

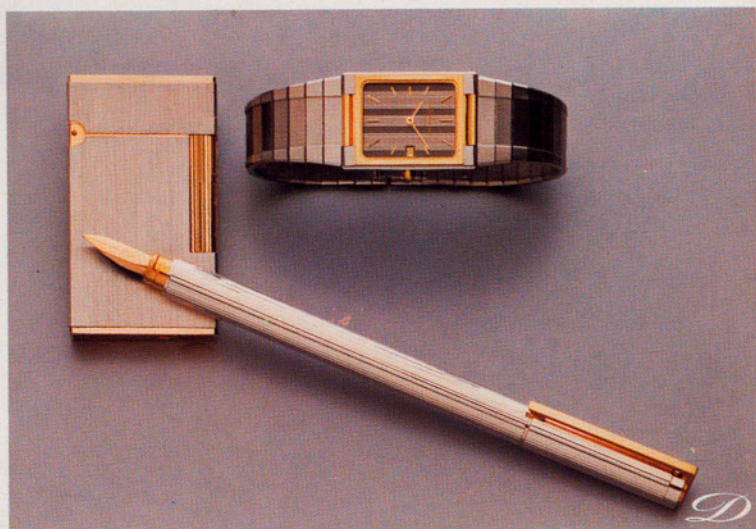


GRAN TEATRE DEL LICEU

TEMPORADA D'ÒPERA
1984 - 1985

CAPULETTI ED I MONTECCHI

S.T. Dupont



ARMONIA EN GRIS Y ORO.
EL RELOJ. EL ENCENDEDOR. LA ESCRITURA.

ORFÈVRES A PARIS



GRAN TEATRE DEL LICEU

Temporada d'òpera 1984/85

CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU
GENERALITAT DE CATALUNYA
AJUNTAMENT DE BARCELONA
SOCIETAT DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

¡QUE POSTRES!

LOS POSTRES DE FLO...OH LA LA!

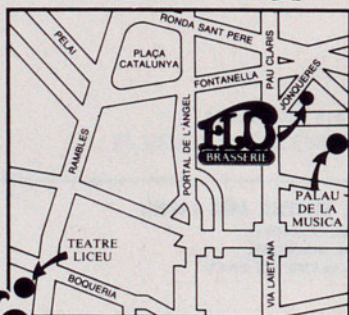
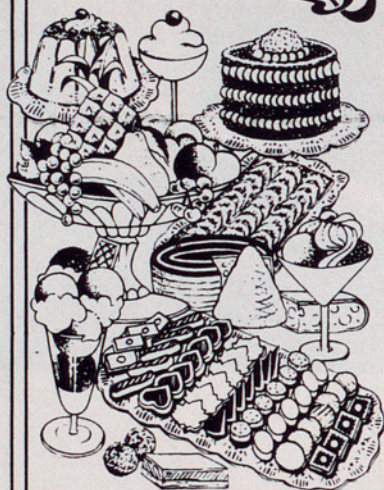
MOUSSE DE NARANJA
CON «COULIS» DE FRAMBUESA
340 Ptas.
TARTA «TATIN» CON NATA
380 Ptas.
COPA FLO (Y SU CHAMPAN)
480 Ptas.

Eso pasa a menudo; la comida es buena, pero en cuanto a postres..... sólo hay las tres banalidades de siempre.

En Flo los postres son tantos que requieren una carta aparte: más de 20 postres hechos en casa, que son 20 succulentas tentaciones.

Es que no puede haber una buena «brasserie» sin buenos postres.

¡QUE «BRASSERIE»!
LA BRASSERIE FLO...OH LA LA!.



FLO

BRASSERIE

Restaurant



Jonqueres, 10 - BARCELONA

Reservas Tel. **317 80 37**

Abierto todos los días, domingos
y festivos inclusive.



150 Aniversari de la mort de Vincenzo Bellini
I CAPULETI ED I MONTECCHI

Tràgedia lírica en 2 actes
Llibret de Felice Romani
Música de Vincenzo Bellini

Diumenge, 3 de març de 1985, a les 17 h.,
funció núm. 34, torn T

Funció de Gala

Dimarts, 5 de març de 1985, a les 21 h.,
funció núm. 35, torn A

Divendres, 8 de març de 1985, a les 21 h.,
funció núm. 36, torn C

GRAN TEATRE DEL LICEU
Barcelona



Ferrán Contreras

JOYERO



I CAPULETI ED I MONTECCHI

Capellio, cap dels Capuleti i pare de Giulietta:	Alfonso Echeverria
Giulietta, amant de Romeo:	Alida Ferrarini
Romeo, cap dels Montecchi:	Agnes Baltsa
Tebaldo, partidari dels Capuleti i promès de Giulietta:	John Fowler
Lorenzo, metge parent de Capellio:	Enric Serra
Director d'Orquestra:	Ralf Weikert
Director del Cor:	Romano Gandolfi
Direcció escènica:	Giuseppe de Tomasi
Decoracions:	Alessandro Sanquirico
Vestuari:	Arrigo (Milà)
Director adjunt del Cor:	Vittorio Sicuri
Directora de Ballet - Coreògrafa:	Assumpta Aguadé
Violins concertinos:	Josep M.^a Alpiste/ Jaume Francese

Comentaris a càrrec dels Drs. Roger Alier, Xosé Aviñoa i Oriol Martorell, del Departament d'Art de la Universitat de Barcelona.

ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU



Viajar con Clase

swissair 

BARCELONA - P.º Gracia, 44 Tel.: 215 91 00

CONTINGUT ARGUMENTAL I MUSICAL

Nota. Bellini va escriure aquesta obra encara sota la influència de les idees estètiques anteriors al romanticisme, que atribuïen els papers de lluïment de les òperes a les veus més agudes, donant preferència a l'efecte musical de les notes més elevades per damunt del realisme escènic i de la credibilitat de l'acció. Modernament s'ha cantat aquesta òpera alguns cops en una versió en la qual el paper de Romeo es transposava per a veu de tenor, però generalment es considera que aquesta solució traeix les intencions del compositor i la idea no ha prosperat. Això explica que la versió que aquesta temporada ens presenta el Liceu té, en el paper de Romeo, una mezzo-soprano.

Cal observar, finalment, que el llibret de Felice Romani és una condensació tan dràstica del *Romeo and Juliet* de Shakespeare que amb prou feines si es pot considerar com una versió operística del drama en qüestió.

OBERTURA. — De tall rossinià, alegre i dinàmica, amb efectes de *crescendo*, línies melòdiques dibuixades amb l'auxili del flautí, etc., no s'adiu gaire amb el contingut dramàtic de l'obra però és una peça d'una indubtable elegància.

ACTE I *Resum breu:* Mentre els Capuleti, encapçalats per Capellio i Tebaldo, fan, malgrat les paraules de pau i concòrdia del frare Lorenzo, propòsits de lluita contra els Montecchi, Tebaldo obté de Capellio la mà de la seva filla Giulietta. Arriba un missatger dels Montecchi (Romeo disfressat) que proposa una pau duradora segellada pel matrimoni de Giulietta amb Romeo, però en veure's rebutjat fa responsables els Capuleti de les morts que es produeixin en les lluites que destrossen la ciutat de Verona.

En un altre quadre, Giulietta es desespera d'haver-se de casar amb Tebaldo, però el frare Lorenzo li anuncia l'arribada de Romeo i ambdós canten llur amor. Però se senten els cants nupcials i Romeo ha d'anar-se'n. Aquell vespre els Montecchi assalten la casa dels Capuleti; Romeo demana a Giulietta que fugi amb ell, però ella no es decideix. Capellio i Tebaldo sorprenden la parella i s'adonen que Romeo i el missatger són la mateixa persona. Els Montecchi es retiren i Romeo i Giulietta s'han de separar.

Un cor d'introducció, format per partidaris de Capellio (seguidors dels güelfs, fet que explica l'odi pels Montecchi, gibel·lins), serveix per que aquests comentin que llur cap els ha convocat sens dubte per lluitar contra els enemics. La música, inicialment tenebrosa, desemboca en un dels temes principals de l'obertura. Entren ara Tebaldo, Capellio i el frare Lorenzo. Els dos primers enardeixen els presents per a la lluita, però el frare intenta calmar els odis. És inútil: Capellio, al·ludint a Romeo, afirma que aquest ha de pagar la mort de l'hereu dels Capuleti. Tebaldo (paper de tenor líric-lleuger) en la seva cavatina «È serbata a questo acciaro» manifesta el desig d'ésser ell el qui mati Romeo i el seu amor per Giulietta, filla de Capellio. Aquest accedeix al matrimoni. Malgrat el seu nom de *cavatina* (ària curta) aquesta intervenció de Tebaldo té *cabaletta* (segona part): «L'amo tanto e m'è sì cara», que comença després de les frases de Capellio, Lorenzo i el cor que s'hi intercalen. La melodia, que és molt típicament «belliniana», obliga el cantant a fer nombroses vocalitzacions. La melodia de la *cabaletta* s'ha de repetir abans d'arribar a la fi amb la participació del cor. Enardit per les paraules de Tebaldo, Capellio decideix que el casament d'aquest amb Giulietta es faci com més aviat millor i envia Lorenzo amb ordres de preparar-la per al casament.

Arriba ara un missatger del bàndol contrari (que no és sinó el propi Romeo disfressat) per proposar una fórmula de pau, per segellar la qual caldria que Romeo es casés amb Giulietta. Capellio es nega a discutir-ho, però Romeo insisteix assegurant que si Capellio ha perdut un fill, en pot guanyar un altre en Romeo, exposant aquest punt de vista en l'ària «Se Romeo t'uccise un figlio». Però els Capuleti s'hi neguen i davant les provocacions de Tebaldo i els altres, Romeo esclata en una marcial *cabaletta* («La tremenda, ultrice spada») assegurant que els Capuleti seran els responsables de les morts que es produeixin d'ara endavant per haver rebutjat la pau. Els cors, Capellio i Tebaldo barregen llurs veus amb la de Romeo per formar la clàssica combinació de *cabaletta* i cor amb què acaba l'ària i l'escena.

En un segon quadre, veiem Giulietta, vestida ja per a les noces, i desesperada pel que creu definitiva absència de Romeo. L'escena s'inicia amb un solo de trompa de notable dificultat, que es repeteix durant el recitatiu; després apareix també l'arpa (instrument que s'anava tornant impres-

cindible en les òperes romàntiques) i finalment Giulietta inicia l'ària «Oh, quante volte, oh quante!» indubtablement modelada sobre l'aleshores cèlebre *Cançó del salze* de l'*Otello* de Rossini. (Es confirma així un cop més que Bellini, en realitat, és un home de transició entre l'art rossinià i l'esclat de l'òpera veritablement romàntica, a la qual ell mateix contribuirà amb *I Puritani*).

Entra el frare Lorenzo, el qual ve a anunciar-li l'arribada de Romeo. Pocs segons després arriba aquest, efectivament, i els dos amants es reuneixen en un bell duo en el qual Romeo proposa a Giulietta la fuga per abandonar les ires i els odis de Verona. Giulietta, però, s'hi resisteix: el seu amor filial li impedeix d'abandonar així el seu pare. El duo es desenvolupa en dues parts; a la primera el to líric de les frases dels amants arriba a cotes molt altes; una audició atenta pot descobrir en aquestes melodies algun parentesc amb les de l'obra pianística de Chopin i no és pura coincidència, puix és sabut que Chopin es va deixar influir força pel melodisme de Bellini.

Se sent ara, de lluny, una música festiva que serveix per separar el duo pròpiament dit de la seva *cabaletta*, que inicia Romeo amb «Vieni, ah vieni, in me riposa», que té una clara semblança amb el duo de *Norma* que Bellini escriuria cosa d'un any més tard. Després de cantar el tema per separat, uneixen llurs veus formant un atractiu contrast. El final és una mica convencional, seguint encara el sistema rossinià.

Un tercer quadre ens fa sentir la música festiva d'abans, que és la de la festa que celebren els Capuleti per alegrar-se del casament que està a punt de tenir lloc. El tema de la festa recorre tota l'estona el fons musical d'aquest número.

Entra ara Romeo (disfressat) i disposat a fer el que calgui per impedir les noces. Amb ell arriba també el frare Lorenzo. Mentrestant, els partidaris de Romeo s'han aproximat a aquell indret i assalten la fortalesa dels Capuleti. Giulietta expressa la seva desesperació en una ària breu; arriba Romeo que li proposa novament de fugir, però Giulietta no sap decidir-s'hi. Mentre discuteixen, arriben Capellio i Tebaldo i es forma un concertant en el qual els dos expressen odi i sorpresa en veure que el missatger amb el qual havien parlat i Romeo són la mateixa persona. Els dos personatges, Lorenzo, Romeo i Giulietta formen aleshores un concertant en les clàssiques dues parts amb el qual s'acaba el primer acte.

ACTE II *Resum breu:* Giulietta rep la visita de Lorenzo que li comunica que Romeo no corre perill. Però com que Giulietta serà duta a casar-se amb Tebaldo d'un moment a l'altre, el frare li suggereix que begui un somnífer que la farà passar per morta. Així serà enterrada a la cripta dels Capuleti on Romeo l'anirà a rescatar. Giulietta vacilla però l'arribada de Capellio la fa beure la pòcima. Tots, fins i tot Capellio, es commouen davant la tristor de Giulietta; de sobte, aquesta cau, aparentment morta.

En un segon quadre, Romeo i Tebaldo coincideixen a la porta del panteó dels Capuleti; es desafien a un duel quan de sobte senten l'arribada d'una comitiva fúnebre i s'assabenten de la mort de Giulietta. Tots dos s'acusen, desesperats, d'haver estat el causant de la mort de Giulietta, i Romeo mata Tebaldo.

El darrer quadre és el de la cripta. El cos de Giulietta jeu, aparentment mort, sobre un cadafal. Romeo, desesperat, es beu un verí que porta. Poc després Giulietta es desvetlla i quan creu poder fugir amb l'amant s'adona que està morint. Ella mor de dolor i l'arribada de Capellio, Lorenzo i els Montecchi clou l'escena amb el dolor de tots i el remordiment de Capellio.

Giulietta viu moments d'angoixa: a la ciutat ressonen els ecos de la lluita entre els Capuleti i els Montecchi. Però Lorenzo acut a tranquil·litzar-la: Romeo ha pogut salvar-se. Cal, però, que Giulietta es decideixi a fugir amb ell: dins de poc vindran a buscar-la per casar-la amb Tebaldo. Lorenzo li proposa que begui un somnífer molt potent que porta, per tal que sembli morta. Així serà enterrada al panteó dels Capuleti, i quan es desvetlli, Lorenzo i Romeo seran al seu costat per completar la fuga. Giulietta vacilla i expressa els seus dubtes en una ària d'una exquisita bellesa, en la qual la melodia és una escala irregularment ascendent que demostra amb quins mitjans tan simples era Bellini capaç de commoure formant una de les seves melodies captivadores.

Lorenzo insisteix, però només el so de l'arribada de Capellio i els seus homes decideix Giulietta a beure's el líquid. Entren els esmentats i comenten la pallidesa de Giulietta, a la qual Capellio ordena de preparar-se. Giulietta, en la *cabaletta* de l'ària anterior, suplica debades i anuncia la seva mort imminent. El cant de Giulietta té el to elegíac de les millors peces de Bellini i és una melodia extraordinàriament commovedora. Acabada la *cabaletta* amb la repetició corresponent, Giulietta cau sense sentits i tots deploren la seva tràgica mort.

Quadre II

Lorenzo no ha pogut comunicar-se amb Romeo i aquest el busca. Prop del panteó dels Capuleti es troba amb Tebaldo, i en un breu duo, els dos es disposen a matar el contrari en combat. Es disposen a travessar-se l'un a l'altre amb les espases quan se sent passar la comitiva fúnebre que duu Giulietta a enterrar. La desesperació dels dos rivals és immensa i s'acusen mútuament d'haver estat la causa de la mort de la dona que estimaven, encara que Tebaldo reconeix que ell ha estat més culpable i es deixa virtualment matar per Romeo. Mentrestant el cor de partidaris de Romeo es disposa a acompanyar aquest a la tomba (sovint s'enllacen així els dos quadres darrers; altrament aquí hi ha una interrupció).

Romeo penetra en la cambra mortuòria i davant la imatge de Giulietta aparentment morta canta la seva bellíssima ària «Deh, tu, bell'anima», la més celebrada de tota l'òpera i inspiradíssima melodia típica de Bellini. Immediatament, beu un verí i es disposa a morir al costat de l'estimada. Però aquesta comença a desvetllar-se, i veient Romeo al seu costat l'insta a moure's, però Romeo li confessa que ja no és possible. Ambdós canten el darrer duo, al terme del qual expira Romeo i Giulietta mor immediatament després de dolor. Entren Lorenzo, Capellio i el cor, i veient la tràgica fi dels amants, tots acusen Capellio d'haver-la causat amb la seva intolerància.



Agnes Baltsa



Alida Ferrarini



Alfonso Echeverría



John Fowler



Enric Serra



Ralf Weikert



Giuseppe de Tomasi



Romano Gandolfi



Vittorio Sicuri



I CAPULETI ED I MONTECCHI DE BELLINI-ROMANI

El llibret de Felice Romani (Gènova, 1788 - Moneglia - La Spezia, 1865) té uns elements d'interès i de funcionalitat, altament curiosos i valuosos. Ell va saber trobar el to de melodrama de les primeres dècades del segle XIX, de l'Otto-cento, mantenint un estil i un nivell constructiu intern que ens demostra que coneixia molt bé la poètica clàssica i que volia seguir-la o fer creure que la seguia. Bellini i ell col·laboraren amplament —*Il pirata, La straniera*, l'òpera que ens ocupa, *La sonnambula* i *Norma*—. Romani, com és sabut, també va treballar per a Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868) —*Aureliano in Palmira, Il Turco in Italia, Bianca e Faliero*—, per a Gaetano Donizetti (1797-1848) —*Anna Bolena, L'elisir d'amore, Parisina, Lucrezia Borgia*—, i fins i tot per a Giuseppe Verdi (1813-1901) —*Un giorno di regno*—, per mencionar els títols més coneguts.

Sens dubte, un dels seus treballs més ambiciosos i aconseguits fou *I Capuleti ed i Montecchi*, on tenia com inspiració un dels temes, un dels mites «claus» de la literatura italiana i anglesa.

Però és molt important d'assenyalar, d'explicitar molt clarament que la història dels dos amants veronesos, que posà en versos secs i tallants Felice Romani, no surt del drama de Shakespeare. O, com a mínim, no hi surt directament, no és, per tant, una adaptació. A Itàlia, igual com a França, Shakespeare arriba tard i malament. Shakespeare fou valorat a la fi del Settecento per Giuseppe Baretti (1719-1789), Alessandro Verri (1741-1816) i Vittorio Alfieri (1749-1803), que podríem considerar com a màxims representants del preromanticisme. Cal recordar que el redescobriment de Shakespeare es produí durant el Romanticisme. August Wilhelm von Schlegel (1767-1845) i Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), foren algunes de les primeres autoritats a valorar-lo. Els grans teòrics del neoclassicisme l'havien menyspreat, li havien negat el pa i la sal estètics, entre altres raons incomprensibles, perquè Shakespeare mai no seguia la llei de les tres unitats: acció, lloc i temps; aquesta llibertat és, precisament, el que li dóna aquesta especial modernitat narrativa i el que farà que, després, tots els grans compositors

del melodrama i, especialment Verdi, s'entusiasmin per ell. El gran polemista i viatger Giuseppe Baretti, íntim amic de Samuel Johnson, havia escrit, l'any 1762, un assaig crític valentíssim i ple de sentit renovador, *Discours sur Shakespeare et monsieur. de Voltaire*, que es considerava com la seva obra mestra. En aquest assaig fa la defensa del teatre de Shakespeare, sortint al pas a les duríssimes crítiques que Voltaire (François-Marie Arouet, 1694-1778) n'havia fet i posa les bases de l'estètica il·luminista, i intueix i prepara el moviment preromàntic, tot fent la valoració de la passió i exaltant la «irregularitat i la desmesura» del geni.

És convenient de recordar que Alessandro Verri fou un dels primers a traduir Shakespeare —*Amleto* i *Otello*—, encara que la traducció de les obres completes en vers de Shakespeare no la féu sinó Giulio Carcassa (1812-1882). Segons Eugenio Gara la primera traducció completa, la de Rusconi, arribarà més tard que *I Capuleti ed i Montecchi*, l'any 1838.¹ Pensem que hi ha reflexions sobre l'obra de Vincenzo Bellini que resulten molt lúcides i reveladores del seu talent. Richard Wagner (1813-1883), va dir d'ell: «S'afirma que jo tinc odi per tota l'escola italiana de música, i, de manera especial per Bellini. No, no i mil vegades, no! Bellini és un dels compositors que jo aprecio més perquè la seva música és profundament sentida i *estretament lligada al text*» (el subratllat és nostre).

També es podria aplicar a *I Capuleti ed i Montecchi* part de les apassionants consideracions que Arthur Schopenhauer (1788-1860) féu sobre *Norma*: «rarament l'efecte veritablement tràgic de la catàstrofe, o sigui, l'acceptació produïda per aquesta, es presenta tan purament motivat i clarament expressat».

Sorpren, en l'òpera que ens ocupa, la unió entre text i música i, especialment, aquest sentit tràgic, potser més intensament assolit que en l'obra shakesperiana. Shakespeare fou sempre massa genial per atènyer-se estrictament a les fórmules rígides de la tragèdia, sobretot a les interpretacions de Ludovico Castelvetro (1505-1571) que, directament o indirecta, privaven a la seva època i que féu afirmar a Aristòtil

el que ell volia que afirmés. (Vegi's *Poetica d'Aristotele vulgarizzata ed sposta per L. C.* (1576).

Felice Romani converteix *I Capuleti ed i Montecchi* en una pura història italiana. Potser la persona que més pregonament ha entès W. Shakespeare ha estat José Luis Borges (1899) que ha escrit o dit les següents afirmacions: «Es curioso —no creo que esto haya sido observado hasta ahora— que los países hayan elegido individuos que no se parecen demasiado a ellos. Uno piensa, por ejemplo, que Inglaterra hubiera elegido al doctor Johnson como representante; pero no, Inglaterra ha elegido a Shakespeare y Shakespeare es —digámoslo así— el menos inglés de los escritores ingleses. Lo típico de Inglaterra es el “understatement”, es el decir un poco menos de las cosas. En cambio, Shakespeare tendía a la hipérbole en la metáfora, y no nos sorprendería nada que Shakespeare hubiera sido italiano o judío, por ejemplo.»²

Nosaltres sempre ens hem divertit a parafrasejar-lo i hem continuat l'admiradíssim «discurso» de Borges dient que Shakespeare podria ser jueu o italià, o encara més, italià i jueu a la vegada, o encara més, una explosiva barreja de jueu, d'italià i d'anglès. El fet és que, primer el melodrama italià, durant el segle XIX, i després els grans directors italians, durant el segle XX, Giorgio Strehler (1921), Franco Zeffirelli (1923), Renato Castellani (1913), han mirat de portar Shakespeare cap a les seves fonts italianes.

¿Quines són aquestes fonts en el cas de *Romeo i Julieta* i de *I Capuleti ed i Montecchi*?

La llegenda de Julieta i Romeo fou divulgada per Luigi da Porto (1485-1529) a *Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti, Giuletta e Romeo*, publicada, pòstumament, l'any 1530. Aquesta història fou represa per Matteo Bandello (1485-1561) i, segons alguns, arribà a Shakespeare a través d'una traducció d'Arthur Brooke *The tragicall Historie of Romeus and Juliet written first in Italian by Bandell and now in English by Ar. Brooke* (1562). També sembla que Shakespeare va conèixer una versió francesa de la novel·leta de Bandello, d'un tal Boisteau (1559), i la que

traduí a l'anglès William Paimter i que s'inserí al recull titolat *Palace of Pleasure* (1576).

Matteo és un admirable contista, inconegut fora d'Itàlia i força injustament valorat en el seu propi país. Als seus *Quattro libri delle Novelle* (3 primers publicats a Lucca l'any 1554, el quart a Rio el 1577) trobem la història de *Giuletta e Romeo* a la qual Shakespeare plagià trossos molt considerables. En ell s'inspirà també Shakespeare per escriure *Much ado about nothing* i *The Twelfth Night, or what you will*. Stendhal (Marie-Henri Beyle 1783-1842), George Gordon Byron (1788-1824) i Alfred de Musset (1810-1857), també s'inspiraren en Bandello.

A Castella, Félix Lope de Vega (1562-1623) també el seguí, *Castelvines y Monteses*, i un tal Niccolo Pasquali, que emigrà a Anglaterra l'any 1742, féu representar, a Edimburg, un melodrama sobre aquest argument.

Aquest argument —aquesta història— és essencialment italiana i Bellini se'l va sentir seu des de tots els angles. Massimo Mila, el gran historiador, ens diu: «L'amor és l'única veritat de la vida, l'únic bé, l'únic element positiu, tot el que l'obstaculitza és engany, mentida, maldat, prepotència. Les obres de Bellini i Donizetti, exhaureixen la patologia de l'amor infeliç. Bellini va escriure una obra sobre *I Capuleti ed i Montecchi*, però en realitat, tota la producció d'aquests dos compositors d'òpera és una immensa variació sobre el tema de *Giulietta i Romeo*».³

Romani té l'encert de treure el títol habitual, de centrar la seva tragèdia, seca i dura, en la lluita de les dues famílies, una lluita que alguns interpretaren com la típica rivalitat entre famílies mafioses que pretenen el poder econòmic —real— de la ciutat. Potser un dels elements més interessants del mite, és la rivalitat entre les famílies enfrontades i Romani ja havia escrit un llibret per a Nicola Vaccai (1790-1848) i per tant dominava el tema. L'òpera primera es titularia *Giulietta e Romeo* i s'estrenà a Milà l'any 1825 amb tant d'èxit, que enfosquí —en part— l'òpera de V. Bellini i la d'aquest mai no va fer oblidar l'altra. D'aquí, potser, la perfecció formal, concentrada, escarida i severa, del llibret



Pasteleria
Charcuteria
Cafeteria
Restaurant

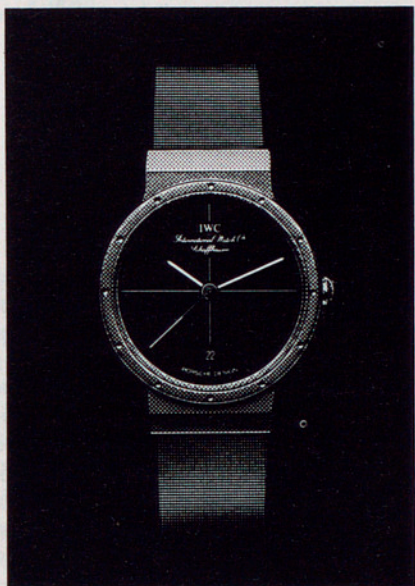
Plaza San Gregorio Taumaturgo, 4
Tels. 201 56 66 - 201 13 00 Barcelona-21

de Felice Romani, que té la gran habilitat d'explicar, amb sensibilitat llatina, una història genuïnament italiana. No s'ha d'oblidar, també, que Nicola Antonio Zingarelli (1752-1837), el mestre de Bellini, havia representat una altra *Giulietta e Romea* a Milà l'any 1796. Un dels problemes és el nom de les famílies, que Romani emparenta amb les del Dant, amb els fets de l'any 1303, els temps dels güelfs, familiars de Julieta, i els gibel·lins, del casal de Romeu. De vegades, la tradició els anomena Cappelletti e Montecchi, de vegades Monticoli i Cappelletti i, segons algun historiadore veronès, la noieta es deia Giuletta Cappelli. No queda gens clar, doncs, l'estat civil dels casals i per què es corromp. El fet és que ja Shakespeare parla de Capulet i Romani manté el nom shakespearí i el tradicional Montecchi. Conegués o no, a fons, Romani l'obra shakespeariana, és interessant de veure que vol fer obra pròpia i personal. Malgrat que la versificació sigui força elemental, encara que molt funcional, per als interessos de Bellini i per al gust de l'època, la narració és menys complexa, més seca, més coherent, com a mínim amb les regles clàssiques, i l'element diferencial italià de la lluita per poder de la ciutat, apareix tal vegada més accentuada. La unitat de lloc és potenciada i la de temps reduïda. El sentit tràgic és sempre present, i la lluita, ple d'aquell «soroll i fúria», no s'apacurarà al final. Lorenzo farà únic responsable de la catàstrofe Capellio, la qual cosa no deixa de tenir una modernitat extraordinària. Els Capulets i els Montesc, es limiten a dir, gairebé al final, «Barbaro fato». No es parla de reconciliació entre les bandes rivals, la lluita, com a la «mafia» continuarà.

RICARD SALVAT

NOTES

1. Eugenio Gara, *Introduzione a «I Capuleti ed I Montecchi*. Edicions de la Scala di Milano», 26-3-66.
2. Esteban Peicovich, *Borges, el palabrasta*. Editorial Letra Viva, S. A. Madrid, pàg. 101.
3. Massimo Mila, *Breve Storia della Musica*. Piccola Biblioteca Einaudi. Torino, 1963, pàg. 265.



El Ultra Sportivo de IWC y Ferdinand
A. Porsche.

Tenemos el primer reloj del mundo al que
se puede acercar Vd. sin escrúpulos con
una tijera.

Además de una caja de titanio o de oro
amarillo de 18 quilates y de un mecanismo
de cuarzo extraplano y de alta precisión,
el Ultra Sportivo de IWC tiene también una
pulsera indestructible, altamente flexible
y de tacto agradable para la piel. La pulsera
puede cortarla Vd. mismo con una tijera,
adaptándola al milímetro a su muñeca.
O hacer que la cortemos y montemos
nosotros, por el mismo precio, que va de
111.300 a 456.800 Ptas.

IWC

International Watch Co. Ltd., Schaffhausen. Switzerland
Since 1868

Alava: JOYERIA JOLBEN. Alicante: AMAYA, JOYEROS. Barcelona: AURELI BISBE, JOIER.
ROSA BISBE, ART/DISSENY. TOMAS, JOYEROS. UNION SUIZA. Bilbao: JOYERIA SUA-
REZ. Granollers: SORIGUE, JOYERO. Madrid: JOYERIA SUAREZ. JOYERIA JESUS YANES.
VENDRELL, JOYERO. Manresa: TOUS, JOIERS. Marbella: JOYERIA LUIS DE LA RUBIA. Ma-
taró: SORIGUE, JOYERO. Pamplona: JOYERIA MONTIEL. Reus: PAMIES, JOIER. Sabadell:
JOSEP CAYELLAS. Santander: JOYERIA PRESMANES. Torremolinos: JOYERIA RUBENS. Va-
lencia: GIMENEZ, JOYEROS.

VINCENZO BELLINI

Nascut a Catània (Sicília) el 3 de novembre de 1801, fill d'una família de notòries afeccions musicals, Vincenzo Bellini manifestà molt aviat inclinacions musicals, en escriure als sis anys una composició, *Gallus cantavit*, que posava en evidència futurs esplendorosos, si bé no pas més que els de molts altres nens precoços que al bell començament del segle XIX seguien les petges dels Mozart, Beethoven i altres compositors que havien passat a formar part de la mitologia musical romàntica. Efectivament, vivint al bell mig de l'oblidada Sicília, per bé que destacat compositor que als 17 anys era àmpliament conegut a casa seva, no podia pas esperar l'èxit internacional que li vingué molt aviat. D'antuvi acceptà l'oferiment d'un mecenes local per tal d'acabar els seus estudis musicals a Nàpols on conegué de prop altres compositors, alguns d'ells del prestigi de Saverio Mercadante o el que seria el seu millor amic i biògraf pòstum, Francesco Florimo. Després d'uns episodis amorosos fracassats, com subtilment corresponia als ideal decadents del moment, el 1825 inicia la seva carrera operística amb *Adelson e Salvini* que obtingué un any d'èxits setmanals continus. L'any següent escriví per al San Carlo napolità *Bianca e Gernando* (òpera que sofrí diversos canvis de nom per raons polítiques i estètiques) que plagué molt la crítica i els especialistes del moment, en especial Gaetano Donizetti, aquell que per uns anys seria el seu rival operístic.


El camí ja estava marcat i només calia recorre'l amb peu ferm; així es decidí a acceptar la proposta d'escriure per a la Scala milanesa; trià el llibretista Felice Romani, un dels valors literaris del moment, el tenor Tamburini, esdevingut posteriorment el prototipus de tenor romàntic, i produí *Il pirata*, òpera que sintonitzà plenament amb l'esperit romàntic dels anys finals de la dècada dels vint. És així com, als vint-i-set anys, Bellini podia aspirar a menar una vida d'artista segons els cànons del moment; des d'aquell moment fins a la seva mort vuit anys més tard, èxits i fracassos se succeïren i es combinaren amb una vida de sobressalts i viatges que encaixava molt bé amb aquells cànons. El 1828 inaugurà el teatre Carlo Felice de Gènova amb *Bianca e Gernando*. Poc després inicià una llarguíssima relació amb Giuditta Turina, dona casada que el seguí en bona part de les aventures tot donant la nota exòtica. El 1829 estrenava

La straniera a la Scala i poc temps després *Zaira* a Parma, aquesta darrera sense èxit. Poc disposat a acceptar el desastre, treballà febrilment per a refer-se el nom amb *I Capuleti* que estrenà al teatre de *La Fenice* venecià el 1830 amb un èxit extraordinari que en part enfosquia les múltiples versions anteriors del mateix tema. No pogué evitar, però, que la Malibran engiponés un final particularment desastrós de l'òpera amb l'afegitó de la partitura de Vaccai, establint una tradició que no es trencà fins el 1895, quan es reavivà la tendència a l'obra original belliniana.

Aquella fressa el tocà de mort; en aquell any de 1830 se li manifestaren els primers símptomes de la malaltia que el duria a la mort cinc anys després. Entre 1831 i 1833 escriví i estrenà amb èxit *La sonnambula*, *Norma* i *Beatrice di Tenda*, aquesta, la darrera òpera que escrivia en terres italianes perquè tot seguit inicià un recorregut per Londres i París on estrenà les seves partitures i rebé encàrrecs que pràcticament ja no pogué complir.

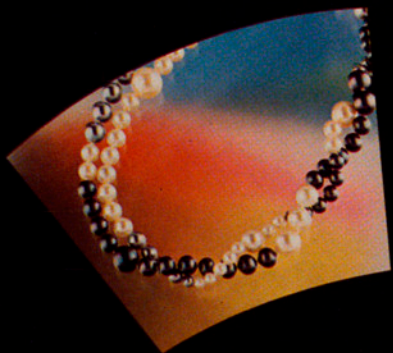
A París especialment, fou rebut per l'èlite musical del moment, Chopin, Cherubini i Liszt, que el decidí a escriure una nova òpera sobre un llibret força mediocre; sorgia així *I puritani*, en el mateix any (1835) en què Donizetti estrenava *Lucia di Lammermoor*, dos dels pilars de la concepció operística romàntica. Pocs mesos després moria a la casa on residia a Puteaux, prop de París, en circumstàncies estranyes que serviren per a accentuar el clima misteriós i morbós del romanticisme sense estalviar la intervenció dels forenses per a certificar la mort per malaltia i no per enverinament com convingué creure en els primers moments.

Podem aventurar, a risc d'equivocar-nos, que els trenta-quatre anys profitosos de Bellini, que li han reservat un lloc d'honor en la història de l'òpera, han dissimulat la pobresa musical amb què s'enfrontava a la composició i que de ben segur hauria estat un greu inconvenient si hagués hagut de competir amb el Verdi de la segona època o altres compositors més assedegats de complexitat musical. L'encert melòdic, possiblement sense parió, compensa la simplicitat harmònica i discursiva que, en canvi és definitiva en el repertori menor, simfonies, música religiosa i profana, que Bellini també conreà sense especial èmfasi.



MAJORICA[®]

Joyas y Perlas
Joies i Perles



HISTÒRIA DE L'ÒPERA

A pocs mesos d'acomplir la trentena, època en què pesen molt les il·lusions i bastant menys els interessos materials, Bellini havia aconseguit ja fer-se un nom especialíssim en el camp de l'òpera italiana, farcida de promeses que avui no són més que noms de diccionari; després de l'èxit de *La straniera* a la Scala milanesa, el compositor intentà ensinistrar el públic parmesà amb *Zaira*; però la realitat fou molt diferent als desigs; Bellini no es deixà vèncer pel fracàs i en poc temps es decidí per un nou tema, molt vell tant pels anys que tenia literàriament com operísticament: el *Romeo i Julieta* shakespearà (1595-1597) del qual ja s'havien fet no menys de deu versions operístiques diferents; amb les presses el compositor no s'entretingué a refer el llibret i adoptà el que Romani havia escrit per a l'òpera de Vaccai, estrenada amb poc èxit el 1825.

Amb un tractament força distant del que era tradició, insistent en els aspectes cantables de les figures principals, *I Capuleti ed I Montecchi* fou estrenat a Venècia l'onze de març de 1830 amb un repertori destable, Giuditta Grisi, Maria Garadori-Allan i Lorenzo Bonfigli. En certa manera es tractava d'una venjança infantívola pel fracàs anterior perquè Bellini conservà part del material musical de *Zaira*, tot i que a hores d'ara no resulta gens fàcil descobrir-ne l'entrellat donada la simplicitat d'ambdues partícels.

L'èxit el somrigué en aquesta ocasió, i l'òpera es donà vuit vegades en deu dies i tancà la temporada d'aquell any. Contribuí a aquest èxit l'encert melòdic del compositor que ja havia donat mostres, en anteriors composicions, de la seva capacitat de trobar el discurs melòdic de trets expressius que tan del gust era del públic melliflu de les principals ciutats europees, concentrat en el timbre encisador dels dos protagonistes, la soprano Giulietta i la mezzo-soprano Romeo, aspecte aquest que ens allunya de qualsevol intent de realisme i accentua el caràcter convencional de l'espectacle.



La natura és l'origen de totes les coses bones.



Yoghourts, flam, cremes, formatges...
—aliments frescos i naturals—

Dos anys després ja es feien els preparatius per a donar l'òpera fora d'Itàlia. A París arribà el 1833 i a Londres el mateix any; en aquesta darrera ocasió la Malibran decidí substituir el final de Bellini pel de Vaccai, cosa força fàcil donat que ambdós seguien el mateix text, i força habitual pel concepte poc rigorós de l'art que regnava en l'època; el canvi fou molt ben rebut i es convertí en norma fins el 1895, any en què aparegué un renovat interès per la partitura original que, d'aleshores ençà ha aparegut en totes les representacions. El 1847 l'òpera saltà l'oceà per a estrenar-se a Nova Orleans, el 4 d'abril i poc després a Boston, Filadèlfia i l'any següent a Nova York:

Tot i que el 1867 Gounod, llavors en plena efervescència operística, estrenava el seu *Roméo et Juliette*, donades les seves peculiaritats, el de Bellini no en sofrí especial dany, car l'obra d'aquest insistia en el belcantisme italià del primer terç del segle mentre que el d'aquell era més aviat una represa de l'encert fàustic de vuit anys enrera, tot ell lluïssor afrancesada. Això no vol dir, però, que aquesta producció aconseguís més difusió que les veritables obres mestres del compositor de Catània, *Norma*, *Puritani* i *La sonnambula*.

I Capuletti arribà a Espanya per primera vegada el 16 de novembre de 1852, i es donà al Teatro Real de Madrid, centre on fou representada trenta-set vegades fins al seu tancament; posteriorment no s'ha sentit a la capital madrilenya en cap més ocasió. A Barcelona l'òpera arribà el 8 de juny de 1854 i tingué un menor predicament encara, perquè d'aleshores ençà només s'ha donat en vint-i-una ocasions, la darrera de les quals fou el 3 de desembre de 1978, ocasió en què intervingueren Maria Chiara, María Luisa Nave, Antonio Liviero i G. F. Casarini sota la direcció de Giuseppe Morelli.

FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

TEMPORADA MUSICAL '85

VIII SETMANA DE MÚSICA RELIGIOSA

Divendres, 15 de març, a les 21 h.

Palau de la Música Catalana

ESCOLANIA DE MONTSERRAT

JOAN CASALS, orgue

IRENEU SEGARRA, director

Obres de Morales, Escobar, Victoria, Cererols, López,
Julià, Casanovas, Viola, Just, Poulenc, Britten, Segarra.

Dimecres, 20 de març, a les 21 h.

Palau de la Música Catalana

ORFEÓ CATALÀ

Conjunt instrumental

SALVADOR MAS, director

Bach: Missa en fa major i Magnificat

Dimarts, 26 de març, a les 21.30 h.

Església de Sta. Maria de Jesús de Gràcia

DELOIS BARRET CAMPBELL and

THE BARRET SISTERS

Cants espirituals negres i «gospel».

Dimecres, 27 de març, a les 21.30 h.

Església de Santa Maria de Jesús de Gràcia

ENSEMBLE ORGANUM

Gerard Lesne, contratenor

Josep Benet, tenor

Josep Cabré, baríton

Philippe Cantor, baríton

MARCEL PÉRAS, director

Litúrgia pasqual

Dijous, 28 de març, a les 21.30 h.

Església de Santa Maria de Jesús de Gràcia

THE TALLIS SCHOLARS

FRANCIS STEELE, director

Obres de Stravinsky, Taverner, Rachmaninov i anònims.

Venda d'abonaments, a les taquilles del Palau d'11 a 13 i de 17 a 21 h.
dies feiners (dissabte al matí tancat), de l'1 al 8 de març.

Venda de localitats, a partir de l'11 de març.



Compact Disc Sony. Oirlo para creerlo.



El Audio Digital Compact Disc de Sony abre la frontera de un ámbito hasta ahora desconocido.

Es el binomio «sonido original = a sonido reproducido» que la nueva generación de los que aman la música, estaban esperando para conectar a su equipo, sea cual sea.

Se han acabado los zumbidos, lloros, fluctuaciones —ese Bow and flutter— tan «traído y llevado».

Y la respuesta de las casas discográficas ha sido inmediata, ya existen en el mercado cientos de títulos en Compact Disc.

Porque, ahora, todo queda atrás. Ha nacido, de nuevo, la música.

Ahora, es Vd. el protagonista, porque, a partir de ahí, poco hay que decir. Mucho que escuchar. Escuchar a Sony, mientras otros sólo hablan...

Compact Disc.
SONY





DISCOGRAFIA

La present discografia només ofereix les versions íntegres. Els personatges són esmentats en el següent ordre: Giulietta, Romeo, Tebaldo, Lorenzo i Capellio, i a continuació l'orquestra i el director.

- 1957 MELODRAM 003 (3)
Antonieta Pastori, Fiorenza Cossotto, Renato Garavini, Ivo Vinco, V. Tattozi.
Orquestra Simfònica de la RAI de Torí. Dir.: Lorin Maazel.
- 1968 MRF - 55
Renata Scotto, Jaume Aragall, Luciano Pavarotti, Alfredo Giacomotti. Agostino Ferrin.
Cor i orquestra del Teatre de la Scala de Milà. Dir.: Claudio Abbado.
- 1975 EMI 165-02713/15 Q
Beverly Sills, Janet Baker, Nicolai Gedda, Robert Lloyd, Raimund Herincx.
New Philharmonia Orchestra. John Alldis Choir.
Dir.: Giuseppe Patané.

CONTENIDO ARGUMENTAL Y MUSICAL

Nota. Bellini escribió esta obra todavía bajo la influencia de las ideas estéticas anteriores al romanticismo, que atribuían los papeles de lucimiento de las óperas a las voces más agudas, dando preferencia al efecto musical de las notas más elevadas por encima del realismo escénico y de la credibilidad de la acción. Modernamente se ha cantado esta ópera algunas veces en una versión en la que el papel de Romeo había sido transpuesto al de voz de tenor, pero generalmente se considera que esta solución traiciona las intenciones del compositor y la idea no ha prosperado. Esto explica por qué la versión que en esta temporada nos presenta el Liceo tiene, en el papel de Romeo, una mezzo-soprano.

Hay que observar, finalmente, que el libreto de Felice Romani es una condensación tan drástica del *Romeo and Juliet* de Shakespeare que apenas si puede considerársela como una versión operística de dicho drama.

OBERTURA. — De corte rossiniano, alegre y dinámica, con efectos de crescendo, líneas melódicas dibujadas con el concurso de flautín, etc., no se ajusta mucho al contenido dramático de la obra, pero es una pieza de una elegancia indudable.

ACTO I Resumen breve: Mientras los Capuleti, encabezados por Capellio y Tebaldo, manifiestan propósitos de lucha contra los Montecchi, a pesar de las palabras conciliadoras del fraile Lorenzo, Tebaldo obtiene de Capellio la mano de su hija Giulietta. Llega un mensajero de los Montecchi (Romeo disfrazado) quien propone una paz duradera sellada por el matrimonio de Giulietta con Romeo, pero al verse rechazados declara responsables a los Capuletti de los muertos que puedan producirse, durante las luchas que ensangrentan a la ciudad de Verona. En otro cuadro, Giulietta se desespera de tenerse que casar con Tebaldo, pero el fraile Lorenzo le anuncia la llegada de Romeo y ambos cantan su amor. Pero se oyen los cantos nupciales y Romeo tiene que marcharse. Esa noche los Montecchi asaltan la casa de los Capuleti: Romeo le pide a Giulietta que huya con él, pero ella no se decide. Capellio y Tebaldo descubren a la pareja y caen en la cuenta de que

MARCAMOS LA PAUTA

CHASYR
1879
SEGUROS

*Porque abriendo caminos
creamos piezas maestras en su género.*

*Porque siguiendo el ritmo de los tiempos
descubrimos formas que cubren cualquier riesgo.*

*Porque nuestras ideas sirven
para asegurar los pasos de todos.*

*Porque desde 1879 nuestro trabajo
es inspirar confianza y seguridad.*

CHASYR
1879
SEGUROS

Creamos seguridad.

Diagonal, 431 bis - 08036 Barcelona

Romeo y el mensajero son la misma persona.
Los Montecchi se retiran y Romeo y Giulietta
se tienen que separar.

Un coro introductorio, formado por partidarios de Capellio (seguidores de los güelfos, lo que explica el odio por los Montecchi, gibelinos) sirve para que éstos comenten que su jefe los ha convocado sin duda para luchar contra los enemigos. La música, inicialmente tenebrosa, desemboca en uno de los temas principales de la obertura. Entran ahora Tebaldo, Capellio y el fraile Lorenzo. Los dos primeros enardecen a los presentes para la lucha, pero el fraile intenta calmar los odios. Es inútil: Capellio, aludiendo a Romeo, afirma que éste debe pagar la muerte del heredero de los Capuleti. Tebaldo (papel para tenor lírico-ligero) en su cavatina «È serbata a questo acciaro» manifiesta el deseo de ser él quien mate a Romeo y a su amor por Giulietta, hija de Capellio. Éste accede al matrimonio. A pesar del nombre de cavatina (aria corta), esta intervención de Tebaldo tiene cabaletta (segunda parte): «L'amo tanto e m'è sì cara» que empieza después de las frases de Capellio, Lorenzo y el coro que se intercalarán en ella luego. La melodía, que es muy típicamente «belliniana» obliga al cantor a realizar numerosas vocalizaciones. La melodía de la cabaletta debe repetirse antes de llegar al fin con la participación del coro.

Enardecido por las palabras de Tebaldo, Capellio decide que la boda de éste con Giulietta se celebre cuanto antes mejor y envía a Lorenzo con órdenes para preparar a ésta para la boda.

Llega ahora un mensajero del bando contrario (que no es sino el propio Romeo disfrazado) para proponer una fórmula de paz, para sellar la cual sería preciso que Romeo se casara con Giulietta. Capellio se niega a discutirlo, pero Romeo insiste asegurando que si Capellio ha perdido un hijo, puede ganar otro hijo en Romeo, exponiendo este punto de vista en el aria «Se Romeo t'uccise un figlio». Pero los Capuleti se niegan a cualquier trato y ante las provocaciones de Tebaldo y los otros, Romeo estalla en una marcial cabaletta («La tremenda, ultrice spada») asegurando que los Capuleti serán los responsables de la muerte de cuantos fallexcan ahora por haber rechazado la paz. Los coros, Capellio y Tebaldo mezclan sus voces con las de Romeo para formar la clásica combinación de cabaletta y coro con que termina el aria y la escena.

En un segundo cuadro vemos a Giulietta, vestida ya para la boda, y desesperada por lo que cree definitiva ausencia de Romeo. La escena se inicia con un solo de trompa de notable dificultad, que se repite durante el recitativo; luego aparece también el arpa (instrumento que se iba volviendo imprescindible en las óperas románticas) y finalmente Giulietta inicia el aria «Oh, quante volte, oh quante!», indudablemente modelada sobre la entonces célebre «Canción del sauce» del Otello, de Rossini. (Esto nos confirma una vez más que Bellini, en realidad, no es sino un hombre de transición entre el arte rossiniano y el estallido de la ópera verdaderamente romántica); una audición atenta puede descubrir en estas melodías algún parentesco con las de la obra pianística de Chopin, y no es pura coincidencia, pues es sabido que Chopin se dejó influir por el melodismo de Bellini.

Se oye ahora, de lejos, una música festiva que sirve para separar al dúo propiamente dicho de la cabaletta, que inicia Romeo con «Vieni, ah vieni, in me riposa», que tiene un claro parecido con el dúo de Norma que Bellini escribiría algo así como un año más tarde. Después de cantar el tema por separado, unen sus voces formando un atractivo contraste. El final es un poco convencional, siguiendo aún el sistema rossiniano.

Un tercer cuadro nos hace oír la música festiva de antes, que es la de la fiesta que celebran los Capuleti para alegrarse de la boda que está a punto de tener lugar. El tema de la fiesta recorre todo el rato el fondo musical de este número.

Entra ahora Romeo (disfrazado) y dispuesto a hacer lo que convenga para impedir la boda. Con él también llega el fraile Lorenzo. Mientras tanto, los partidarios de Romeo se han aproximado a aquel lugar y asaltan la fortaleza de los Capuleti. Giulietta expresa su desesperación en una aria breve; llega Romeo quien le propone nuevamente una fuga a la que Giulietta no sabe decidirse. Mientras discuten, llegan Capellio y Tebaldo y se forma un concertante en el que los dos expresan odio y sorpresa al ver que Romeo y el mensajero con el que habían hablado son la misma persona. Los dos personajes, con Lorenzo, Romeo y Giulietta forman un hermoso concertante con las clásicas dos partes, y con el cual se termina el primer acto.

ACTO II Resumen breve: *Giulietta* recibe la visita de *Lorenzo*, que le comunica que *Romeo* no corre peligro alguno. Pero como *Giulietta* será llevada a casarse con *Tebaldo* de un momento a otro, el fraile le sugiere que beba un somnífero que la hará fingir los efectos de la muerte. Así será enterrada en la cripta de los *Capuleti*, donde *Romeo* irá a buscarla. *Giulietta* vacila, pero la llegada de *Capellio* la obliga a beber la pócima. Todos, incluso *Capellio*, se conmueven ante la tristeza de *Giulietta*; de repente, ésta cae, aparentemente muerta.

En un segundo cuadro, *Romeo* y *Tebaldo* coinciden cerca de la puerta del panteón de los *Capuleti*; se desafían a un duelo cuando de pronto oyen llegar a una comitiva fúnebre y se enteran de la muerte de *Giulietta*. Ambos se acusan, desesperados, de haber sido el causante de la muerte de *Giulietta*, y *Romeo* mata a *Tebaldo*.

El último cuadro es el de la cripta. El cuerpo de *Giulietta* yace, aparentemente muerto, sobre un catafalco. *Romeo*, desesperado, bebe un veneno que lleva. Poco después *Giulietta* se desvela y cuando cree poder huir con el amante se da cuenta de que está muriéndose. Ella muere asimismo de dolor y la llegada de *Capellio*, *Lorenzo* y los *Montecchi* cierra la escena con el dolor de todos y el remordimiento de *Capellio*.

Giulietta vive momentos de angustia; en la ciudad resuenan los ecos de la lucha entre los *Capuleti* y los *Montecchi*. Pero *Lorenzo* acude a tranquilizarla: *Romeo* ha logrado salvarse. Es preciso, sin embargo, que *Giulietta* se decida a huir con él: dentro de poco vendrán a buscarla para casarla con *Tebaldo*. *Lorenzo* le propone beber un somnífero muy potente que lleva, a fin de parecer muerta. Así será enterrada en el panteón de los *Capuleti* y, cuando despierte, *Lorenzo* y *Romeo* estarán a su lado para completar la fuga. *Giulietta* vacila y expresa sus dudas en una aria de exquisita belleza, en la que la melodía es una escala irregularmente ascendente que demuestra con qué medios tan simples era capaz *Bellini* de conmover, formando una de sus cautivadoras melodías.

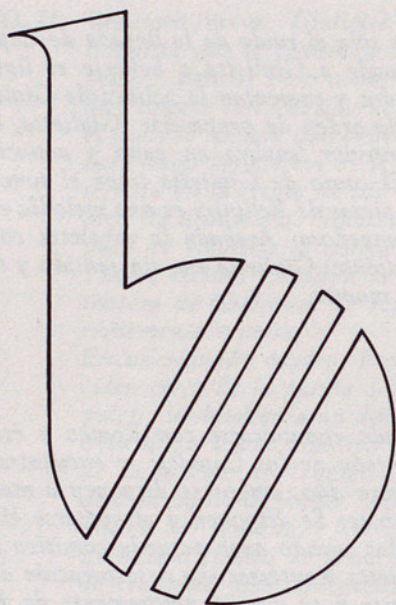
Lorenzo insiste, pero sólo el ruido de la llegada de Capellio y sus hombres persuade a Giulietta a beberse el líquido. Entran los mencionados y comentan la palidez de Giulietta, a quien Capellio da la orden de prepararse. Giulietta, en la cabaletta del aria anterior, suplica en vano y anuncia su muerte inminente. El canto de Giulietta tiene el tono elegiaco de las mejores piezas de Bellini y es una melodía extraordinariamente conmovedora. Acabada la cabaletta con su repetición correspondiente, Giulietta cae sin sentido y todos deploran su trágica muerte.

Cuadro II

Lorenzo no ha logrado comunicarse con Romeo y éste lo busca. Cerca del panteón de los Capuleti se encuentra con Tebaldo, y en un breve dúo, ambos se disponen a matar a su contrario en combate. Se disponen a atravesarse el uno al otro con las espadas cuando oyen pasar la comitiva fúnebre que lleva a Giulietta a enterrar. La desesperación de los dos rivales es inmensa y se acusan mutuamente de haber sido la causa de la muerte de la mujer que amaban, aunque Tebaldo reconoce que él ha sido más culpable y se deja matar virtualmente por Romeo. Entre tanto el coro de partidarios de Romeo se dispone a acompañar a éste hacia la tumba (con frecuencia se enlazan así los dos cuadros últimos; si no es así, hay una interrupción aquí, en este punto).

Romeo penetra en la cámara mortuoria y ante la imagen de Giulietta aparentemente muerta canta su bellísima aria «Deh tu, bell'anima», la más celebrada de toda la ópera, e inspiradísima melodía típica de Bellini. Inmediatamente, bebe un veneno y se dispone a morir junto a su amada. Pero ésta empieza a despertar, y viendo a Romeo a su vera lo insta para que se mueva, pero Romeo le confiesa que ya no es posible. Ambos cantan el último dúo, al término del cual Romeo expira y Giulietta cae muerta inmediatamente después, de dolor.

Entran Lorenzo, Capellio y el coro, y viendo la trágica muerte de los amantes, todos acusan a Capellio de haberla causado con su intolerancia.



bebelin's

boutique

Temporada tardor-hivern

Consell de Cent, 298 ☎ 301 97 88
Tenor Viñas, 5 ☎ 209 97 53
BARCELONA

VINCENZO BELLINI

Nacido en Catania (Sicilia) el 3 de noviembre de 1801, hijo de una familia de notorias aficiones musicales, Vincenzo Bellini dio muy tempranas muestras de inclinación musical escribiendo a los seis años una composición, Gallus cantavit, que evidenciaba futuros espléndidos, aunque no mucho más que los de los otros niños precoces que en los inicios del siglo XIX seguían las andaduras de los Mozart, Beethoven y otros compositores que habían pasado a formar parte de la mitología musical romántica. Efectivamente, viviendo en medio de la olvidada Sicilia, aunque siendo ya un destacado compositor a los 17 años, no podía esperar el éxito internacional sin salir de aquel reducido círculo. Así no dudó en aceptar el ofrecimiento de un mecenas local para trasladarse a Nápoles a fin de finalizar sus estudios musicales; allí conoció de cerca a compositores de la talla de Saverio Mercadante o a quien sería su mejor amigo y biógrafo póstumo, Francesco Florimo.

Después de episodios amorosos fracasados, como sutilmente correspondía a los ideales decadentes del momento, en 1825 inicia su carrera operística con Adelson e Salvini que obtuvo un año de éxitos semanales continuos. Al año siguiente escribió para el San Carlo napolitano Bianca e Gernando (ópera que sufrió diversos cambios de nombre por razones políticas y estéticas) que agradó mucho a la crítica y a los especialistas del momento, en especial a Gaetano Donizetti, aquél que por unos años sería su rival operístico.

El camino ya estaba marcado y tan sólo restaba recorrerlo con pie firme; así se decidió a aceptar la propuesta de escribir para la Scala milanesa; escogió para tal ocasión el libretista Felice Romani, uno de los valores literarios del momento, el tenor Tamburini, más adelante convertido en el prototipo de tenor romántico y produjo Il pirata, ópera que sintetizó plenamente con el espíritu romántico de los años finales de la década de los veinte. Es así como a los veintisiete años Bellini podía aspirar a comportarse según el patrón del artista romántico; desde entonces hasta su muerte, ocho años más tarde, Bellini pudo combinar éxitos y fracasos con una vida de sobresaltos y viajes que encajaba perfectamente con aquellos cánones. En 1828 inauguró el teatro Carlo Felice de Génova con Bianca e Gernando, poco después inició una larguísima relación con Giuditta Turina, mujer casada que le siguió en buena parte de sus aventuras dando la nota exótica. En 1829 estrenó La straniera en la Scala y poco

después *Zaira en Parma*, esta última sin éxito. Poco acos-
tumbrado a aceptar el fracaso, trabajó febrilmente para reha-
cerse el prestigio con *I Capuleti* que estrenó en el teatro
de *La Fenice* veneciano con un éxito extraordinario que en
parte diluía las múltiples versiones anteriores del mismo
tema. No pudo evitar, sin embargo, que la *Malibrán* inter-
viniese en su obra de modo particularmente desastroso: para
el estreno londinense de 1833 prefirió recorrer al final de
la obra de *Vaccari*, escrita sobre el mismo libreto estable-
ciendo una tradición que no desapareció hasta el año 1895,
cuando se volvió a utilizar la partitura íntegra de Bellini.

Aquella inquietud lo tocó de muerte; en aquel año de 1830
se le manifestaron los primeros síntomas de la enfermedad
que lo conduciría a la muerte cinco años más tarde. Entre
1831 y 1833 escribió y estrenó *La sonnambula*, *Norma* y
Beatrice di Tenda, siendo esta última la puerta que le indu-
jo a viajar por las ciudades europeas más destacadas; Londres
y París fueron los dos centros que le recibieron y se intere-
saron por su producción; en especial en París fue recibido
en los círculos musicales del momento en los que destaca-
ban Chopin, Liszt, Cherubini o el propio Rossini. Allí se
dició por un nuevo tema, sacado de un libreto mediocre;
surgió así *I puritani* en el mismo año (1835) en que *Doni-
zetti* estrenaba *Lucia di Lammermoor*, dos de los pilares de
la concepción operística romántica. Pocos meses después mo-
ría en la casa de Puteaux en donde residía, cerca de París,
en extrañas circunstancias que acentuaron el clima misterio-
so y el morbo romántico que obligaron a la intervención de
los forenses para certificar una muerte por enfermedad y no
por envenenamiento como convino creer en los primeros
instantes.

Podemos aventurar, a riesgo de equivocarnos, que los treinta
y cuatro años provechosos de Bellini, que le han reservado
un lugar de honor en la historia de la ópera, han disimulado
la pobreza musical con la que se enfrentaba a la composición
y que a buen seguro habría sido un grave inconveniente si
se hubiera visto obligado a competir con el Verdi de la se-
gunda época o con otros compositores de mayor enjundia.
El acierto melódico, posiblemente sin réplica, compensa la
simplicidad armónica y discursiva que, en cambio, es defini-
tiva en el repertorio menor, las sinfonías, la música religiosa
y profana que Bellini también cultivó sin especial énfasis.

El Salón Rosa recupera las cenas de medianoche

El nuevo Salón Rosa,
abre sus puertas
en la Diagonal



Reproducción grabada año 1900

Las cenas de medianoche, la repostería de la casa,
el té —un Harrods, un Lapsang Souchong, un Earl Grey o un Darjeeling—...
...tradiciones y placeres de una Barcelona tradicional, hoy, en un ambiente
modernista, propicio para una charla que empieza a media tarde y se aplaza
en la madrugada.

SALÓN ROSA
SALÓN DE TÉ

Salón de Té
Cenas de medianoche

Avda. Diagonal, 425,
esquina Enrique Granados

Horario: Desde las 5 h. de la tarde hasta las 3 h. de la madrugada,
excepto domingos

HISTORIA DE LA ÓPERA

*A pocos meses de cumplir la treintena, época en la que pesan mucho las ilusiones y menos los intereses materiales, Bellini había conseguido ya hacerse un nombre especialísimo en el campo de la ópera italiana, repleto de autores que de promesas en su tiempo no han llegado a ser más que un nombre en los diccionarios; después del éxito de *La straniera* en la Scala milanese, el compositor intentó educar musicalmente el público parmesano con *Zaira*; pero la realidad fue muy diferente a los deseos; el joven autor no se dejó vencer por el fracaso y en poco tiempo se decidió por un nuevo tema, muy viejo tanto por los años que tenía literaria como musicalmente: el *Romeo y Julieta* shakesperiano (1595-97) del que ya se habían hecho no menos de diez versiones operísticas diferentes; con las prisas el compositor no se entretuvo en rehacer el libreto y adoptó el que Romani había escrito para la ópera de Vaccai (1825).*

*Con un tratamiento muy diferente al que era habitual, insistiendo en los aspectos cantables de las figuras principales, *I Capuleti ed i Montecchi* fue estrenada en Venecia el 11 de marzo de 1830 con un elenco destacable, *Giuditta Grisi*, *Maria Caradori-Allan* y *Lorenzo Bonfligli*. En cierta manera se trataba de una venganza infantil por el fracaso anterior porque Bellini conservó parte del material musical de *Zaira*, aunque incluso en nuestros días no resulta fácil descubrir el material dada la simplicidad de ambas partituras.*

*El éxito le sonrió en esta ocasión dándose la ópera ocho veces en diez días y concluyendo la temporada de aquel año. Contribuyó al éxito el acierto melódico del compositor que ya había dado muestras en anteriores composiciones de su capacidad de encontrar un flujo melódico de carácter expresivo que tan del gusto era del público soñador de las principales ciudades europeas, concentrado en el timbre encantador de los dos protagonistas, *Giulietta* —soprano— y *Romeo* —mezzo-soprano—, aspecto éste que nos aleja de cual-*

HERMÈS

PARIS



Calèche. Parfum à la française.



quier intento de realismo y acentúa el carácter convencional del espectáculo.

Dos años después ya se hacían los preparativos para dar la ópera fuera de Italia; a París llegó en 1833 y a Londres en la misma época; en esta última ciudad la Malibrán decidió sustituir el final de Bellini por el de Vaccai, cosa bastante posible dado que ambas óperas seguían el mismo texto, y bastante habitual en el concepto operístico del momento. El cambio fue muy bien recibido y se convirtió en norma hasta 1895, año en que reapareció un renovado interés por la partitura original que desde entonces ha ido reapareciendo en todas las ocasiones. En 1847 la ópera saltó el océano para estrenarse en Nueva Orleans, el 4 de abril, y poco después en Boston, Filadelfia y al año siguiente, Nueva York. Aunque en 1867 Gounod, entonces en plena efervescencia operística, estrenaba su Roméo et Juliette, dadas sus peculiaridades, el de Bellini no sufrió especial perjuicio, puesto que la obra de éste insistía en el belcantismo de corte italiano del primer tercio del siglo mientras que el de aquél era una vuelta al acierto fáustico de ocho años antes, todo él relumbrón afrancesado. Ello no quiere decir que esta producción consiguiese más difusión que las verdaderas obras maestras del compositor de Catania, Norma, La sonnambula y I Puritani. I Capuleti ed i Montecchi llegó a España por primera vez el 16 de noviembre de 1852, ofreciéndose en el Teatro Real de Madrid, centro en el que fue representada treinta y siete veces hasta su cierre; posteriormente no se ha oído en la capital madrileña en ninguna otra ocasión. En Barcelona la ópera llegó el 8 de junio de 1854 y tuvo un predicamento inferior puesto que desde entonces sólo se han dado veintiuna audiciones, la última de las cuales fue el 3 de diciembre de 1978, ocasión en la que intervinieron María Chiara, María Luisa Nava, Antonio Liviero, G. C. Casarini, bajo la dirección de Giuseppe Morelli.

Rolex, sólida personalidad.



Rolex Day-Date

Oro de 18 quilates. Caja Oyster hermética hasta 50 metros de profundidad. Cronómetro oficialmente certificado. Corona Twinlock atornillada a la caja. Automático. Fecha y día de la semana con todas sus letras.

Este es el Rolex Day-Date. Un reloj de inconfundible personalidad elegido por los hombres que sólo pueden permitirse lo mejor.

Y es lógico. Rolex ha estado siempre en vanguardia del progreso de la moderna industria relojera. Decir Rolex es hablar de uno de los mejores relojes del mundo. Pero también es mencionar el fruto de una tradición relojera que data de varias generaciones.

Un Rolex Oyster. Adquiéralo únicamente en un Concesionario Oficial Rolex.

Solicite catálogo.


ROLEX

J.ROCA

Joyero - Paseo de Gracia, 18 - BARCELONA

Boutique Diagonal, 580 - BARCELONA



CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

GENERALITAT DE CATALUNYA
AJUNTAMENT DE BARCELONA
SOCIETAT DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

PRESIDENT: Molt Honorable Sr. Jordi Pujol
VICE-PRESIDENT: Excellentíssim Sr. Pasqual Maragall
GERENT: Sr. Lluís Portabella

VOCALS:

Honorable Sr. Joan Rigol (Generalitat de Catalunya)
Jordi Maluquer (Generalitat de Catalunya)
Montserrat Albet (Generalitat de Catalunya)

IHma. Sra. M.^a Aurèlia Campmany
(Ajuntament de Barcelona)

IHm. Sr. Jordi Vallverdú (Ajuntament de Barcelona)

IHm. Sr. Germà Vidal (Ajuntament de Barcelona)

Honorable Sr. Josep M.^a Bricall (Ajuntament de Barcelona)

Manuel Bertrand (Societat del Gran Teatre del Liceu)

Fèlix M.^a Millet (Societat del Gran Teatre del Liceu)

Josep M.^a Coronas (Societat del Gran Teatre del Liceu)

Maria Vilardell (Societat del Gran Teatre del Liceu)

Carles Mir (Societat del Gran Teatre del Liceu)

SECRETARI: Adrià Álvarez



ADMINISTRADOR: Lluís Andreu
DIRECTOR MUSICAL: Romano Gandolfi
DIRECTOR D'ESCENARI: Dídac Monjo
ASSISTENTS MUSICALS: Mark Gibson
Jordi Giró
Miguel Ortega
Anthony Pappano
Javier Pérez Batista
Lolita Poveda
Shari Rhoads

APUNTADOR: Jaume Tribó
CAP DE PREMSA I REL. PÚBLIQUES: Adelita Rocha
CAP D'ABONAMENTS I TAQUILLES: Josefina Carbonell
CAP D'ADMINISTRACIÓ: Joan Antich
SERVEI MÈDIC: Dr. Enric Bosch
SECRETARIA: Josep Delgado
Maria Antònia Claramunt
Maria José García
CAP DE MAQUINISTES: Constanci Anguera
CAP D'ELECTRICISTES: Francesc Tuset
CAP D'UTILLATGE: Jaume Payet
CAP DE SASTRERIA: Remei Mollor
CAP DE MAQUILLATGE: Martha Vázquez

Perruqueria: DAMARET
Sabateria: VALLDEPERAS
Programes: PUBLI-TEMPO
Assistència tècnica: JORQUERA HNOS., pianos

NOTES IMPORTANTS: En atenció als artistes i al públic en general, s'exigeix l'adequada correcció en el vestir (senyors: americana i corbata), i es prega la màxima puntualitat; no es permetrà l'entrada a la sala un cop començada la representació, ni verificar enregistraments, fotografies o filmar escenes de cap mena.

El Consorci del Gran Teatre del Liceu, si les circumstàncies ho reclamen, podrà alterar les dates, els programes o els intèrprets anunciats en aquest programa.

En compliment d'allò que disposa l'Article 92 del Reglament d'Espectacles, és prohibit de fumar als passadissos; hom ha d'utilitzar el Saló del 1r. pis i el vestíbul de l'entrada.



Accés pel carrer Sant Pau, núm. 1, bis, d'ús exclusiu per a minusvàlids.



PRÒXIMES FUNCIONS:

SIEGFRIED

R. Wagner

Ute Vinzing

Martha Szirmay

Reiner Goldberg

Peter Wimberger

Wolf Appel

Malcolm Smith

Walter Berry

Director d'Orquestra: Matthias Kuntzsch

Director d'Escena: Werner M. Esser

Decoracions: Teatro Comunale «Giuseppe Verdi» (Trieste)

Funció de Gala

Dijous, 14 de març, 21 h., funció núm. 37, torn B

Diumenge, 17 de març, 17 h., funció núm. 38, torn T

Dimecres, 20 de març, 21 h., funció núm. 39, torn A

SAFFO

G. Pacini

Montserrat Caballé

Raquel Pierotti

Joan Pons

Josep Ruiz

Director d'Orquestra: Manfred Ramin

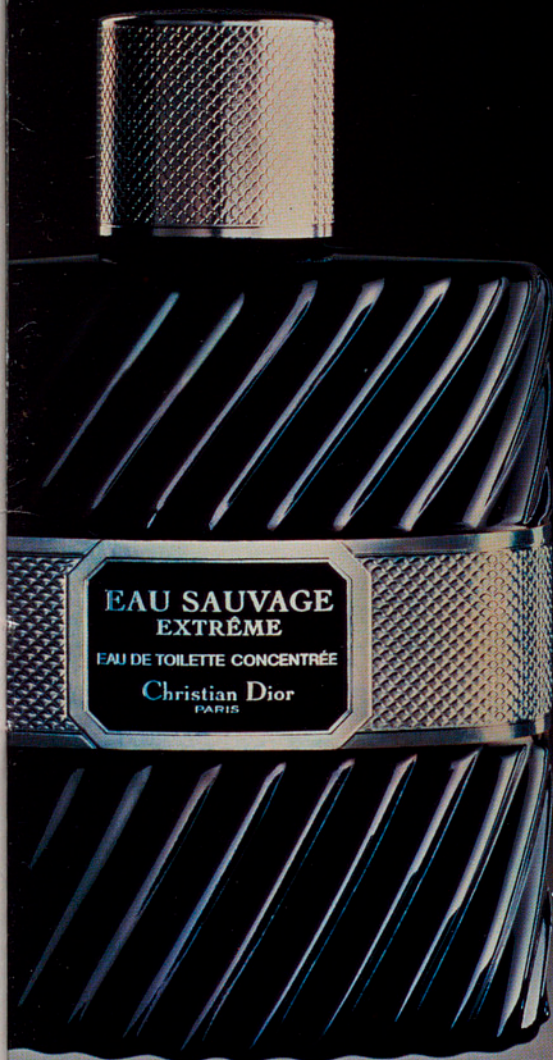
Dilluns, 25 de març, 21 h., funció núm. 40, torn A

Dijous, 28 de març, 21 h., funció núm. 41, torn B

Diumenge, 31 de març, 17 h., funció núm. 42, torn T

Christian Dior

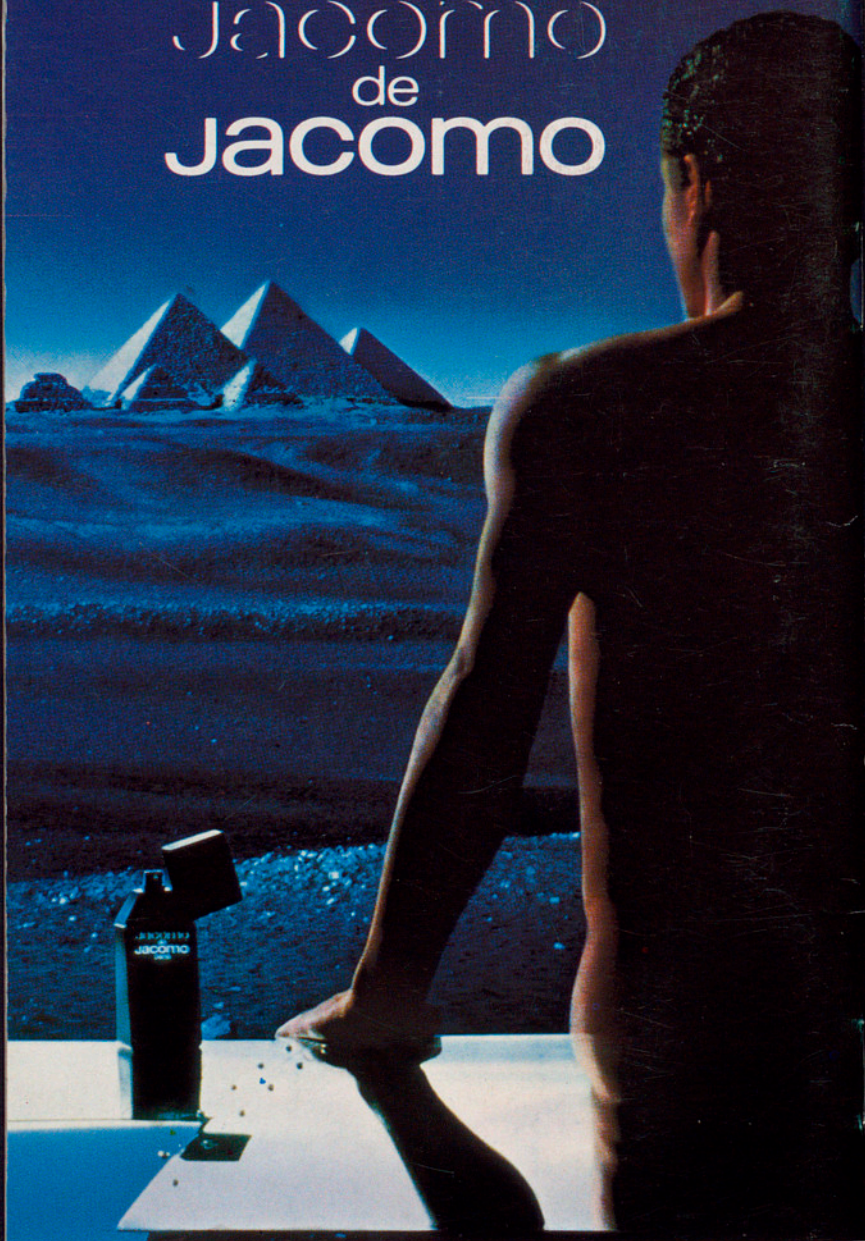
PARIS



**Christian Dior
inventa
Eau Sauvage
Extrême**

Eau Sauvage Extrême:
aún más intenso
aún más presente
aún más Eau Sauvage.

Jacomo
de
Jacomo



Parfums
Jacomo

42313 10

Paris