his ship nearly sank.

In a small Norwegian sea port, Captain Daland meets a mysterious seaman who, like him, has taken refuge from a storm. Impressed by the treasures he shows him, he invites him home and gives him his daughter Senta's hand in marriage. As Senta sits spinning, like the other village girls, she feels a disturbing, premonitory fascination for the portrait of a seaman who strongly resembles the newcomer. She sings the famous ballad about the Flying Dutchman's curse («Traft ihr das Schiff im Meere an») and announces her willingness to save him. The seafarer and Senta declare their love for one another and preparations for the wedding begin. But Erik, Senta's former suitor, tries to dissuade her, which leads the Dutchman to think she has been unfaithful and he decides to take to the seas for seven more years. When Senta sees his ship sail away, she throws herself into the waves. Her sacrifice brings peace to the Dutchman: his ship sinks and the souls of the lovers rise to heaven, united for ever. The tale should be construed to mean that

the object of the Dutchman's desperate quest is death, which will release him from his terrible wanderings across a hostile world, and Senta offers him, not earthly love, but the fulfilment of his destiny.

Many features of traditional opera are still present in the music: the seamen's chorus, the spinning chorus, the structure with its closed, symmetrical numbers –overture, arias, duets and choruses– and the themes, or «reminiscences», which makes the situations easier to understand and build up a stirring atmosphere but are not yet the *Leitmotive* of the music dramas. The greatest innovation is the vocal treatment of the Dutchman's role, a very free, totally non-strophic dramatic declamation, quite distinct from the vocalism of Senta and the other leading figures.

Der fliegende Holländer («The Flying Dutchman») is an opera in three acts by Richard Wagner. The libretto is by Wagner himself, after a legend published by Heine in *Aus den Memorien des Herren von Schnabelewopski* (1834). It was first performed in Dresden in 1843. Its long and arduous gestation took place at a time of hardship and difficulty for the composer. Wagner wrote the original one-act version in Paris in 1840-1841 in the hope that the Opéra would accept it but he was not even given an audition and financial problems forced him to sell the French draft to the opera house. P. Foucher and B. H. Révoil turned it into a libretto entitled *Le Vaisseau-Fantôme*, which was set to music by the French composer Pierre Dietsch and premiered in 1842 (hence the fact that elsewhere in Europe the work was often known as «The Ghost Ship»). Wagner managed to get it accepted by the Hofoper in Dresden – where Rienzi had been staged to great acclaim that same year, 1842– and wrote another version in three acts. He transferred the action to the Norwegian coast (in Heine's book the legend was set in Scotland) to reinforce the opera's autobio-

graphical dimension (he had narrowly escaped shipwreck while travelling from Riga to London in the summer of 1839 to flee from his creditors). Until 1860 he continued to alter the work, making the orchestration lighter and more refined, and it is this final version that is usually performed. The setting is a small village on the Norwegian coast at some unspecified period.

ACT I

In the wake of a violent storm, a Norwegian ship commanded by Captain Daland has been forced to take refuge in a sheltered bay. The sailors retire to rest while the helmsman remains on watch. After singing a beautiful sailor's song, he dozes off and fails to notice that a ghostly ship with red sails has cast anchor alongside. The ghost ship's captain, the Flying Dutchman, steps ashore and sings a splendid soliloquy relating his terrible destiny: in punishment for defying the power of God, he has been condemned to sail the seas for ever without even finding rest in death. Every seven years, however, he is allowed to land in order to search for the woman who can bring him salvation through her love and fidelity. So far all his attempts have failed and, convinced that redemption is impossible, he now goes ashore without hope. Daland arrives, befriends him and is dazzled by the treasures the stranger shows him. He agrees to give him hospitality and when the Dutchman asks for his daughter Senta's hand in marriage in exchange for all his wealth, Daland readily agrees. The storm has waned and the two ships set sail for the Norwegian port where Daland lives.

ACT II

In Daland's house we find his daughter Senta, her former nurse Mary, and a group of village girls spinning. But Senta's eyes are riveted on the portrait of a man with a sombre gaze who is dressed in black. The spinners sing an attractive folk song evoking the return of the sailors. This is followed by the famous «Senta's ballad», in which she narrates a legend her nurse told her

when she was a child: that of the seaman who is doomed to wander for ever, seen from the viewpoint of the girl whose love and fidelity can save him. Erik, a young huntsman who is in love with Senta, comes in and is startled by her resolute attitude, for Senta identifies with the woman who is to bring about the seaman's redemption. He announces that her father and his crew are about to arrive and begs Senta to persuade Daland that he will make a good son-in-law, even though he is only a poor huntsman. Senta barely listens to him so, to be more convincing, Erik tells her he has had a premonitory dream in which she and the wandering sailor disappear together across the sea. When Daland and the Dutchman arrive, her father suggests that Senta should marry the unknown captain. He leaves them alone together, they recognize one another, and acknowledge their destiny. A magnificent love duet ensues, in which they promise each another eternal love and fidelity. The act closes when Daland returns and orders that preparations be made to celebrate Senta's betrothal and the sailors' homecoming.

ACT III

The homecoming festivities begin with a brilliant male chorus. The village girls try to make the mysterious crew of the ghost ship join in. But their efforts are in vain for the Dutchman's crew merely sing an eerie chorus to try to destroy their captain's illusions. Erik, unable to resign himself to Senta's decision to marry the Dutchman, upbraids her for forgetting her former affections and promises. Senta is indifferent to his proposals but the Dutchman, who has been secretly listening to their conversation, believes he has been betrayed once more. Refusing to heed Senta's passionate pleas, he decides to resume his travels, orders the sails to be hoisted, boards his ship, and sails out to sea. Senta rushes to the edge of the cliff and leaps into the waves, proclaiming that she will be faithful to the death. The ghost ship sinks and Senta and the Dutchman appear on the horizon, transfigured and united for all eternity.

TERESA LLORET

VERSION FRANÇAISE

Der fliegende Holländer («Le vaisseau fantôme», 1843) est le premier opéra de maturité de Wagner. Il contient déjà des éléments décisifs de son évolution littéraire et musicale vers les drames musicaux ultérieurs. Cependant, tout comme les deux opéras suivants, *Tannhäuser* (1845) et *Lohengrin* (1850), que l'on peut, tout autant que celui-ci, qualifier d'«opéras romantiques», il est encore bien enraciné dans la tradition germanique et italienne.

Le noyau thématique désormais récurrent chez Wagner est la rédemption par l'amour. Le compositeur nous présente l'ancienne légende du navigateur qui, pour avoir défié les dieux, est condamné à errer sans fin sur les mers à bord de son vaisseau fantôme, tant que l'amour et la fidélité d'une femme ne lui auront pas apporté le pardon. Cette légende a été recueillie par Heine dans *Les Mémoires de Monsieur de Schnabelewopski* (1834). Wagner affirmait que le souvenir de son voyage (1839) de Riga à Paris via Copenhague et Londres, au cours duquel son bateau avait failli faire naufrage, l'avait influencé dans le choix de cette légende.

Dans un petit port norvégien, le capitaine Daland est fasciné par les richesses que lui montre un mystérieux navigateur qui, comme lui, s'est réfugié là à la suite d'une tempête. Il l'invite chez lui et lui accorde la main de sa fille Senta. Celle-ci passe son temps, comme les autres jeunes filles du village, à filer sa quenouille. Elle est attirée, de façon inquiétante et prémonitoire, par le portrait d'un marin qui ressemble beaucoup au nouveau venu. Elle chante la célèbre ballade («Traft ihr das Schiff im Meere an») racontant la malédiction du Hollandais volant et elle se dit prête à le sauver. Après que le navigateur et Senta se sont déclaré leur amour, les préparatifs du mariage commencent. Erik, l'ancien fiancé de Senta, tente cependant de dissuader la jeune fille, ce que le Hollandais interprète comme une infidélité. Il décide de reprendre la mer pour une nouvelle période de sept ans. Voyant partir le bateau, Senta se jette à la mer et son sacrifice permet au Hollandais de retrouver la paix: le ba-

teau est englouti et les âmes des deux amoureux montent vers le ciel, unies pour toujours. Il faut savoir que ce que le Hollandais recherche désespérément, c'est la mort qui le délivre d'une errance sans fin dans un monde hostile. Quant à Senta, ce n'est pas un amour terrestre qu'elle lui offre, mais l'accomplissement de son destin.

Musicalement, cet opéra présente encore de nombreux traits de l'opéra traditionnel, dans les chœurs de marins et des fileuses, dans la structure à numéros fermés et symétriques – ouverture, arias, duos, chœurs –, et dans les thèmes nommés «réminiscences». Ces derniers facilitent la compréhension des situations dramatiques et évoquent un climat émotif, mais ce ne sont pas encore les leitmotifs des futurs drames musicaux. L'aspect le plus novateur est la vocalité du Hollandais, une sorte de déclamé dramatique très libre, aucunement strophique, qui est très différente de celle de Senta et des autres personnages.

Der fliegende Holländer («Le Hollandais volant»), opéra en trois actes de Richard Wagner sur un livret du compositeur d'après une légende racontée par Heine dans *Les Mémoires de Monsieur de Schnabelewopski* (1834), a été créé à Dresde en 1843. Lorsqu'il compose cette oeuvre, dont la genèse va être longue et difficile, Wagner se trouve aux prises avec toutes sortes d'ennuis. Il écrit une première version en un acte, à Paris en 1840-1841, espérant pouvoir la présenter à l'Opéra, mais il ne sera même pas auditionné. La précarité de sa situation le contraint à vendre une ébauche de son oeuvre à l'Opéra. Paul Foucher et Henry Révoil transforment cette ébauche en un livret intitulé *Le Vaisseau fantôme*, que le musicien Pierre-Louis-Philippe Dietsch met en musique et présente en 1842 (l'oeuvre sera désormais connue sous ce titre en Europe). Wagner parvient à faire accepter son opéra par le Hofoper de Dresde, où *Rienzi*, son oeuvre précédente,

vient de remporter un vif succès en cette même année 1842; il en fait une deuxième version en trois actes et transpose l'action sur les côtes de Norvège (Heine situe sa légende en Écosse) afin d'en accentuer le côté autobiographique. Car Wagner a eu l'idée d'adapter la légende de Heine au cours d'un naufrage du bateau qui le transportait de Riga à Londres pendant l'été 1839, alors qu'il tentait d'échapper à ses créanciers. Le compositeur continue à introduire des modifications à son oeuvre jusqu'en 1860, pour donner à l'orchestre plus de légèreté et de raffinement. C'est cette dernière version qui est généralement représentée. L'action se déroule dans un petit village de la côte norvégienne, à une époque indéterminée.

ACTE I

Lors d'une violente tempête, le bateau du capitaine Daland a dû se mettre à l'abri dans une anse protégée. L'équipage va se reposer et le pilote reste seul pour faire le guet. Il se met à chanter une belle chanson de marins, mais finit par s'assoupir, sans s'apercevoir qu'un navire fantomatique, aux voiles rouges, vient jeter l'ancre à côté de lui. Le capitaine de ce navire, le «Hollandais volant», en descend et se lance dans un impressionnant monologue où il raconte la terrible malédiction qui le frappe: ayant osé défier Dieu, il est condamné à naviguer éternellement sur toutes les mers, sans même pouvoir trouver le repos dans la mort. Il n'est autorisé à toucher terre qu'une fois tous les sept ans et seul l'amour d'une femme fidèle pourra lui apporter le salut. Il ne l'a encore jamais rencontrée, et il descend maintenant de son bateau sans croire un seul instant en une rédemption qu'il juge impossible. Daland se présente et, fasciné par les richesses que transporte l'inconnu, il lui offre de l'héberger. Le Hollandais promet tout son or à Daland si ce dernier accepte de lui donner sa fille Senta en mariage. La tempête s'est calmée et les deux bateaux prennent la mer pour aller dans le port norvégien où vit Daland.

ACTE II

Dans la maison de Daland, des jeunes filles sont en train de filer la laine sur leurs rouets. Dans le groupe se trouvent Senta, la fille de Daland, et sa nourrice Mary. Senta est absorbée dans la contemplation du portrait d'un inconnu vêtu de noir, au regard sombre. Les jeunes filles chantent la chanson populaire des fileuses, qui évoque le retour des marins. Puis Senta chante la célèbre «ballade de Senta», où elle reprend la légende, que lui racontait sa nourrice quand elle était enfant, du navigateur condamné à errer sans fin, qui ne pourra être sauvé que par l'amour et la fidélité d'une femme; elle voudrait être cette femme qui lui apportera le salut. Erik, un jeune chasseur amoureux de Senta, s'inquiète de l'état d'esprit de la jeune fille, et annonce l'arrivée imminente de Daland et de son équipage. Erik est certes un pauvre chasseur, mais il voudrait que Senta persuade son père qu'il peut être un bon mari et un bon gendre. Il raconte à la jeune fille, qui écoute distraitement, un rêve prémonitoire où il a vu Senta et le navigateur errant ensemble disparaître en mer. Daland et le Hollandais font leur entrée, et le père de la jeune fille lui propose d'épouser le capitaine étranger. Daland sort, Senta et le Hollandais se reconnaissent et acceptent leur destinée dans un très beau duo d'amour où ils se jurent fidélité et amour éternel. L'acte prend fin sur le retour de Daland, qui donne les ordres pour les préparatifs de la noce et pour la fête des marins.

ACTE III

Un chœur d'hommes ouvre brillamment la fête des marins. Les jeunes filles du village tentent d'inviter à la fête l'équipage mystérieux du navire inconnu, mais les marins se contentent de préférer des sarcasmes, se moquant des illusions de leur capitaine. Erik, qui ne peut se résigner à voir partir Senta avec le navigateur inconnu, reproche à la jeune fille de ne pas respecter sa promesse et d'être inconstante. Senta affiche son

indifférence, mais le Hollandais, qui a surpris la conversation, se sent une fois de plus trahi et décide de repartir, sans tenir compte des déclarations passionnées de Senta. Il ordonne de hisser les voiles et saute à bord de son navire, qui s'éloigne en mer. Senta court vers une falaise et se jette dans la mer en clamant sa fidélité jusque dans la mort. *Le vaisseau fantôme* coule et à l'horizon apparaissent Senta et le Hollandais, transfigurés, ensemble pour l'éternité.

TERESA LLORET

**LOHENGRIN
ENGLISH VERSION**

Lohengrin (1850) is the third of what Wagner himself called his «Romantic operas», which preceded those he defined as «music dramas». He wrote his own libretto, as always, using as his literary source the poems of the medieval Arthurian cycle, primarily Wolfram von Eschenbach's *Parzival*. The opera relates how the knight Lohengrin came to the duchy of Brabant to save Elsa from a false charge of fratricide and govern its citizens on principles of justice and goodness, and how this noble undertaking ended in failure.

Thus the action is set in Brabant in the 10th century. The regent, Telramund, the guardian of Elsa and Gottfried, the late duke's orphaned children, accuses Elsa of killing her brother. Unable to defend herself, Elsa prays. To her amazement, a knight on a swan appears and offers to save and marry her and rule the kingdom with equity. Telramund is defeated by the mysterious knight in a trial by combat organized by the German king Henry the Fowler.

The only condition the knight has laid down is that Elsa must promise never to ask his name or where he came from. Ortrud, Telramund's wife, is a descendant of the pagan world and a sorceress. She urges her husband to plot against the knight in order to recover power and cunningly sows doubt and fear in Elsa's mind. Consequently, when Elsa and the knight are left alone after their solemn wedding, Elsa asks the fatal question. Then Telramund and four nobles come in to kill the knight but Lohengrin slays his enemy in self-defence.

In the presence of the assembled troops, who have come to defend the empire, the knight accuses Elsa of breaking her oath and announces that the disclosure of his secret obliges him to leave. He tells everyone that he is Lohengrin, a member of the confraternity of the knights of the Holy Grail and the son of Parsifal. When the swan reappears to carry him away, Ortrud reveals that the bird is in fact Gottfried, the brother they believed was dead, transformed by her wicked spells. Gottfried recovers his human

shape in response to Lohengrin's prayer and is acclaimed as duke of Brabant. The dove of the Grail descends from the heavens to escort Lohengrin up the river, and Elsa dies of sorrow in her brother's arms.

Lohengrin, Wagner's most bitter and pessimistic work, illustrates the mediocrity of the world and humanity's inability to accept and implement the ideal of justice. From the musical point of view, the famous Wagnerian *Leitmotiv* here acquires its strictly symbolic and psychological function for the first time.

Lohengrin was premiered in Weimar in 1850. It was the third of Wagner's works to enter the Bayreuth «canonical repertory» and the first in which the *Leitmotiv* took on a strictly symbolic and psychological function. It tells how the knight Lohengrin, who comes from a world of purity and goodness, miraculously appears and volunteers to save Elsa of Brabant, who is falsely accused of killing her brother, and to govern with justice and equity by becoming her consort. His undertaking fails because of the mediocrity of the world that receives him. This is the bitterest and most pessimistic of Wagner's dramas because it highlights humanity's inability to accept and embrace the ideal of justice.

ACT I

Heinrich I of Germany, «Henry the Fowler», arrives in the duchy of Brabant, a land torn by feuds. Count Friedrich von Telramund, the guardian of Elsa and Gottfried, the late duke's children, accuses Elsa of murdering her brother to gain power. He also lays claim to the duchy himself, since in pagan times it belonged to Radbod, the father of his wife Ortrud.

When the king calls on Elsa to justify herself, she replies by describing a dream about a knight in shining armour who comes to uphold her cause. Heinrich decides to resort to a trial by

combat. A herald appeals for a champion to defend Elsa, but nobody dares to fight Telramund.

Elsa commends herself to God and her dream is fulfilled: a knight arrives in a small boat, drawn up the river by a swan. He offers to fight for her and prove her innocence. If he wins, he will marry her and protect her domains. His only condition, which Elsa accepts, is that she must never ask who he is or where he comes from. If she does, he will have to leave her for ever. The unknown knight defeats Telramund with ease, but spares his life. The king and people hail the new duke.

ACT II

During the night, Ortrud convinces Telramund to pursue his fight to obtain the duchy and offers to persuade Elsa to ask her husband's name. Elsa celebrates her happiness in song, but Ortrud, after invoking the pagan gods Wotan and Freia, gains her confidence and sows the first seeds of doubt in her mind about the knight's identity. The herald announces that Telramund has been banished and Elsa's saviour is to become Duke of Brabant and lead the army against the barbarians who are threatening the empire's eastern frontier. Telramund joins forces with four rebel nobles.

When the wedding procession arrives in front of the cathedral, Ortrud challenges Elsa to reveal her future husband's name but Elsa reasserts her trust in her rescuer. Telramund, disguised as a monk, charges the knight, in the king's presence, with using witchcraft and demands that he identify himself. The knight refuses to do so unless Elsa asks him to. His bride reiterates her confidence and love and enters the cathedral for the marriage service.

ACT III

Elsa and her knight enter their nuptial chamber to the strains of the famous wedding march. Once they are alone, they give voice to their happiness, but the suspicions aroused by Or-

trud have made Elsa uneasy and ultimately she asks the fatal question. Telramund and the four nobles burst in to try to wound the knight and break the spell but the latter slays his enemy and decides to give an account of himself to the king.

In the presence of the troops, who have rallied to defend the empire, the knight rebukes Elsa for breaking her oath and announces that, since he must now disclose his secret, he must also leave. In the famous *racconto* he reveals his identity: his name is Lohengrin, he belongs to the confraternity of knight-monks of the Holy Grail –the custodians of the Chalice used at the Last Supper– and he is the son of Parsifal. Elsa and the king implore him to stay, but he refuses and walks towards the swan, which has now reappeared. Ortrud reveals that the swan is in fact the former duke's son Gottfried, whom they had given up for dead, and it was she who cast the spell that turned him into a swan. When Lohengrin prays, the swan disappears into the water and reemerges in human shape. Gottfried is acclaimed as Duke of Brabant. The dove of the Grail descends from heaven to take Lohengrin away up the river, while Elsa dies of sorrow in her brother's arms.

TERESA LLORET

VERSION FRANÇAISE

Lohengrin (1850) est le troisième des opéras que Wagner qualifie lui-même d'«opéras romantiques». Il précède ceux que le compositeur a définis comme des «dramas musicaux». Le livret, écrit par Wagner lui-même comme à l'accoutumée, puise ses sources dans les poèmes médiévaux du cycle arthurien, et notamment dans le *Parzival* de Wolfram von Eschenbach. L'histoire est celle du chevalier Lohengrin, qui arrive dans le duché de Brabant pour prouver l'innocence d'Elsa, accusée d'avoir tué son frère, et pour y faire régner la justice et la bonté. L'opéra se termine sur l'échec de cette noble entreprise.

L'action se déroule donc dans le duché de Brabant, au Xe siècle. Telramund, le régent, tuteur d'Elsa et de Gottfried, les enfants du duc disparu, accuse Elsa d'avoir tué son jeune frère. La jeune fille n'est pas en mesure de prouver son innocence, et elle se met à prier. En réponse à sa prière, un prodige s'accomplit: conduit par un cygne, un chevalier apparaît qui propose à la jeune fille de la protéger, de l'épouser et de faire triompher la justice dans le duché. Le roi Henri Ier l'Oiseleur ayant fait appel au jugement de Dieu, le mystérieux chevalier sort vainqueur de la lutte qu'il a engagée avec Telramund.

Le chevalier a cependant soumis Elsa à une condition: qu'elle ne lui demande jamais ni son nom ni son origine. Ortrud, la femme de Telramund, fidèle aux dieux païens et jeteuse de sorts, pousse son mari à comploter contre ce chevalier afin de récupérer son pouvoir, puis elle entreprend de semer le doute et la peur dans l'esprit d'Elsa par des moyens détournés et perfides. Après la noce, lorsque le chevalier et Elsa restent seuls, la jeune femme ne peut résister à la suspicion et elle pose finalement la question interdite. À ce moment-là, Telramund, accompagné de quatre nobles, fait irruption dans la chambre et attaque le chevalier; ce dernier se défend et tue son agresseur.

Devant les troupes rassemblées pour défendre l'Empire, le chevalier reproche à Elsa d'avoir manqué à sa promesse; révéler son identité va

main tenant l'obliger à partir. Il annonce alors à tous que son nom est Lohengrin, qu'il fait partie de l'ordre des chevaliers du Saint-Graal et qu'il est le fils de Parsifal. Le cygne est revenu pour l'emmener. Ortrud révèle à son tour que le cygne est, en réalité, Gottfried, le frère d'Elsa que l'on croyait mort et qu'elle-même a ensorcelé. Après une prière de Lohengrin, Gottfried réapparaît sous sa forme humaine et est proclamé duc de Brabant. Une colombe du Graal descend du ciel pour emmener Lohengrin et Elsa meurt de tristesse dans les bras de son frère.

Lohengrin est le plus amer et le plus sombre des opéras de Wagner: il nous montre la médiocrité du monde et l'incapacité de l'homme à reconnaître et à accepter un idéal de justice. D'un point de vue musical, le célèbre *leitmotiv* wagnérien trouve ici pour la première fois sa traduction symbolique et psychologique.

Lohengrin a été créé à Weimar en 1850. Il s'agit de la troisième des œuvres du compositeur qui sont restées dans le répertoire «canonique» de Bayreuth, et de la première à donner au *leitmotiv* une stricte fonction symbolique et psychologique. Le chevalier Lohengrin fait une apparition prodigieuse: venu d'un monde qui incarne la pureté et la bonté, il s'offre pour sauver Elsa de Brabant de l'accusation indue d'avoir tué son frère; après quoi, il l'épouse afin de monter sur le trône du pays et d'y faire régner la justice et l'équité. Mais le dessein du chevalier va échouer à cause de la médiocrité du monde dans lequel il fait son apparition. Ce drame, le plus amer et le plus pessimiste de Wagner, met en évidence l'incapacité de l'homme à accepter et à accueillir un idéal de justice.

ACTE I

Le roi Henri Ier l'Oiseleur se rend dans le duché de Brabant déchiré par des luttes intestines. Le comte Frédéric de Telramund, tuteur d'Elsa et de Gottfried, les enfants du duc disparu, accu-

se Elsa d'avoir tué son frère pour gouverner le duché. Il revendique en outre ce titre pour lui-même, au motif que le duché avait, au temps des dieux païens, appartenu à Radbod, le père d'Ortrud, sa femme.

Le roi invite Elsa à s'expliquer. Mais la jeune fille ne peut que raconter un rêve dans lequel un chevalier à l'armure resplendissante est venu prendre sa défense. Henri Ier décide d'invoquer le jugement de Dieu et il charge un héraut d'appeler le champion capable de défendre Elsa. Mais personne n'ose affronter Telramund.

Elsa se recommande à Dieu et son rêve s'accomplit: sur le fleuve apparaît le chevalier dans une nacelle tirée par un cygne. Il déclare à Elsa qu'il va combattre pour prouver son innocence et que, s'il sort vainqueur du combat, il l'épousera et protégera son duché. Mais il y met une condition, la seule: Elsa ne devra jamais lui demander qui il est ni d'où il vient car, si elle le faisait, il devrait repartir à jamais. La jeune fille accepte. Le chevalier inconnu terrasse facilement Telramund et lui laisse la vie sauve. Le roi et sa cour acclament le nouveau duc.

ACTE II

Pendant la nuit, Ortrud pousse Telramund à persévérer dans ses revendications; de son côté, elle va inciter Elsa à poser la question interdite à l'inconnu. Après avoir invoqué les dieux païens Wotan et Freia, Ortrud s'approche d'Elsa, qui vient de chanter son bonheur, pour gagner sa confiance; puis elle commence à semer dans l'esprit de la jeune fille les premiers doutes sur l'identité du chevalier. Le héraut vient annoncer que Telramund est condamné à l'exil et que le sauveur d'Elsa sera le nouveau duc de Brabant; il va conduire l'armée pour repousser les Barbares à l'est de l'empire. Telramund s'associe avec quatre nobles rebelles.

Au moment où le cortège nuptial arrive devant la cathédrale, Ortrud raille Elsa et la met au défi de dire le nom de celui qui va devenir son époux; la jeune fille dit sa confiance en son sauveur. Telramund, déguisé en moine, se présente

devant le roi, il accuse le chevalier de sorcellerie et exige qu'il décline son identité. Le chevalier répond que seule Elsa a le droit de le lui demander. Elsa réaffirme sa confiance et son amour, et elle pénètre dans l'église pour le mariage.

ACTE III

Elsa et le chevalier entrent dans la chambre au son de la célèbre marche nuptiale. Restée seule avec son époux, Elsa chante son bonheur, mais, ne pouvant résister aux doutes qu'Ortrud a fait naître dans son esprit, elle finit par poser la question interdite. À ce moment, Telramund et les quatre nobles font irruption dans la pièce et tentent de blesser le chevalier et ainsi rompre le charme; mais Lohengrin tue son ennemi et décide de s'expliquer devant le roi.

Devant les troupes réunies pour défendre l'empire, le chevalier accuse Elsa d'avoir trahi son serment et il annonce que le fait de révéler son secret va l'obliger à partir. Il décline donc son identité dans le célèbre *racconto*: son nom est Lohengrin, il appartient à la confrérie des moines-chevaliers du Saint-Graal, gardiens du calice de la sainte Cène, et il est le fils de Parsifal. Elsa et le roi le supplient de rester, mais Lohengrin se dirige vers le cygne qui est revenu pour l'emmener.

Ortrud révèle alors que le cygne n'est autre que Gottfried, le fils du duc que l'on croyait mort, et que c'est elle qui l'a ensorcelé. Sur une prière de Lohengrin, le cygne plonge dans l'eau du fleuve et reparait sous sa forme humaine; il est proclamé duc de Brabant. La colombe du Graal descend du ciel pour emmener Lohengrin vers l'amont du fleuve, tandis qu'Elsa meurt de tristesse dans les bras de son frère.

TERESA LLORET

TRISTAN UND ISOLDE ENGLISH VERSION

Tristan und Isolde is one of the most important operas ever written on account of its magnificent score and the contribution it made to the evolution of present-day music. It was first given at the Munich Court Theatre in 1865. The libretto, like those of all Wagner's operas, is by the composer himself. His source was a medieval poem by Gottfried von Strassburg (c. 1210), inspired in turn by a Celtic legend about the tragic love affair of Tristan and Isolde. Wagner's own liaison with Matilde Wesendonk (1857-1859) and his reading of Schopenhauer's *The World as Will and Representation* are considered to have had a decisive impact on the opera's composition.

Tristan, who was once cured of his wounds by Isolde, the daughter of the Queen of Ireland, has now been sent to Ireland by his uncle and protector King Marke of Cornwall to ask for the princess's hand on the latter's behalf. The curtain rises to reveal the scene on board the ship in which Tristan is bringing Isolde back to Cornwall. The princess has brought poison with her, intending to avenge the death of her fiancé Marold, who was killed in combat by Tristan, but her servant Brangäne replaces it by a love potion, which reveals and unleashes Tristan and Isolde's hidden passion for one another. Act II includes one of the most extraordinary scenes of amorous ecstasy in the history of opera. But King Marke's unexpected return catches the lovers unawares and Tristan is severely wounded by Melot, one of his knights. In Act III Tristan and his friend Kurwenal, who has taken him to his castle at Kareal in Brittany, await the ship that is to bring Isolde, the only one who can heal him. She arrives just in time to gather Tristan into her arms before he expires. King Marke, now willing to forgive the lovers, also arrives. But the Bretons put up resistance. Kurwenal kills Melot and is mortally wounded himself. Isolde, already beyond this world, sings her extraordinary *Liebestod* («death from love») as she is engulfed in the night of death, which alone can reunite her with Tristan.

The love between Tristan and Isolde is so immense that no law can contain it — neither the subject's duty to his lord nor the moral sense of the sanctity of marriage — and herein lies the essential grandeur of the tale. So all-consuming is this passion that the lovers' painful awareness of the harm it may cause and their conviction that the outcome will be misery and even death — which indeed is to prove their sole refuge — are powerless against it. The sole objective of Wagner's music is to portray this love. Thus the action is reduced to the bare essentials, while the key aspects of the drama are related by the music. In *Tristan und Isolde* our attention is riveted on the protagonists' feelings and the plot becomes a mere leading thread to support the emotions conveyed by Wagner's magnificent music. This same music transforms the love between the two characters into the quintessential expression of universal love.

Day, Night and Death, respectively, are the main keys to the three acts of *Tristan und Isolde*. The antithesis between Day, embodying the trials of day-to-day social reality, and sacred Night, which watches over lovers and protects them, is resolved in the yearning for liberation through Death in which souls — according to Schopenhauer — dissolve into the universe.

ACT I

A ship is bearing the Irish princess Isolde to Cornwall where she is to be married to the aged King Marke. But Tristan and Isolde have known each other for a long time because the knight to whom the princess was once betrothed was slain by Tristan. Isolde herself had tended the wounded Tristan, unaware that he was her fiancé's slayer, and felt a sudden attraction for him which she was never able to forget. Angered by the fact that Tristan is now taking her to King Marke, she asks her servant Brangäne for a death potion. But Brangäne substitutes a love

potion and when Tristan and Isolde, feeling tense and awkward, find themselves face to face as the crew hail the landing in Cornwall, they share the goblet of «reconciliation» and, instead of dying, fall into each others' arms.

ACT II

Isolde extinguishes the torch that is burning at the entrance to Marke's palace: this is the agreed signal for Tristan to join her. The lovers embrace passionately and sing to the peace of Night, the symbol of their love. Suddenly Melot bursts in, followed by King Marke who gazes in pain and astonishment at the couple who have betrayed him. Melot rushes at Tristan and wounds him.

ACT III

Tristan lies dying at Kareol Castle, stricken by fever and frantic with longing for Isolde's ship to come in. She arrives just in time to receive her lover's last breath. A second ship brings King Marke, who is willing to forgive everything. But it is too late and Isolde expires on Tristan's corpse from ecstasy, love and fidelity.

TERESA LLORET

VERSION FRANÇAISE

Tristan und Isolde est l'un des sommets du genre, avec une partition particulièrement grandiose qui a joué un rôle d'importance dans l'évolution de la musique de notre temps. Il fut créé en 1865 au Théâtre de la Cour de Bavière à Munich, sur un livret écrit, comme à l'accoutumée chez Wagner, par le compositeur lui-même. Le point de départ est un poème médiéval composé vers 1210 par Gottfried de Strasbourg à partir d'une légende celtique racontant les amours tragiques de Tristan et Iseult. L'amour passionné que Wagner vécut avec Mathilde Wesendonck entre 1857 et 1859 et sa lecture du *Monde comme volonté et comme représentation*, de Schopenhauer, passent pour avoir joué un rôle décisif dans la création de cet opéra.

Tristan, qui a été guéri de ses blessures par Isolde, la fille de la reine d'Irlande, est chargé par son oncle et protecteur le roi Marke de Cornouaille de se rendre en Irlande pour demander en son nom la main de la princesse. La première scène se déroule sur le navire où Tristan conduit Isolde vers son futur mari en Cornouaille. Tristan ayant causé la mort de Marold, le fiancé d'Isolde, celle-ci emporte avec elle un breuvage empoisonné pour assouvir sa vengeance. Mais Brangäne, la servante d'Isolde, remplace le philtre de mort par un philtre d'amour, ce qui va déchaîner, et en même temps révéler, l'amour sous-jacent que se portent les deux jeunes gens. Au deuxième acte a lieu l'une des scènes d'extase amoureuse les plus éblouissantes de l'histoire de l'opéra. Mais le roi Marke et ses hommes surprennent les deux amoureux, et Melot, l'ami de Tristan qui l'a trahi, le blesse grièvement. Au troisième acte, Kurwenal a amené son ami Tristan dans son château de Kareol, en Bretagne, où ils attendent l'arrivée d'Isolde, la seule capable de soigner la blessure de Tristan. Isolde arrivera juste à temps pour voir mourir Tristan dans ses bras. Le roi Marke est prêt à accoster, mais les Bretons s'insurgent et Kurwenal tue Melot avant d'être lui-même blessé à mort. Isolde n'est déjà plus de ce monde, elle s'enfonce dans la nuit de la mort, la seule réalité qui peut

encore l'unir à Tristan, tandis qu'elle chante le brillant Liebestod (« mort d'amour »).

La grandeur de cette histoire consiste, avant tout, à montrer un amour si exceptionnel qu'il défie toutes les normes possibles : ni la loi qui oblige le sujet, ni le sens moral qui sacralise le mariage. Un amour et un désir si intenses que rien ne peut les atténuer, ni la douloureuse conscience du mal que les protagonistes peuvent causer, ni la conviction que la passion va entraîner le malheur, ni la mort, qui, justement, sera leur dernier refuge. Et c'est cet amour qui est l'unique objectif de la musique de Wagner. C'est pourquoi l'action dramatique est réduite au minimum : l'essentiel, le plus important qui se passe sur la scène, est dit par la musique. Car *Tristan et Isolde* est une œuvre qui se focalise entièrement sur les sentiments des protagonistes et qui fait de l'anecdote un simple fil conducteur des émotions, comme l'exprime la musique extraordinaire de Wagner : une musique qui transforme cet amour particulier en l'expression essentielle et universelle de l'amour.

Le Jour, la Nuit et la Mort représentent respectivement les clés principales de chacun des trois actes de *Tristan und Isolde*. L'antithèse du Jour incarne les vicissitudes de la réalité quotidienne et sociale. La Nuit sacrée dévoile et protège les amants. Ces deux pôles se résolvent dans l'aspiration à une Mort libératrice, où les âmes, selon Schopenhauer, se dissolvent dans l'univers.

ACTE I

Un navire porte Isolde, princesse d'Irlande, à Cornualles, où le vieux roi Marke l'attend pour se marier. Néanmoins, Tristan et Isolde se connaissent depuis fort longtemps: la princesse avait été la fiancée d'un chevalier qui fut tué par Tristan. Isolde soigna la blessure de Tristan, ig-

norant qu'il était l'assassin de son promis. Elle ressentit pour Tristan une attirance soudaine qu'elle ne put jamais oublier. Indignée par le fait que Tristan la conduise devant le roi Marke, elle demande à la servante Brangäne le filtre de la mort. Néanmoins, la servante change le filtre de la mort par celui de l'amour. Durant le débarquement à Cornualles, Brangäne s'aperçoit de la tension et la gêne de Tristan et Isolde. La servante leur propose le verre de la «réconciliation» et au lieu de mourir, ils tombent l'un dans les bras de l'autre.

ACTE II

Isolde éteint la torche qui brûle à la porte du palais de Marke: c'est le signal convenu pour retrouver Tristan. Les amants s'embrassent avec passion. Ils chantent dans le calme de la nuit, symbole de leur amour. Mais, soudain, Melot fait brusquement son apparition, suivi du roi Marke, qui regarde avec douleur et stupeur le couple qui l'a trahit. Melot se jette sur Tristan et le blesse.

ACTE III

Vaincu par la fièvre, Tristan agonise dans le château de Kareol, anxieux de voir enfin paraître le navire d'Isolde. Elle seule peut assister au dernier souffle de son bien-aimé. Une seconde embarcation porte le roi Marke, disposé à tout pardonner. Cependant, il est trop tard: Isolde expire sur le corps inerte de Tristan. Elle meurt d'extase, d'amour et de fidélité.

TERESA LLORET

B-W-B: BARCELONA-WAGNER-BAYREUTH Notes about the presence of Wagner in Barcelona ENGLISH VERSION

Despite being so intrinsically German, Richard Wagner is fundamental to the understanding of the Catalan public's evolution in the sphere of music and drama (that of opera, in other words). Indeed Barcelona is considered the most Wagnerian city in the Mediterranean area and one of the most loyal to the controversial German composer.

For over 130 years, the Gran Teatre del Liceu has had the privilege to witness the presence of Richard Wagner in Barcelona. His presence, however, was not confined to the opera house as broad and varied sectors of society joined together to disseminate and deepen knowledge of an artist who made an inestimable contribution to the renewal of opera, in both its musical and visual dimensions. Furthermore, the music of Richard Wagner (1813-1883) strongly influenced the intellectuals and composers of the Modernist generation – the creators of Catalan Art Nouveau –, who acknowledged their indebtedness in works and theoretical writings that clearly reflect the transcendence and grandeur of his output. The reception his works received in Barcelona has been studied in depth by Alfonsina Janés in her impeccable and invaluable doctoral thesis *L'obra de Richard Wagner a Barcelona* (Ajuntament de Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1983).

The beginnings of admiration for Wagner

In an age when Italian opera still reigned supreme in Catalonia's capital, Wagner's works slipped in through the side door. The first notes of his ever heard here belonged to the triumphal march and chorus from Act II of *Tannhäuser*. That was on 16 July 1862 in the gardens of the Societat Euterpe, located in Barcelona's long-vanished Camps Elisis. Josep Anselm Clavé, the father of choral singing in Catalonia, conducted the two hundred singers and musicians, some of whom were from the Liceu.

The music apparently failed to win a lasting place in the affections of Barcelona's citizens and twenty years were to pass before they had a chance to see a performance of one of Wagner's operas. Before this could happen, his output had to be heralded by the «prophets» of his new conception of drama in general and of music drama in particular. One of these was Josep de Letamendi – enthusiast, doctor and musical dilettante – who passed on his interest in Wagner's music to his disciple Joaquim Marsillach i Leonart. Marsillach attended the first Bayreuth Festival (1876) and actually met the composer. He also published a biographical study of him (1878), which was subsequently translated into Italian.

Though Barcelona was an Italophile city, operatically speaking, Wagner's works gradually gained acceptance, without however ousting Italian opera from the public's interests and tastes. It is possible, in fact, to refer to two opposing factions, though no violent clash ever took place. One of the keenest defenders of Italian opera was Antoni Fargas i Soler, critic for the *Diario de Barcelona*, who rejected Wagner's innovative musical theses.

The first staging of *Lohengrin* (in 1882, at the Teatre Principal) and those of *Der fliegende Holländer* and *Tannhäuser* (in 1885 and 1887 respectively, both at the Liceu) still did not arouse the fervour which was shortly to take Barcelona in its grip, making it arguably the most Wagnerian city in the Latin world and the city with the closest links to Bayreuth outside the German-speaking countries.

A variety of factors may account for the attraction exerted by Wagner in such a characteristically southern setting as that of Barcelona. We would dare to suggest, however, that the most important is the intellectual complexity of the German musician's output, a complexity that extends far beyond the music itself and crystallizes into an overall aesthetic fascination: the metaphysical intentions of the libretti, the poetics,

the mutual independence of the orchestral and vocal music, and the new conception of heroic roles exemplified by the inhabitants of the world of Wagnerian drama coincided perfectly with many of the aesthetic criteria upheld by certain sectors of the Catalan intelligentsia. The mythological epics of Wagner's dramas and his staging «revolution» (which actually demanded that the lights be extinguished in the auditorium) made a seamless match with the incipient Modernist movement that was gradually replacing the priorities of the *Renaixença*, the rebirth of Catalan culture. Bastions of Wagnerism, including periodicals such as *L'Avenç* and even associations, began to be set up in Barcelona. The first of the latter (the Sociedad Artístico-Musical Wagner, formed in 1873) had the composer himself as its honorary chairman. He promised to write an «ad hoc» composition for it but it never materialized.

Associations and intellectuals

The Associació Wagneriana, the first officially constituted body in Spain devoted to Wagner's music, was founded in Barcelona in 1901. It organized musical evenings, lectures and publications about the composer and his background as part of its efforts to make his works better known. Of special significance among its publications were the translations by Joaquim Pena (the most outstanding of its active members), Joan Maragall, Jeroni Zanné and the conductor Antoni Ribera, who knew the Wagner family. Thanks to all of these, the turn-of-the-century public had access to Catalan versions that were faithful to the prosody and rhythm of both text and music, though the renderings of certain passages were linguistically somewhat stilted. The Associació Wagneriana also translated some of Wagner's essays, such as *Das Kunstwerk der Zukunft* (*L'obra d'art del futur*) and *Die Kunst und die Revolution* (*Art i revolució*), fostered knowledge of his works through articles in the journal *Joventut*, and frequently used the

same journal to voice harsh criticism of other innovative trends in opera, notably those deriving from Italian *Verismo*.

Catalan composers were also influenced by Wagner's music. Felip Pedrell, himself a member of the association and the author of several essays about the German musician, showed his indebtedness to him in operas such as *I Pirinei* (1902). The same can be said of Enric Morera, in *Bruniselda* (1906), and Jaume Pahissa, in *Gal·la Placidia* (1913).

In other sectors, inevitably, Wagner's music aroused scepticism and even mockery. These varying attitudes emerge clearly from the contemporary iconography, that of the magazine *L'Esquella de la Torratxa*, for instance, which ridiculed him. Courageous stands were taken, at an intellectually more rigorous level, by personages such as the poet Joan Maragall, a (distant) admirer of Wagner's, who nonetheless questioned his universal intellectual and poetic validity and went so far as to assert, in a letter to Antoni Roura, that «Wagner, as a poet, is a bungler». In a lecture to the Associació Wagneriana in 1905 (*El drama musical de Mozart*), Maragall demolished the myth of the universality of Wagner's music and claimed overall superiority for Mozart's *Don Giovanni*, an opera which was unfamiliar and misunderstood in Catalonia at the time.

Even so, the opening decades of the 20th century provide evidence of the unmistakable imprint of Wagner and his works on the spirit of the Catalan people generally and the inhabitants of Barcelona in particular. Far from being confined to the theatre, his influence can be observed in such diverse fields as architecture, ornaments, and even the names of commercial establishments such as cafés and restaurants. His portrait appeared on theatre programmes, characters from his operas are recognizable on the stained glass windows of upper-middle-class homes and institutions such as the Cercle del Liceu, and even the group of sculptures de-

signed by Pau Gargallo to overlook the stage at the Palau de la Música Catalana featured the Valkyries on their horses, brandishing their lances, in an allusion to the first «day» of the *Ring* cycle.

Performances of the operas. The premiere of *Parsifal*

On the threshold of the 20th century, Wagnerian opera truly came into its own in Barcelona. The Liceu provided the setting for the Barcelona premieres of *Die Walküre* and *Tristan und Isolde* (1899), *Siegfried* (1900), *Götterdämmerung* (1901) and *Die Meistersinger von Nürnberg* (1905). Then, in 1910, the entire *Ring* cycle was staged. The first showings in the city of the prologue (*Das Rheingold*) and the three subsequent «days» were conducted by Franz Beidler, who was married to the composer's daughter Isolde.

It should be observed, however, that Wagner's operas were invariably sung in Italian in Barcelona. One reason was that the leading singers were from Italy or other Romance language countries: examples include the famous tenor Angelo Masini (who took the title role at the Liceu premiere of *Tannhäuser*) and the Catalan tenor Francesc Viñas. Indeed Viñas, born in the town of Moià, was one of the prime movers of admiration for Wagner in Catalonia and sometimes sang excerpts from his works in his mother tongue, Catalan. He had made his Liceu debut in a performance of parts of *Lohengrin* and was to sing the role 120 times in the course of his career. His repertory also included the parts of *Tristan*, *Tannhäuser* and *Parsifal*.

The opera *Parsifal*, defined in the original score as a «sacred festival drama», had been written for the Festspielhaus in Bayreuth, where it was first staged in 1882. When Wagner died in Venice one year later, his family (with his wife Cosima at their head) decreed that *Parsifal* was not to be performed anywhere except Bayreuth for at least thirty years. Thus on 1 January

1914, when Bayreuth's exclusive rights expired, curtains were raised on the adventures and misadventures of the knight of the Grail in opera houses in Berlin, Breslau, Budapest, Bremen, Kiel, Madrid, Prague and Rome. A few opera houses had previously violated the Wagner's family's wishes by staging illicit performances in concert version and sometimes even in dramatized form.

Aside from these prohibited or extra-official showings, the only performances authorized by the family were staged in Munich in 1884 and 1885 exclusively for King Ludwig II of Bavaria. Excerpts from the score were also heard at musical evenings. One such gathering, held at Barcelona's Teatre Líric in 1883, included the scene of the consecration of the Grail and the opera's two preludes (which precede Acts I and III). In 1913 (the year of its first Liceu performance), a concert version of virtually the whole of *Parsifal* – Acts I and III and part of Act II – had already been given at the Palau de la Música Catalana.

The night of 31 December 1913, however, saw one of the greatest events in Barcelona's operatic history. At 11 p.m. local time (midnight in Germany, taking into account the time lag between Germany and Catalonia), it became legally possible to perform *Parsifal* outside Bayreuth. In view of the solemnity and importance of the occasion, and opera's technical and artistic challenges, the Liceu had made alterations to the stage, increased the size of the chorus to 200, and commissioned scenery from the city's most skilled set designers, Maurici Vilomara, Salvador Alarma, Rafael Moragas and Oleguer Junyent. And the novelties did not end here: for the first time in the Liceu's history, the entire auditorium was plunged into darkness to focus the audience's attention exclusively on the stage, in line with the precepts laid down by Wagner for Bayreuth. The device was eminently Wagnerian but it was not to everyone's liking. On 9 January

1914, the satirical magazine *L'Esquella de la Torratxa* published the following joke, in the form of a conversation between two people:

- I don't see why they have to turn the lights in the stalls so low during the performance.

- It's the impresario's idea. If people fall asleep, he wants to spare them from looking foolish: that way no one can see.

- There's sense in that. But don't those who snore loudly look foolish too?

- Their snores couldn't possibly be heard: the horns drown them out.

And so the Liceu performance of *Parsifal* got underway at 11 p.m. on 31 December 1913. The celebrated tenor Francesc Viñas was in the title role and Franz Beidler occupied the podium. The Italian translation was by Giovanni Pozza. But despite the elaborately elegant sets and the fine rendering given by Viñas, it was not an outstanding performance. The running time of *Parsifal* itself was further lengthened by two intervals (the first lasting 75 minutes so that the audience had time to dine), with the result that the performance finished at 5 in the morning. This gave rise to a number of desertions and even scenes such as the one described by Jaume Pahissa, who said that by 5 a.m. certain boxes looked like first class compartments on a night train because everyone was asleep. The fact is that the cult of Wagner – then and, to some extent, now – contained no small dose of snobbery. *L'Esquella de la Torratxa*, the magazine referred to above, also published a long article entitled «Parsifal and sleep» which included the following priceless comment:

«Barcelona did not know what sleep was until the religious poem by the Bayreuth master was performed (...). To fall asleep while listening to music is a refined and colossally divine sensation».

The soporific atmosphere was also evoked in a cartoon published by Opisso in *El Papitu*, which shows a couple discussing Parsifal's impassive attitude to the flower girls in the second act of the opera:

- How a cold that man Parsifal is! All those pretty girls making up to him. And look how drowsy he looks.

- Small wonder, dear. It's the music that's making him drowsy!

Though the Barcelona premiere of *Parsifal* was not an unqualified success, the fact is that the work has remained a favourite among Wagner-lovers throughout the world. And Barcelona, the Wagnerian city *par excellence*, has been no exception. One of the finest interpretations of *Parsifal* ever recalled was conducted by Otto Klemperer during the 1923-24 season at the Liceu. Ten seasons later it was Hans Knappertsbusch, a leading authority on the score (he had often conducted it at Bayreuth), who ascended the podium at the Liceu. And Max Lorenz, one of history's greatest Wagnerian tenors, played Parsifal several times there in the 1950-51 season.

More performances. The 1955 Festival

Further interpretations of Wagner's operas were seen in Barcelona in the 1920s and 1930s, not only at the Liceu but at other theatres too, including the Teatro del Bosque, Teatre Olímpia and Teatre Còmic. Musical evenings were frequently staged in private homes as well and numerous publications devoted to Wagner appeared before, during and after the Civil War.

In the immediate aftermath of that conflict, Barcelona was an ideal place for German companies to stage titles by Germanic composers such as Richard Strauss, Mozart and, of course, Wagner. By now his operas were being performed in the original language, though the Liceu's resident chorus continued to sing in Italian. The

ideological overlap between Spanish fascism and German national socialism contributed to the perpetuation of pre-war musical preferences but the interpretations did not always meet the highest standards.

When the Second World War came to an end, interest in Wagner did not wane and his operas continued to be performed in Catalonia. Indeed a new generation of local singers emerged. One was Victoria de los Angeles, who sang in *Tannhäuser*, *Lohengrin* and *Die Meistersinger von Nürnberg* at the Liceu (always in German) before being invited by the composer's grandsons, Wieland and Wolfgang Wagner, to make her Bayreuth debut in *Tannhäuser* in 1961. The soprano from Barcelona was the first Spanish singer to appear at Bayreuth. The tenor Plácido Domingo was the second and, until now, the last.

Wieland Wagner, who was also a stage director, had visited the Catalan capital in 1951 when the city council organized a programme of events to mark the 50th anniversary of the Associació Wagneriana and the first Barcelona performances of *Rienzi*. An exhibition (*Wagner en el mundo*) was staged at the Saló del Tinell, wreaths were laid on the graves of Joaquim Pena and Francesc Viñas, and the City Orchestra, conducted by Eduard Toldrà and Antoni Ribera, by now an old man, gave a concert at the Palau de la Música Catalana. During those years, the Catalan pro-Wagner intelligentsia was in state of ebullience, an atmosphere that was not unconnected to the publication, in 1951, of the book *Wagner vist per mi* («Wagner seen by me») by Anna d'Ax (the nom de plume of Núria Sagnier). Soon afterwards she set about translating Wagner's libretti into a more familiar and readily comprehensible form of Catalan than that of Joaquim Pena.

In the wake of these events, discussions got underway with the Bayreuth Festival about arrangements for the company to perform in Barcelona. A special board – the Patronat Pro

Wagner – was set up in 1952 and finally in 1955 the Bayreuth Festival's visit to Barcelona became a reality. Between 16 April and 1 May of that year, *Die Walküre*, *Tristan und Isolde* and *Parsifal* were performed at the Gran Teatre del Liceu on a stage specially altered to accommodate the cycloramas that were a characteristic feature of Wieland Wagner's productions. The start-studded casts included such great singers as Wolfgang Windgassen, Martha Mödl, Josef Greindl and Ludwig Weber, with Eugen Jochum and Joseph Keilberth as music directors.

The event was so successful that consideration was given to making the festivals a regular feature and converting part of the Palau Nacional de Montjuïc into a theatre. The high cost estimates, however, ultimately led to the idea being dropped and the Patronat Pro Wagner was dissolved.

In the following decades, right up to the establishment of the Liceu's Consortium (1981), Barcelona's opera house continued to put operas by Wagner on the bill. All the «standard» titles were performed, though *Lohengrin* was clearly pre-eminent and remains to this day the most frequently staged of all Wagner's operas, with over 230 Barcelona showings.

Recent years

The fidelity of Liceu performances to Wagner's original scores was gradually enhanced as German-language interpretations became the rule. In its first season under the Consortium, the chorus agreed to sing the original texts. The first work on that season's bill, in the autumn of 1981, was none other than *Lohengrin*, in a version starring Peter Hoffmann, one of the most emblematic Wagnerian tenors of the decade. Hoffmann returned to the opera house on the Rambla for *Die Walküre* (1983) and then for *Parsifal* (1988). On this third occasion Uwe Mund was on the podium and the stage director was Jean-Pierre Ponnelle.

All this reinforced the Liceu's status as an opera house where the cream of contemporary Wagnerian artists appeared, an opera house with a cutting-edge role in both recordings and stage performances. The productions seen there were affected by the winds of change that were sweeping over operatic stages. The Liceu, however, never forgot its debt towards the Catalan set designer Josep Mestres Cabanes, whose original 1950 scenery was re-used at the 1989 performances of *Die Meistersinger von Nürnberg* sung by a cast that included Bernd Weikl, Hermann Prey and Paul Frey. The winds of change reached gale force in 1992, when Harry Kupfer's sensational production of *Tannhäuser* – which gave rise to controversy and even, in some sectors, to protests – was put on. The title role on this occasion was taken René Kollo, who had made a historic recording of the work under the baton of Georg Solti.

Then on 31 January 1994 the Liceu was gutted by fire and the operas on the programme had to be transferred to various other Barcelona venues, including the Teatre Victòria and the Palau de la Música Catalana. Even during this period of «exile» (1994-1999), Wagner was not forgotten, however, and concert versions were given of *Tristan und Isolde* (1996) and *Die Walküre* and *Parsifal* (1998).

The Liceu was rebuilt in its former location on the Rambla and Wagner once more became a permanent feature of the Barcelona operatic scene after it re-opened its doors in October 1999. In that first season, the Catalan capital witnessed performances, on the redesigned and modernized stage, of Peter Konwitschny's fiercely debated production of *Lohengrin*, which set the action in an early 20th-century school. The controversy, unsurprisingly, spread beyond the walls of the Liceu, but even so the production was a success, which was repeated when it was reprised in the summer of 2006. This new chapter in the Liceu's history has seen a concert version of

Rienzi (2001), stage productions of *Tristan und Isolde* (2002) and *Parsifal* (2005), and the complete *Ring* cycle, in a version from the Staatsoper Berlin conducted by Bertrand de Billy and directed by Harry Kupfer. The cycle was split between two seasons, *Das Rheingold* and *Die Walküre* being staged in 2002-2003 and *Siegfried* and *Götterdämmerung* in 2003-2004.

Robert Carsen's *Tannhäuser*, another polemical but magnificent spectacle, was billed in the spring of 2008 with the Liceu's then music director, Sebastian Weigle, conducting. Weigle, who had made his Bayreuth debut the preceding summer with *Die Meistersinger von Nürnberg*, conducted this same title in Barcelona a year later in a stimulating if contentious production by Claus Guth. He ascended the podium once more for the performances of David Hockney's curious version of *Tristan und Isolde* that took place at the Liceu in January 2010.

Claus Guth brought his splendid *Parsifal* to the Liceu in January 2011. The conductor was Michael Boder, who by then had taken over as music director. This version seemed the perfect complement to the impeccable Bayreuth production, directed by Stefan Herheim, that has been performed there each summer from 2008 to 2012, as though these «twin» productions were seeking to strengthen the alliance between two cities – Bayreuth and Barcelona – which have «adopted» Wagner, each in its own way.

JAUME RADIGALES

VERSION FRANÇAISE

En dépit de son incontestable germanisme, Richard Wagner est fondamental pour comprendre l'évolution musico-théâtrale (dit d'une autre façon, « opéristique ») du public catalan. De fait, Barcelone est considérée comme la ville la plus wagnérienne du bassin méditerranéen, et l'une des villes les plus fidèles à la figure controversée du compositeur allemand.

Depuis plus de 130 ans, le Gran Teatre del Liceu est le témoin privilégié de la présence de Richard Wagner (1813-1883) à Barcelone. Cet engouement est allé au-delà des murs de ce théâtre ; en effet, de vastes pans du public se sont associés pour faire connaître et approcher de plus près l'un des artistes qui renouvelèrent le spectacle d'opéra, dans un même mouvement musical autant que visuel. La musique de Wagner a en outre considérablement influencé les intellectuels et les compositeurs de la génération moderniste, qui reconnurent leur dette dans leurs œuvres mais aussi dans des textes théoriques qui expriment clairement la transcendance et la grandeur de l'œuvre du maître allemand. Cette œuvre a été analysée en profondeur par Alfonsina Janés dans son excellente thèse de doctorat intitulée *L'Œuvre de Richard Wagner à Barcelone* (Ville de Barcelone, Fondation Salvador Vives Casajuana, 1983).

Les débuts du wagnérisme

À une époque où l'opéra italien régnait en maître dans la capitale catalane, l'œuvre de Wagner entra à Barcelone par la petite porte : les premières notes qui retentirent dans la ville furent celles de la marche et du chœur triomphaux du deuxième acte de *Tannhäuser*. C'était le 16 juillet 1862, dans les jardins de la Société Euterpe, situés dans le parc des Camps Elisis de Barcelone, qui n'existe plus aujourd'hui. Josep Anselm Clavé, père du chant choral en Catalogne, dirigeait la formation constituée de deux cents chanteurs et instrumentistes, dont certains étaient issus du Liceu.

Il ne semble pas, toutefois, que l'œuvre ait

marqué les esprits des Barcelonais de l'époque, qui allaient attendre vingt ans avant d'assister à un opéra de Wagner dans leur ville. Il était auparavant nécessaire que l'œuvre de Wagner fût annoncée par les « prophètes » de cette nouvelle conception du spectacle théâtral en général et musical en particulier. L'un d'eux fut Josep de Letamendi, médecin et musicien amateur mais passionné, qui transmit à son disciple Joaquim Marsillach i Lleonart son intérêt pour la musique du compositeur allemand. Marsillach assista au premier Festival de Bayreuth en 1876 et rencontra Wagner, au sujet duquel il publia en 1878 une étude biographique – traduite par la suite en italien.

Bien qu'en matière d'opéra Barcelone fût italophile, l'œuvre de Wagner s'imposa peu à peu, sans que ne faiblisse pour autant l'intérêt du public pour l'opéra italien. L'on peut d'ailleurs parler de deux camps qui, sans en arriver à l'affrontement violent, affirmaient néanmoins des positions très divergentes. Parmi les défenseurs acharnés de l'italianisme se trouvait le critique du *Diario de Barcelona*, Antoni Fargas i Soler, opposé aux thèses novatrices de la musique de Wagner.

De fait, les premières de *Lohengrin* au Teatre Principal en 1882, ou du *Vaisseau fantôme* en 1885 et de *Tannhäuser* en 1887 au Liceu, ne laissaient pas encore présager de l'enthousiasme envers celui qui allait devenir le maître et seigneur d'une ville aujourd'hui considérée comme la plus wagnérienne du monde latin et celle qui entretient les liens les plus forts avec Bayreuth, en dehors des pays germaniques.

Les raisons de l'engouement pour Wagner dans un contexte aussi méridional que celui de Barcelone sont sans doute diverses. Nous nous aventurerons pourtant à avancer que la complexité intellectuelle de l'œuvre du compositeur allemand en est l'explication principale. Wagner va en effet bien au-delà de la musique et creuse le sillon d'une esthétique globale fascinante :

les ambitions métaphysiques des livrets, la poésie, l'indépendance de l'orchestre vis-à-vis du chant, ainsi que la nouvelle façon d'envisager les rôles héroïques des personnages qui peuplent sa géographie scénique, correspondaient pleinement à de nombreux critères esthétiques en vigueur dans certains milieux intellectuels catalans. La mythologie épique et teintée de magie des drames wagnériens et la « révolution » de la mise en scène – qui contraignait à éteindre les lumières éclairant la salle – furent entièrement adoptées par le modernisme naissant, qui s'affirmait en Catalogne en symbiose avec le mouvement de l'Art nouveau ailleurs en Europe et remplaçait peu à peu les intérêts propres à la *Renaixença*, la Renaissance catalane. Ainsi, des publications telles que *L'Avenç* comptèrent parmi les acteurs les plus fermes de la défense du wagnérisme qui se dessinait dans Barcelone, y compris sous la forme d'associations. La première d'entre elles (la Société artistico-musicale Wagner) fut fondée en 1873 et c'est Wagner lui-même qui en était le président d'honneur ; le compositeur promit de lui dédier une composition, mais ce projet n'aboutit jamais.

Associations et intellectuels

C'est en 1901 que fut fondée en Catalogne l'Association wagnérienne, première entité officielle autour de la musique de Wagner en Espagne ; elle se consacrait à la diffusion de l'œuvre du compositeur allemand par le biais de soirées musicales, de conférences et de publications diverses sur le musicien et sur son entourage. Les traductions de Joaquim Pena (le membre actif le plus précieux de l'association), de Joan Maragall, de Jeroni Zanné ou d'Antoni Ribera (un chef d'orchestre qui fréquenta la famille de Wagner) jouèrent un rôle très important. Ces derniers mirent en effet à la portée du public du début du xx^e siècle les œuvres de Wagner en catalan, en restant fidèles à la prosodie et au rythme du texte et de la musique, même si certains de leurs choix linguistiques s'avèrent

peu naturels dans certains passages. En outre, l'Association wagnérienne se chargea de traduire certaines des œuvres théoriques de Wagner, telles que *L'Œuvre d'art de l'avenir* ou *L'Art et la révolution*, et diffusa son œuvre au moyen d'articles parus dans la revue *Juventut*, dont les critiques acerbes n'épargnaient pas d'autres airs d'opéra novateurs, issus en l'occurrence du vérisme italien.

L'influence de la musique wagnérienne est également palpable chez les compositeurs locaux. Felip Pedrell, membre de l'association susmentionnée et auteur de divers textes théoriques sur le musicien allemand, lui doit beaucoup – notamment dans ses opéras tels qu'*I Pirinei* (1902) –, de même qu'Enric Morera avec *Bruniselda* (1906) ou encore Jaume Pahissa avec *Gal·la Placidia* (1913).

Inutile de dire que l'œuvre de Wagner suscita également quelque méfiance et même des moqueries chez certaines franges du public ; l'iconographie des publications satiriques de l'époque, telles que *L'Esquella de la Torratxa*, rend bien compte de l'accueil inégal qui fut fait au musicien. Sur un terrain plus rigoureux en matière intellectuelle, il convient de rendre compte de positions courageuses telles que celle de Joan Maragall, qui, en dépit de son admiration – à distance – pour Wagner, remit en question sa valeur universelle sur les plans intellectuel et poétique. Il en vint même à écrire, dans une lettre adressée à Antoni Roura, que « Wagner en tant que poète laiss[ait] beaucoup à désirer ». La conférence intitulée *Le drame musical de Mozart*, donnée en 1905 par Maragall dans le cadre de l'Association wagnérienne, démonte l'universalisme de Wagner et place au-dessus de tout le *Don Giovanni* de Mozart, un opéra peu et mal connu sous nos latitudes à cette époque.

Les premières décennies du *XXe* siècle furent malgré tout témoins de l'incontestable empreinte de Wagner et de son œuvre dans l'esprit du peuple catalan et surtout des Barcelonais. Le phénomène alla au-delà des murs des théâtres

et se fit observer dans divers domaines comme l'architecture, la décoration ou même les noms d'établissements publics tels que cafés et restaurants. L'effigie de Wagner était visible sur les livrets-programmes, et les personnages de ses opéras ornaient les vitrages des demeures bourgeoises ou d'institutions comme le Cercle del Liceu. La sculpture créée par Pau Gargallo au-dessus de la scène du Palau de la Música Catalana comporte des walkyries chevauchant leur monture et brandissant leur lance, en référence à la première journée de la Tétralogie wagnérienne.

Représentations d'opéras. La première de *Parsifal*

C'est au tournant du *XXe* siècle qu'a lieu la véritable éclosion de l'opéra wagnérien à Barcelone : le Liceu accueille les premières représentations de *La Walkyrie* et de *Tristan et Isolde* (1899), de Siegfried (1900), du *Crépuscule des dieux* (1901) et des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* (1905). Plus tard, en 1910, une Tétralogie complète est présentée, avec la première à Barcelone de son prologue (*L'Or du Rhin*) et des trois journées suivantes, dirigées par Franz Beidler, genre de Wagner et époux de sa fille Isolde.

Il faut toutefois signaler qu'à cette époque, à Barcelone, les opéras de Wagner étaient toujours chantés en italien, entre autres parce que les interprètes étaient italiens ou issus du monde latin, comme le célèbre ténor Angelo Masini (qui tint le premier rôle lors de la première de *Tannhäuser* au Liceu) ou encore Francesc Viñas. Ce dernier, natif de Mojà, fut d'ailleurs l'un des artisans du wagnérisme catalan, et il en arriva même à chanter certains passages dans sa langue maternelle, le catalan. Viñas avait fait ses débuts au Liceu avec une représentation partielle de *Lohengrin*, dont il interpréta 120 fois le rôle titre au cours d'une carrière qui le vit également interpréter les rôles de Tristan, de *Tannhäuser* ou du héros de *Parsifal*.

Ce dernier opéra, rebaptisé dans la partition

d'origine « Festival scénique sacré », avait été écrit pour le Festspielhaus de Bayreuth, où il fut présenté en 1882. Un an après, Wagner décéda à Venise et sa famille (avec son épouse Cosima à sa tête) interdit que *Parsifal* fût représenté hors de Bayreuth avant 30 ans – au moins – après la mort du compositeur. Ainsi, le 1^{er} janvier 1914, les droits exclusifs de Bayreuth expirèrent et plusieurs salles d'opéra de Berlin, de Wrocław, de Budapest, de Brême, de Kiel, de Madrid, de Prague et de Rome levèrent le rideau pour montrer les heurs et malheurs du chevalier du Graal. Certaines salles avaient néanmoins passé outre les volontés de la famille Wagner et avaient fait représenter *Parsifal* de manière illégale, parfois en version de concert, mais aussi parfois dans une mise en scène d'opéra à proprement parler.

Parallèlement à ces représentations interdites et officieuses, il convient également de mentionner les uniques représentations autorisées par la famille Wagner. Elles eurent lieu à Munich, en 1884 et 1885, et étaient destinées exclusivement au roi Louis II de Bavière ou à ces soirées lors desquelles, de manière fragmentaire, la partition pouvait être écoutée. À Barcelone, par exemple, le Teatre Liric accueillit en 1883 une soirée de concert qui présentait au public la scène de la consécration du Graal et les deux préludes (actes I et III) de l'opéra. En 1913, année de la première de *Parsifal* au Liceu, l'opéra avait déjà été interprété dans une version presque intégrale au Palau de la Música Catalana ; les premier et troisième actes, ainsi qu'une partie du deuxième, avaient en effet été chantés en version de concert.

La nuit du 31 décembre 1913, pourtant, Barcelone vécut l'un des grands événements de son histoire de l'opéra : en tenant compte du décalage horaire entre l'Allemagne et la Catalogne, à 11 heures du soir – soit minuit à l'heure allemande –, *Parsifal* pouvait enfin être interprété légalement hors de Bayreuth. La solennité du moment et l'importance de l'événement, combi-

nées aux difficultés techniques et artistiques posées par l'œuvre, rendirent nécessaires divers travaux. La scène du Liceu dut être modifiée, tout comme le chœur, qui devait pouvoir accueillir jusqu'à 200 personnes ; la fabrication des décors fut confiée à certains des plus grands noms de la scénographie de l'époque à Barcelone : Maurici Vilomara, Salvador Alarma, Rafael Moragas et Oleguer Junyent. Ce n'était pas tout : pour la première fois dans l'histoire du Liceu, et conformément aux préceptes théâtraux que Wagner avait imposés pour Bayreuth, la salle devait être entièrement plongée dans l'obscurité, pour diriger l'attention du public exclusivement sur la scène. La solution, pour wagnérienne qu'elle fût, ne satisfait pas tout le monde. Le 9 janvier 1914, une histoire drôle de la publication satirique *L'Esquella de la Torratxa* montrait un dialogue entre deux personnages :

- Je ne comprends pas pourquoi, pendant la représentation, les lumières de l'orchestre doivent être aussi atténuées.

- C'est une idée du directeur du théâtre. Il fait cela pour éviter que les spectateurs qui s'endorment ne se couvrent de ridicule ; dans l'obscurité, personne ne les voit.

- D'accord, mais ceux qui ronflent ? Ils ne se rendent pas ridicules ?

- Aucun danger, les cors couvrent leurs ronflements.

La représentation de *Parsifal* au Liceu commença donc à 11 heures du soir, le 31 décembre 1913. Le rôle titre était interprété par le célèbre ténor Francesc Viñas, tandis que la direction musicale était assurée par Franz Beidler. La traduction en italien était l'œuvre de Giovanni Pozza. En dépit de la magnificence des décors et de l'interprétation talentueuse de Viñas, cette représentation ne fut pas mémorable. Avec les deux entractes (dont le premier dura 75 minutes pour que le public puisse aller dîner), la représentation termina à cinq heures du matin, ce qui

explique certaines désertions de spectateurs ou même des scènes telles que celle décrite par Jaume Pahissa. D'après ce dernier, à cinq heures du matin, certaines loges ressemblaient à des compartiments de première classe d'un train de nuit, car tout le monde dormait. C'est que les tenants du wagnérisme faisaient montre (et font toujours montre, à certains égards) d'une bonne dose de snobisme. *L'Esquella de la Torratxa* publia d'ailleurs un long article intitulé « Parsifal et le sommeil », dans lequel on pouvait lire la pique suivante :

« À Barcelone, on ne savait pas ce que dormir voulait dire jusqu'à la représentation du poème religieux du maître de Bayreuth [...]. S'endormir en écoutant de la musique est un raffinement, une sensation absolument divine. »

La léthargie palpable marqua également l'esprit du caricaturiste Opisso, qui publia une histoire drôle dans l'hebdomadaire *Papitu*, où un couple observe l'impassibilité de Parsifal face aux filles-fleurs, dans le deuxième acte de l'opéra :

- Quel homme imperturbable, ce Parsifal ! Courtisé par autant de belles filles, il est comme apathique.

- Rien d'étonnant ! C'est la musique qui lui transmet cette léthargie.

Malgré cet accueil mitigé le jour de la première, il n'en reste pas moins que *Parsifal* a été l'un des opéras les plus aimés du public international amateur de Wagner. Barcelone, ville wagnérienne par excellence, n'a pas fait exception à la règle. Au cours de la saison 1923-1924, Otto Klemperer dirigea l'une des plus belles représentations ayant jamais eu lieu au Liceu. Dix saisons plus tard, ce fut au tour de Hans Knappertsbusch – qui connaissait la partition comme nul autre car il la dirigeait fréquemment à Bayreuth –, de tenir la baguette au Liceu. Ce fut Max Lorenz, un interprète de référence et l'un

des meilleurs ténors wagnériens de l'histoire, qui incarna Parsifal lors de plusieurs représentations de la saison 1950-1951.

D'autres représentations. Le Festival de 1955

Au cours des années 1920 et 1930, Barcelone accueillit des représentations de l'œuvre de Wagner au Liceu, mais d'autres salles, tels que le Bosque, l'Olimpia ou le Còmic présentèrent elles aussi des opéras du compositeur allemand. Plusieurs soirées eurent également lieu chez des particuliers, et les publications autour de Wagner étaient légion avant, pendant et après la Guerre d'Espagne.

Au cours des premières années qui suivirent la guerre, plusieurs compagnies allemandes trouvèrent à Barcelone un lieu où présenter des œuvres de compositeurs allemands tels que Richard Strauss, Mozart et, bien sûr, Wagner, dont les titres étaient désormais présentés dans leur langue originale, bien que le chœur permanent du Liceu continuât de chanter en italien. Les affinités idéologiques entre le fascisme espagnol et le national-socialisme allemand expliquent cette complicité musicale, et il faut dire que, bien souvent, la qualité des représentations laissait quelque peu à désirer...

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'intérêt pour Wagner ne faiblit pas et ses opéras continuèrent d'être représentés à Barcelone, y compris avec des interprètes locaux de la nouvelle génération. Victòria dels Àngels, par exemple, chanta au Liceu (et toujours en allemand) *Tannhäuser*, *Lohengrin* et *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* avant de débiter en 1961 à Bayreuth avec *Tannhäuser*, invitée par Wieland et Wolfgang Wagner, petits-fils du compositeur. La soprano barcelonaise fut ainsi la première chanteuse lyrique espagnole à se produire à Bayreuth, avant même le ténor Plácido Domingo, qui fut le deuxième et dernier en date.

Wieland Wagner, qui était également metteur en scène, avait déjà séjourné à Barcelone en 1951, lorsque, à l'occasion du cinquantième

me anniversaire de l'Association wagnérienne, la Mairie de la ville organisa diverses activités, au moment où avaient lieu les premières représentations de *Rienzi* dans la capitale catalane. Le salon d'El Tinell, dans l'ancien palais de la Couronne d'Aragon, accueillit une exposition (*Wagner dans le monde*), plusieurs couronnes de fleurs furent déposées sur les tombes de Joaquim Pena et de Francesc Viñas, et l'Orchestre municipal – dirigé par Eduard Toldrà et un Antoni Ribera déjà âgé – donna un concert au Palau de la Música. Ces années étaient celles d'une effervescence intellectuelle du wagnérisme en Catalogne, à laquelle n'était pas étrangère Anna d'Ax (pseudonyme de Núria Sagnier), qui, en cette année 1951, avait publié son *Wagner vist per mi* (Wagner vu par moi-même), peu avant de commencer à traduire les livrets du compositeur dans un catalan bien plus accessible et plus fidèle à l'original que celui de Joaquim Pena.

À la suite de ces événements, des discussions furent entreprises avec le Festival de Bayreuth pour que sa compagnie puisse se produire à Barcelone. En 1952, le Patronat Pro Wagner fut créé, et la présence de Bayreuth à Barcelone se fit réalité dans le cadre d'un festival qui eut lieu du 16 avril au 1er mai 1955. *La Walkyrie*, *Tristan et Isolde* et *Parsifal* furent représentés dans un Gran Teatre del Liceu qui dut rénover une partie de sa scène pour pouvoir placer les cycloramas si caractéristiques des mises en scène de Wieland Wagner. La distribution, de haute qualité, réunissait des figures telles que Wolfgang Windgassen, Martha Mödl, Josef Greindl ou Ludwig Weber, la direction musicale étant assurée par Eugen Jochum et Joseph Keilberth.

Le succès de l'événement mena à envisager de monter tous les ans ce type de festival, en investissant pour l'occasion le Palau Nacional de Montjuïc. Les budgets requis pour cela étant très élevés, l'idée fut finalement abandonnée, et le Patronat Pro Wagner fut dissous.

Le Liceu continua à programmer des opéras wagnériens sans interruption au cours des décennies suivantes et avant l'étape initiée avec la

création du Consorci del Gran Teatre del Liceu, au début des années 1980. Il s'agissait des titres de « toujours », mais avec une nette prédominance de *Lohengrin*, l'opéra wagnérien le plus représenté à Barcelone, avec plus de 230 représentations.

Au cours des années récentes

Peu à peu, les représentations des opéras de Wagner au Liceu se firent de plus en plus fidèles aux partitions originales, et les représentations en allemand finirent par s'imposer. Le chœur du théâtre chanta le texte original dès la saison qui suivit la création du Consorci, qui s'ouvrit à l'automne 1981 avec *Lohengrin*, incarné par l'un des ténors wagnériens les plus emblématiques de la décennie, Peter Hoffmann. Ce chanteur allait revenir au Liceu pour plusieurs représentations de *La Walkyrie* données en 1983 puis, en 1988, pour un *Parsifal* dirigé par Uwe Mund et mis en scène par Jean-Pierre Ponnelle.

Ainsi, le Liceu continuait en quelque sorte à démontrer qu'il était l'une des salles d'opéra privilégiées par la fine fleur des interprètes wagnériens du moment, et l'un des lieux de référence en matière discographique et scénique. Les mises en scène faisaient preuve de l'esprit novateur qui s'emparait alors des scènes d'opéra, bien que le Liceu n'ait jamais oublié sa dette envers le scénographe Josep Mestres Cabanes, dont les décors créés en 1950 pour *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* furent repris en 1989 pour plusieurs représentations qui comptèrent avec la présence sur scène de Bernd Weikl, Herrmann Prey et Paul Frey. Cet esprit novateur fut tout particulièrement couronné de succès en 1992, avec la mise en scène sensationnelle mais controversée de Harry Kupfer pour un *Tannhäuser* interprété par René Kollo, qui avait incarné ce personnage pour l'enregistrement du disque dirigé par Georg Solti.

Le 31 janvier 1994, le Liceu fut entièrement détruit par un incendie, et sa programmation fut transférée à diverses scènes de la ville, telles

que le Teatre Victòria ou le Palau de la Música Catalana. Au cours de ces saisons « d'exil » (1994-1999), Wagner ne fut pas oublié, et plusieurs versions de concert de *Tristan et Isolde* (1996), de *La Walkyrie* et de *Parsifal* (1998) furent programmées.

En octobre 1999, la réouverture du Liceu permit de renouer avec la présence permanente de Wagner à Barcelone ; au cours de cette saison, sur la nouvelle scène remodelée et modernisée, la capitale catalane accueillit un *Lohengrin* très audacieux, mis en scène par Peter Konwitschny, qui situa l'action originale dans une école du début du XXe siècle. Bien entendu, la polémique dépassa les murs du Liceu, mais la représentation remporta un vif succès, y compris lors de sa reprise à l'été 2006.

Au cours du nouveau périple du Liceu, outre les versions de concert de *Rienzi* (2001) et les montages de *Tristan et Isolde* (2002) et de *Parsifal* (2005), une Tétralogie complète, dirigée par Bertrand de Billy et mise en scène par Harry Kupfer, issu du Staatsoper de Berlin, fut présentée. *L'Anneau du Nibelung* fut donné lors de deux saisons différentes, la première (2002-2003) avec *L'Or du Rhin* et *La Walkyrie*, et la deuxième (2003-2004) avec *Siegfried* et *Le Crépuscule des dieux*.

Un autre *Tannhäuser* controversé mais splendide, mis en scène par Robert Carsen, fut présenté au printemps 2008, sous la direction de Sebastian Weigle. Ce dernier, qui était alors directeur musical du Liceu, avait débuté à Bayreuth l'été précédent avec *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, un opéra qu'il allait d'ailleurs diriger à Barcelone un an plus tard, avec une mise en scène aussi suggestive qu'audacieuse de Claus Guth.

Weigle fut également le chef d'orchestre des représentations de *Tristan et Isolde* au Liceu en janvier 2010, caractérisées notamment par des décors très originaux signés David Hockney.

En janvier 2011, Claus Guth porta à la scène du Liceu son extraordinaire *Parsifal*, dirigé par Michael Boder, alors directeur musical du Liceu. Ce spectacle semblait être le complément idéal de l'impeccable création de Bayreuth, mise en scène par Stefan Herheim et représentée entre les étés 2008 et 2012. Ces deux mises en scènes semblaient jumelées et rendaient possible l'alliance de deux villes qui « adoptèrent » Wagner, chacune à sa manière : Bayreuth et Barcelone.

JAUME RADIGALES

Pròximes funcions

Alvin Ailey American Dance Theater

Festa Barocca

Música: Georg Friedrich Händel
Coreografia: Mauro Bigonzetti
Vestuari: Marc Happel
Il·luminació: Carlo Cerri

Love Stories

Música: Steve Wonder
Clarence Paul-Henry Cosby i Darrin Ross
Coreografia: Judith Jamison
amb Robert Battle i Rennie Harris
Vestuari: Susan Hilferty
Il·luminació i disseny de visuals: Al Crawford

Revelations

Música: tradicional
Coreografia: Alvin Ailey
Vestuari i escenografia: Ves Harper
Il·luminació: Nicola Cernovitch

Dijous, 13 de setembre, 20.00 h, torn PE
Divendres, 14 de setembre, 20.00 h
Dissabte, 15 de setembre, 17.00 h
Dissabte, 15 de setembre, 21.30 h, torn PB

La forza del destino de Giuseppe Verdi

Violeta Urmana / Micaela Carosi / Norma Fantini, Marianne Cornetti / Enkelejda Shkosa / Anna Smirnova, Marcello Giordani / Zoran Todorovich / Alfred Kim, Ludovic Tézier / Leo Nucci / Vladimir Stoyanov, Vitalij Kowaljow / Carlo Colombara / Diógenes Randes, Bruno de Simone / Roberto de Candia / Renato Girolami, Vicenç Esteve Madrid i altres.

Direcció musical: Renato Palumbo
Direcció d'escena: Jean-Claude Auvray
Escenografia: Alain Chambon
Vestuari: Maria Chiara Donato
Il·luminació: Laurent Castaingt
Coreografia: Terry Jones Bates
Nova coproducció:
Gran Teatre del Liceu /
Opéra National de Paris

Orquestra Simfònica i Cor
del Gran Teatre del Liceu

Cor Amics de l'Òpera de Girona

Dimarts, 2 d'octubre, 20.00 h.
Dimecres, 3 d'octubre, 20.00 h, torn PA
Divendres, 5 d'octubre, 20.00 h, torn E
Dissabte, 6 d'octubre, 20.00 h, torn PD
Dilluns, 8 d'octubre, 20.00 h, torn H
Dimarts, 9 d'octubre, 20.00 h, torn A
Dimecres, 10 d'octubre, 20.00 h, torn PC
Dijous, 11 d'octubre, 20.00 h, torn B
Dissabte, 13 d'octubre, 20.00 h, torn C
Diumenge, 14 d'octubre, 17.00 h, torn T
Dimarts, 16 d'octubre, 20.00 h, torn G
Dimecres, 17 d'octubre, 20.00 h, torn D
Dijous, 18 d'octubre, 20.00 h, torn PB
Dissabte, 20 d'octubre, 18.00 h, torn F

Così FUN tutte

Música: Wolfgang Amadeus Mozart
 Dramatúrgia i direcció d'escena:
 Carol López
 Arranjaments i direcció musical: Lluís Vidal
 Nova producció: Gran Teatre del Liceu

El Petit Liceu al Gran Teatre del Liceu
 Sessions familiars
 Dissabte, 6 d'octubre, 12.45 h.
 Diumenge, 7 d'octubre, 12.45 h.

Guillem Tell

Música: Gioachino Rossini
 Arranjaments: Albert Romani
 Adaptació: La Baldufa
 Direcció d'escena: Ramon Molins
 Escenografia: Carles Pijuan
 Producció: Gran Teatre del Liceu

El Petit Liceu a L'Auditori de Cornellà
 Sessions familiars
 Diumenge, 14 d'octubre, 11.00 h.
 Dissabte, 20 d'octubre, 11.00 h.

American Ballet Theatre**Don Quichotte**

Música: Ludwig Minkus
 (amb arranjaments de Jack Everly)
 Coreografia: Marius Petipa i Aleksandr Gorski
 Escenografia i vestuari: Santo Loquasto
 Il·luminació: Natasha Katz

Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu

Director d'orquestra: Ormsby Wilkins

Dimecres, 24 d'octubre, 20.30 h, torn H
 Dijous, 25 d'octubre, 20.00 h, torn D
 Divendres, 26 d'octubre, 20.00 h, torn E
 Dissabte, 27 d'octubre, 17.00 h
 Dissabte, 27 d'octubre, 22.00 h, torn C
 Diumenge, 28 d'octubre, 17.00 h, torn T

**L'elisir d'amore
de Gaetano Donizetti**

Novembre:
 Nicole Cabell, Javier Camarena, Àngel Òdena,
 Simone Alberghini, Eliana Bayón.

Maig:
 Aleksandra Kurzak, Rolando Villazón,
 Joan Martín-Royo, Ambrogio Maestri,
 Cristina Obregón.

Direcció musical: Daniele Callegari
 Direcció d'escena: Mario Gas
 Escenografia i vestuari: Marcelo Grande
 Il·luminació: Joaquín Gutiérrez
 Producció: Gran Teatre del Liceu /

Orquestra Simfònica i Cor
 del Gran Teatre del Liceu

Diumenge, 11 de novembre, 17.00 h
 Dimecres, 14 de novembre, 20.00 h
 Divendres, 16 de novembre, 20.00 h
 Diumenge, 18 de novembre, 17.00 h

Dilluns, 27 de maig, 20.00 h, torn H
 Dijous, 30 de maig, 20.00 h, torn E

Diumenge, 2 de juny, 17.00 h, torn T
 Dimecres, 5 de juny, 20.00 h, torn A

Coordinació: **Juan Carlos Olivares.**

Disseny del programa de mà: **Susana Rodríguez.**

Biografies: **Eva Marín.**

Impressió: **C. G. Creaciones Gráficas, S. A. B-17187-2012.**

Publicitat: **Creació i Gestió d'Actes Culturals, s. l. (Gestac).**

Traduccions: **TCS, Discobole, Jacqueline Hall.**

Assessorament lingüístic: **Francesc X. Navarro.**

Agraïments: **Jaume Tribó, Arxiu General
del Gran Teatre del Liceu, Fons Històric.**

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

