



Gran Teatre del Liceu

МАКБЕТ

Lady Macbeth de Msensk



CHIC

a new fragrance

CAROLINA HERRERA
NEW YORK

Temporada 2001-2002



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

Lady Macbeth de Msensk

Òpera en quatre actes
Llibret d'Aleksandr Preis basat en
el text homònim de Nikolai Leskov
Música de Dmitri Xostakóvitx

Estrena al Gran Teatre del Liceu de la versió original

Dilluns, 13 de maig de 2002, 20.30 h, torn B
Dijous, 16 de maig de 2002, 20.30 h, torn D
Divendres, 17 de maig de 2002, 20.30 h, torn PC
Dissabte, 18 de maig de 2002, 20.30 h, torn C
Dimarts, 21 de maig de 2002, 20.30 h, torn A
Dimecres, 22 de maig de 2002, 20.30 h, torn PA
Dijous, 23 de maig de 2002, 20.30 h, torn E
Dissabte, 25 de maig de 2002, 20.30 h, torn PB
Diumenge, 26 de maig de 2002, 17.00 h, torn T

El Liceu

us fa protagonistes.



ACCENTURE - AGFA - GEVAERT - AGROLIMEN - AGRUPACIÓ MÚTUA - ALMIRALL PRODESFARMA - ASEPEYO - AUCAT, AUTOPISTES DE CATALUNYA - BAGUÉS-MASRIERA JOIERS - BASF ESPAÑOLA - BTV, BARCELONA TELEVISIÓ - COBEGA - FUNDACIÓ COCA-COLA ESPAÑA - COPCISA - CORPORACIÓ J. URIACH - DAMM DANONE - DOM PÉRIGNON - MOËT CHANDON - EL PERIÓDICO - EPSON IBÉRICA ERCROS - ESPAIS D'OCI - EUROMADI - FCC, CONSTRUCCIÓN - FERRERO IBÉRICA FERROVIAL INMOBILIARIA - FUNDACIÓ PUIG - FUNDACIÓN EPSON IBÉRICA - GRAN CASINO DE BARCELONA, GRUP PERALADA - GRUP SABA - GRUPO VITA - HYMSA, GRUPO EDITORIAL EDIPRESSE - INDRA - INDUSTRIAS MARCA - LABORATORIOS INIBSA - MERUSA - MICROSOFT IBÉRICA - MIELE - MITSUBISHI ELECTRIC EUROPE - PANRICO - PEUGEOT ESPAÑA - PHILIPS IBÉRICA - PORT DE BARCELONA PRICEWATERHOUSECOOPERS - RECOLETOS, COMPAÑÍA EDITORIAL - SARA LEE SOLVAY IBÉRICA - UTE - EMTE - SULZER - AGELECTRIC - VISA ESPAÑA - VIVES VIDAL, VIVESA

Per a informació sobre el programa de Mecenatge i de col·laboració empresarial, adreceu-vos al telèfon 93 485 99 25 o a l'e-mail mecenas@liceubarcelona.com

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 i Consell de Mecenatge

Índex

8

Repartiment

12

Resum argumental

40

Una obra sobre la condició humana

48

El poder i l'equívoc

58

A propòsit de la meua òpera

70

El caos substitueix la música

76

La travessia del terror

92

Biografies

123

Enregistraments

125

Pròximes funcions

129

English / Français

139

Textos

Lady Macbeth de Msensk

Borís Ismailov, un comerciant	Anatoli Kotxerga
	Vladimir Vaneev (17, 22 i 25 de maig)
Sinovi, el seu fill	Francisco Vas
Katerina Ismailova, dona de Sinovi	Nadine Secunde
	Jayne Casselman (17, 22 i 25 de maig)
Serguei, ajudant dels Ismailov	Christopher Ventris
	Jeffrey Dowd (17, 22 i 25 de maig)
Axinia, la cuinera	Mireille Capelle
Un treballador esparracat	Graham Clark
Administrador	Francisco Santiago
Porter	Stanislav Shvets
Primer capatàs	Francisco Javier Alonso
Segon capatàs	Alfredo Heilbron
Tercer capatàs	Jordi Figueras
Ajudant del moliner	Ramon Grau
Cotxer	Jordi Mas
Pope	Màxim Mikhailov
Cap de policia	Juha Kotilainen
Policia	Francisco Santiago
Mestre	John Hurst
Convidat borratxo	Alfredo Heilbron
Sergent	Stanislav Shvets
Sentinella	Scott Wilde
Soniètka, una presonera	Nino Surguladze
Vell presoner	Ievgueni Nesterenko
Presonera	Cristina Obregón
Espectre de Borís Ismailov	Anatoli Kotxerga
	Vladimir Vaneev (17, 22 i 25 de maig)

Direcció musical	Aleksandr Anissimov
Direcció d'escena	Stein Winge
Escenografia	Benoît Dugardyn
Vestuari	Jorge Jara
Il·luminació	Davy Cunningham
Assistents de la direcció d'escena	François de Carpentries
	Joan Anton Rechi
Assistent de vestuari	Christophe Pidré
Coproducció	Gran Teatre del Liceu / Théâtre de La Monnaie (Brussel·les)

ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Direcció del cor	William Spaulding
Assistent de direcció musical	Manel Valdivieso
Assistents musicals	Mark Hastings, Véronique Werklé, Guerassim Voronkov, Eloi Jové, Luba Orfenova, Manel Ruiz, Jaume Tribó
Concertino	Ondrej Lewit

COR DE CAMBRA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Direcció del cor	Jordi Casas i Bayer
------------------	----------------------------

Resum argumental

Òpera en quatre actes –subdividits alhora en nou quadres, separats per intervals musicals–, obra de joventut de Dmitri Xostakóvitx (1906-1975), amb llibret del mateix compositor i d'Aleksandr Preis, basada en una novel·la de Nikolai Leskov (1865), inspirada en un fet real, i estrenada el 1934 al Teatre Maly de Leningrad. Tingué un molt bon acolliment –els dos anys següents fou representada gairebé cent vegades a Leningrad i també a Moscou–, però Stalin la prohibí el 1936 pel seu pessimisme social i per la gosadia formal de la música, i va desaparèixer dels escenaris. Mort el dictador, una versió suavitzada, titulada Katerina Ismailova, es representà a Moscou el 1963 (versió estrenada al Liceu el 1965). Aquesta temporada s'estrena al Liceu l'obra original. L'acció té lloc en una petita ciutat de província russa, al voltant de l'any 1860, en una rica família de comerciants, els Ismailov.

Pàgina següent:
Fotografia de la producció
Lady Macbeth de Msensk,
dirigida per Stein Winge.

(La tipografia ciríl·lica que apareix
en aquest capítol correspon a les
paraules «Lady Macbeth»).





AKKE

«¿ON FUGIRIA? NO HE FET CAP MAL.

PERÒ ARA JA RECORDO QUE SÓC EN AQUEST MÓN,

ON EL FER MAL SOVINT ÉS DE LLOAR I FER EL BÉ

ALGUNA HORA ES TÉ PER XIMPLERIA PERILLOSA.

¿A QUÈ TREU CAP L'EXCUSA DE DONETA DE DIR

QUE NO HE FET MAL?»

WILLIAM SHAKESPEARE

Macbeth (Lady Macduft, acte IV, escena II)

BEEN

A C T E I

Katerina Ismailova viu insatisfeta amb el seu marit, Sinovi, home gris i sense caràcter, i el seu sogre, Borís, lúbric i despòtic, que governa amb mà de ferro la hisenda i que li retreu que no tingui fills. Arran d'un viatge de Sinovi per motius de feina, Borís humilia Katerina i li fa jurar fidelitat al marit. Axinia, la cuinera, li parla d'un nou treballador, Serguei, de bona planta i desvergonyat.

Axinia és agredida per un grup de treballadors que entre grans rialles i excitació es disposen a violar-la. Katerina intervé amb decisió en defensa de la cuinera, Serguei la desafia a mesurar les forces i aconseguen fer-la caure. Arriba el sogre, que es malafia immediatament de Katerina.

A la seva cambra, Katerina es lamenta de la seva insatisfacció amorosa. Entra Serguei amb l'excusa de demanar-li un llibre i la sedueix fàcilment.

«SIBÈRIA! [...] LA VAIG SENTIR ANOMENAR PER PRIMERA VEGADA QUAN TENIA SET ANYS. LES MARES MÉS SEVERES DEL NOSTRE CARRER ENS ADVERTIEN: NENS, SIGUEU BONS, PERQUÈ SI NO HO SOU, SE US ENDURAN A SIBIR! (HO DEIEN PRECISAMENT AIXÍ, EN RUS, PERQUÈ LA FRASE SONÉS MÉS AMENAZADORA, GAIREBÉ APOCALÍPTICA)» RYSZARD KAPUSCINSKI. *L'Imperi*

Pàgina 14 i següent:
Escenes de la producció
Lady Macbeth de Msensk,
dirigida per Stein Winge.



A dalt:
Fotografia anònima.
Borratxos a Kharkov (1932).

QUADRE PRIMER

Katerina Ismailova, quan s'alça el teló, se'ns presenta sola, a la seva cambra, i CANTA EL SEU PRIMER MONÒLEG, ON EXPLICA LA SEVA PROFUNDA INSATISFACCIÓ, EN UN PLANY PRECEDIT PELS INSTRUMENTS DE LLENGÜETA QUE ACOMPANYARAN ELS MOMENTS MÉS DRAMÀTICS I TERRIBLES DE L'ÒPERA. EN AQUEST CAS EL CLARINET ÉS DOMINANT, ACOMPANYAT PEL VIOLONCEL I ELS CONTRABAIXOS, I ELS VIOLINS MARQUEN EL TEMA QUE ALLUDEIX A LA PERSONALITAT APASSIONADA I VIOLENTA DE LA PROTAGONISTA. No aconsegueix dormir –en realitat dorm massa– i explica la seva profunda insatisfacció, casada amb un home ric però sense caràcter, sense cap feina a fer mentre tota la gent de la hisenda treballa, sumida en una tristor profunda i nostàlgica de la seva joventut, en què era pobra però lliure.

EL FAGOT I EL CONTRAFAGOT MARQUEN L'ENTRADA DEL SEU SOGRE, BORÍS, INTRODUÏT PEL SEU TEMA, CARACTERITZAT PER LES CORDES GREUS I EL BOMBO, QUE IMITA EL PAS FATIGAT DEL VELL. L'aspre diàleg entre nora i sogre posa en evidència la seva tensa relació: el vell reclama amb to desagradós i autoritari bolets per dinar, ella cantusseja indiferent, mentre que Borís li retreu la seva infertilitat després de cinc anys de matrimoni. Katerina afirma –AMB UNA INDIGNACIÓ QUE LA PORTA A UN SI BEMOLL *FORTISSIMO* QUE ACOMPANYEN TOTES LES FUSTES I METALLS ORQUESTRALS, I QUE AVIAT S'ESVANEIX CAP A UNA MELODIA MALENCONIOSA– que la culpa és del marit incapaç. Els retrets continuen i el vell apunta la possibilitat que Katerina gosi enganyar el marit. Li ordena, a més, que prepari el verí per a les rates que es mengen la farina, i ella es queda sola, MORMOLANT AMB ODI CONTRA UN SOGRE QUE MEREIX NOMÉS MORIR COM UNA RATA, EN UNA LÚGUBRE MELODIA QUE SEMBLA PROFETITZAR EL DRAMA QUE S'ACOSTA.

Entren Sinovi, el marit, el sogre i uns treballadors. Un d'ells anuncia que un dic del molí s'ha trencat i pare i fill decideixen que aquest vagi personalment a reparar-lo. S'inicia una escena grotesca en què els treballadors es burlen de l'amo quan els retreu que no els produeix



tristesa la partida de Sinovi i CANTEN EN COR UNA MELODIA POPULAR, AMB RITME TERNARI, QUE DESEMBOCA CAP A UN AMBIENT D'IRONIA I SARCASME SUBRATLLAT PER XILÒFON, *PICCOLO* I TROMBONS. Sinovi presenta al seu pare el nou empleat, Serguei –ACOMPANYAT PER UN NOU TEMA ORQUESTRAL, IMPULSIU I APASSIONAT– i Borís en malfia immediatament. Malgrat les presses dels adéus i la reticència del marit, Borís troba el moment per humiliar Katerina i fer-li jurar que serà fidel al marit durant la seva absència, JURAMENT QUE EN EL SEU CANT ESDEVÉ UN CRIT DE REVOLTA, ACOMPANYAT PER L'ORQUESTRA I LES TROMPETES.

Axinia, la cuinera, li parla del nou treballador, Serguei, que han fet fora de la seva feina perquè ha seduït, amb la seva bona planta i desvergonyiment, la mestressa, mentre Borís encara li retreu que no plori la marxa del marit.

L'INTERLUDI MUSICAL EXPRESSA L'ODI CREIXENT DE KATERINA A TRAVÉS D'UN *TEMPO* LENT, DE SONORITATS GREUS AMB EL METALL I LA FUSTA I COPS DE TIMBAL, I LA RESPOSTA SARCÀSTICA DEL CORN ANGLÈS A LA CRIDA MÉS AMABLE I TENDRA DE LA CORDA.

«ELS DORMENTS I ELS MORTS SÓN PINTURES,
TAN SOLS: NOMÉS ELS NENS TENEN POR DEL
DIMONI DIBUIXAT»

WILLIAM SHAKESPEARE

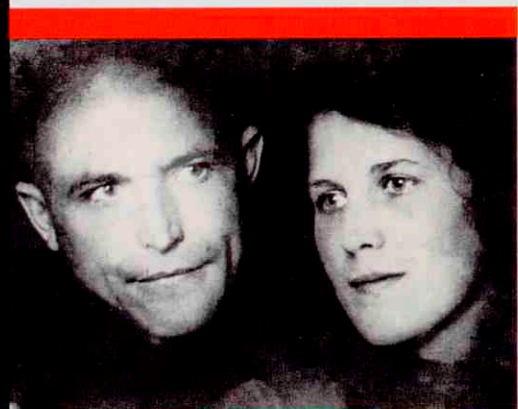
Macbeth (Lady Macbeth, acte II, escena II)

QUADRE SEGON

Al pati dels Ismailov, els treballadors de la hisenda —entre els quals destaca Serguei— han tancat Axinia dins una bóta i l'agredixen amb una brutalitat sexual explícita, entre grans riallades i excitació, EN UNA LLARGA ESCENA ON ELS CRITS ESTRIDENTS DE LA GUINERA ES BARREGEN AMB EL DESPLEGAMENT INSTRUMENTAL I LES VEUS DELS HOMES, SOLISTES I CORALS, AMB UN RÀPID *CRESCENDO* PUNTEJAT PELS RIURES INQUIETANTS. ELS CRITS DE SERGUEI DONEN PAS A UN *FORTISSIMO* PAROXÍSTIC DE L'ORQUESTRA AMB UN MOTIU MARCAT PER LES TROMPETES.

L'aparició de Katerina produeix un brusc i sobtat silenci. Aquesta intervé amb decisió i blasma la conducta dels homes, però SERGUEI —ACOMPANYAT PEL CLARINET— RESPON AMB INSOLÈNCIA I MENYSPREU PER A LES DONES. LA JOVE CANTA ALESHORES UN *ARIOSO* DE GRAN EXPRESSIVITAT —«OH, VOSALTRES, ELS HOMES»—, EL SEGON DELS SEUS MONÒLEGS, ACOMPANYAT PER LES CORDES CREUS INTERROMPUDES DE TANT EN TANT PEL CLARINET, on inicialment defensa la condició de la dona. Aviat, però, deixa veure el seu desig amorós insatisfet i desafia Serguei a mesurar les seves forces amb ella. La lluita entre ells pren immediatament el to d'escena amorosa, de gran sensualitat, ACOMPANYADA PER LES FRASES DEL VIOLONCEL I MARGADA PER LES VEUS GREU I CÀLIDA DE KATERINA I AGUDA I DOMINANT DE SERGUEI, AMB UN EVIDENT DOMINI DE LA POSICIÓ DEL MASCLE.

L'arribada del sogre canvia totalment el clima musical. Davant els retrets de Borís, SUBRATLLATS PEL CLARINET BAIX, Katerina intenta calmar-lo amb excuses molt poc convincents, INICIALMENT *A CAPPELLA*, corroborades amb ironia per un treballador depravat, però la resposta del vell és un sèrie d'insults als seus servidors EN UNA TESSITURA AGUDA DINS LA SEVA CORDA, HISTÈRICA, ACOMPANYADA PELS ACORDS DISSONANTS DEL *TUTTI* ORQUESTRAL QUE SEMBLEN PREMONITORIS COPS DE FUET, LES TROMPETES MARQUEN LES SEVES AMENACES: fa fora Serguei i ordena a Katerina que li prepari els bolets, mentre li diu que el seu marit sabrà tot el que està succeint.



Gustav Klucis i Valentina Kulagina (1921).



Escena de la producció
Lady Macbeth de Mzensk,
dirigida per Stein Winge.

EL BRILLANT INTERLUDI MUSICAL, DE GRAN VIOLÈNCIA, PRESENTA UN NOU TEMA, ACOMPANYAT PER LA FUSTA I DESPRÉS PEL METALL, AMB UN RITME QUE RECORDA ELS INSULTS DE BORÍS DE L'ESCENA ANTERIOR, TEMA DESENVOLUPAT DE MANERA CONTRAPUNTÍSTICA AMB L'APARICIÓ D'INSTRUMENTS SOLISTES —XILÒFON, *PICCOLO*, TROMPES— CONTINUATS PER LA CORDA, QUE AGAFA UN PAPER PREPONDERANT. EL CONJUNT EXPRESSA LA TENSÍO AMBIENTAL I L'ODI DE KATERINA PEL SEU SOGRE.

DE

QUADRE TERCER

Katerina està novament a la seva cambra, i mentre es despulla per anar a dormir es torna a lamentar de la seva solitud i insatisfacció. La breu aparició de Borís, el sogre, que la commina perquè apagui l'espelma, dóna pas a UNA OMBRÍVOLA TRANSICIÓ ORQUESTRAL. LA JOVE CANTA ARA UNA DE LES ÀRIES MÉS BELLES DE L'ÒPERA, DE GRAN FORÇA LÍRICA I SENSUALITAT —«EL CAVALL CORRE A AJUNTAR-SE AMB L'EUGA»—, QUE EN CERTA MANERA CONTINUA L'ÀRIA INICIAL, ON LA SÈRIE D'EXEMPLES AMOROSOS QUE DÓNA LA NATURA FAN EVIDENTS LES SEVES FRUSTRACIONS, SUBRATLLADES PER L'ARPA, CLARINETS, VIOLONCEL, PICCOLO, CELESTA I UN FINAL PLE DE TENSÍO MARCAT PEL BOMBO I ELS TIMBALS.

Serguei truca a la porta amb l'excusa de demanar-li un llibre i Katerina el deixa entrar. El recitatiu inicial sobre l'avorriment que plana sobre els dos joves dóna pas aviat a UNA BREU I MELODIOSA ÀRIA DE SERGUEI, on vol convèncer Katerina que el que ella necessita és un amant, i que evidencia la seva petulància i afany de seducció. Katerina no té altre desig que cedir a les demandes de Serguei, malgrat unes tènues mostres de resistència. L'ESCENA DE LA POSSESSIÓ AMOROSA S'ACOMPANYA D'UNA MÚSICA DE RARA VIOLÈNCIA, QUE REPRÈN EL TEMA DE L'INTERLUDI ANTERIOR, AMB ELS TIMBRES ORQUESTRALS AMB TOTA LA SEVA POTÈNCIA QUE IL·LUSTREN LA PASSIÓ DELS AMANTS D'UNA MANERA EXPLÍCITA, música que sens dubte contribuï a l'escàndol que causà aquesta òpera. Els *glissandi* dels trombons anuncien l'arribada de Borís, que des de l'altre costat de la porta pregunta a Katerina si ja és al llit. Serguei decideix quedar-se a dormir amb ella i sortir al matí per la finestra. EL TEMA DE L'INTERLUDI, PLE DE PASSIÓ, CLOU L'ACTE.

«AQUEST PELEGRINATGE DEL DEPORTAT NO ÉS TAN SOLS UN TRASLLAT EN EL TEMPS I L'ESPAL. TAMBÉ L'ACOMPANYA UN PROCÉS DE DESHUMANITZACIÓ: EL QUE ARRIBA A LA SEVA DESTINACIÓ (SI NO HA MORT EN EL CURS DEL VIATGE) JA HA ESTAT DESPOSSEÏT DE TOT ALLÒ HUMÀ. NO TÉ NOM, NO SAP ON ESTÀ, IGNORA QUÈ FARAN AMB ELL [...] NO ÉS RES MÉS QUE UNA SILUETA, UN OBJECTE, UNA JOGUINA»

RYSZARD KAPUSCINSKI. *L'Imperi*

Pàgina següent:
Aleksandr Rodtxenko:
Muntatge fotogràfic de *Pro eto* («Sobre això») de Vladimir Maiakovski (1923).
El títol damunt el cap i la composició emfatitzen una mirada adreçada el lector.
El llibre tracta sobre ella i sobre allò que mira, és a dir, el món (real) del lector.





MACBETH

Escena de *Lady Macbeth de Msensk*, dirigida per Stein Winge.

ACTE II

«FEU-ME LA SANG ESPESSA; TANQUEU LES
PORTES DEL REMORDIMENT, FEU FORA ELS
SENTIMENTS DE COMPASSIÓ QUE VULGUIN
TRONTOLLAR EL MEU FRED PROPÒSIT O POSAR
PAU ENTRE ELL I EL SEU EFECTE! VENIU A
AQUESTS MEUS PITS I CANVIEU-ME LA LLET EN
FEL, MINISTRES DE LA MORT QUE, INVISIBLES
SUBSTÀNCIES, AGUAITEU EN ELS MALS
D'AQUEST MÓN!»

WILLIAM SHAKESPEARE

Macbeth (Lady Macbeth, acte I, escena V)

Quan Borís, insomne i lúbric, pensa a entrar a la cambra de Katerina i substituir el marit absent, sorprèn el seu amant, que salta per la finestra. L' enxampa i el fuetja sense pietat auxiliat pels seus treballadors mentre Katerina contempla impotent i plena d'ira la crueltat del vell. Serguei no deixa anar ni un crit i Borís ordena que sigui tancat al magatzem. Katerina porta al seu sogre uns bolets dels que tant li agraden, on ha posat el verí de les rates. Borís –que ha enviat a buscar el fill absent– mor entre terribles espasmes després de menjar els bolets mentre la jove li pren fredament la clau del celler. Té temps, tanmateix, de fer cridar el pope i acusar Katerina de la seva mort, però aquest creu en la tristesa simulada de Katerina i diu banalitats.

«EL TREN ES DIRIGEIX ENVERS UN FUTUR LLUMINÓS. EL CONDUUEIX LENIN. DE SOBTE: STOP, S'HAN ACABAT LES VIES. LENIN APEL·LA LA GENT DEMANANT QUE TREBALLI HORES EXTRA ELS DISSABTES; ES COL·LOQUEN MÉS VIES I EL TREN POT CONTINUAR EL VIATGE. DESPRÉS STALIN ES POSA A CONDUIR·LO. I TAMBÉ S'ACABEN LES VIES. STALIN MANA AFUSELLAR LA MEITAT DELS REVISORS I ELS PASSATGERS I OBLIGA ELS ALTRES A COL·LOCAR VIES NOVES. EL TREN ES POSA EN FUNCIONAMENT. KHRUSCOV SUBSTITUEIX STALIN, I QUAN S'ACABEN LES VIES ORDENA QUE ES DESMUNTIN LES QUE EL TREN HAVIA DEIXAT ENRERE I QUE ES COL·LOQUIN DAVANT DE LA LOCOMOTORA. KHRUSCOV ÉS SUBSTITUIT PER BREZNEV. QUAN TORNEN A ACABAR·SE LES VIES, BREZNEV DISPOSA QUE ES CORRIN LES CORTINES DE LES FINESTRETES I QUE ELS VAGONS ES BALANCEGIN DE MANERA QUE ELS PASSATGERS CREGUIN QUE EL TREN CONTINUA EN MARXA»

YURI BOREV. *Staliniada*

Katerina comparteix el llit amb Serguei, i li demana un amor apassionat que ell condiciona a esdevenir el seu marit, cosa a la qual ella es compromet. Després té malsons i veu el fantasma del sogre assassinat. Arriba Sinovi sense avisar i malgrat que Serguei pot amagar-se, sospita l'engany i acusa Katerina. Aquesta el fa caure a terra i l'estrangula amb l'ajuda de Serguei, que li dona el cop decisiu. Els amants porten el cadàver de Sinovi al celler i l'enterren sota unes pedres.

QUADRE QUART

Borís passeja a la matinada pel pati de la hisenda, no pot dormir i evoca les seves proeses amoroses de quan era jove i es compara amb la fredor i impotència del fill, que no sap satisfer una dona tan bella com Katerina, EN UN CLIMA MUSICAL INQUIETANT I MISTERIÓS, MARCAT PRIMER PELS VENTS SOLISTES I EL FAGOT I DESPRÉS PER LA PROGRESSIVA AMPLIFICACIÓ DE L'ORQUESTRA.

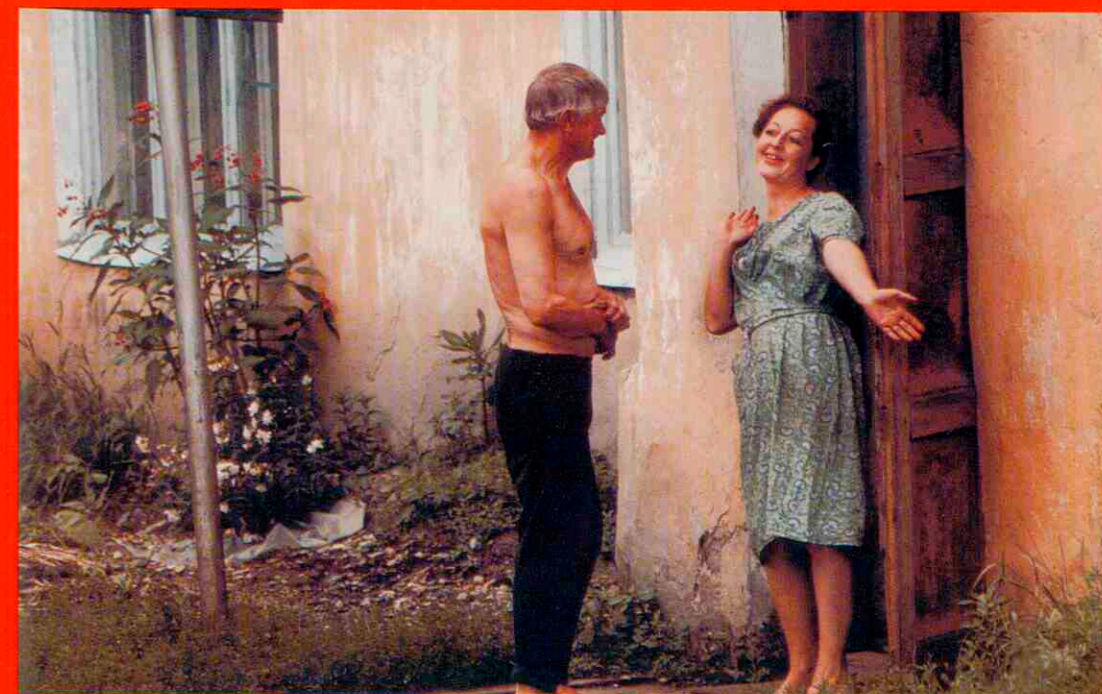
Quan decideix entrar ell a la cambra de la seva nora i substituir el fill, veu que està il·luminada i sent el tendre comiat dels amants, pel qual sabem que han transcorregut set nits d'amor. La ira de Borís esclata sense que ells se'n adonin i quan Serguei salta per la canalera es troba amb la mà fèrria del vell que l'engampa, MENTRE ELS ACORDS DE LES TROMPES I DE LES CORDES ORQUESTRALS MARQUEN LA IMMINÈNCIA DE LA TRAGÈDIA.

Segueix una escena de gran crueltat i violència: Borís crida els seus homes, que arriben mig adormits, perquè subjectin Serguei, i ell mateix, després de cridar Katerina, executa el càstig que li imposa —cinc-cents cops de fuet— davant la mirada horroritzada de la jove, primer des de la finestra i després ja al pati, on baixa per la mateixa canalera i intenta en va deturar el vell. UNA MÚSICA VIOLENTA I CRUEL COM L'ESCENA, DOMINADA PELS VIOLINS, MARCA ELS COPS DE FUET I LES EXCLAMACIONS SÀDIQUES DEL VELL I ELS CRITS HISTÈRICS I PANTEIXANTS DE LA JOVE, FINS A ARRIBAR A UN *TUTTI* ORQUESTRAL *FORTESSIMO* ABANS QUE UNA PAUSA ASSENYALI LA FATIGA DEL VELL. Serguei, ple d'orgull, no ha deixat anar ni un crit, i Borís ordena que sigui portat al celler.



David C. Turnley:
Escenes quotidianes de dues parelles
en la Rússia contemporània.
The Russian heart.

Pàgina següent:
Escena de *Lady Macbeth de Mzensk*,
dirigida per Stein Winge.



Resten sols Borís i Katerina, i SENTIM ARA UN *ANDANTE* FEIXUC, PESANT, AMB UN ACOMPANYAMENT REDUÏT D'INSTRUMENTS DE LLENGÜETA, AMB UN TEMA QUE MOSTRA LA CRUËLTAT DEL VELL I TAMBÉ LA IDEA FIXA QUE ALIMENTA L'ODI DE LA JOVE. LES TROMPES I ELS TROMBONS ENS MARQUEN LA SENTÈNCIA DE MORT quan Borís reclama menjar i Katerina li ofereix uns bolets. El vell ordena al porter que li du la clau del celler que vagi a buscar el fill immediatament. Torna la jove amb els bolets preparats, on ha posat verí per les rates.

Borís sent molt aviat els primers espasmes de dolor —QUE MARCA EL CLARINET— i comprèn per l'actitud d'odi de Katerina que mor emmetzinat com una rata per la jove. Li demana amb tons de súplica que vagi a buscar el pope, però ella es limita a prendre-li la clau del celler i surt. EL CANT DEL COR D'HOMES, UNA MENA DE CANÇÓ DE SEGA, indica l'arribada dels treballadors, que sorprenden el vell morint-se i van a buscar el pope. L'escena final adopta un to satíric, gairebé

«AQUEST *HOMO SOVIETICUS* ÈTNIC ÉS PRODUCTE DE LA HISTÒRIA DE LA URSS, LA QUAL ESTÀ PLENA DE MIGRACIONS, DEPORTACIONS I TRANSLACIONS DE POBLES CONTÍNUES, INTENSES I MASSIVES [...] POBLES SENCERS ES VAN TROBAR EN UNES TERRES ESTRANYES, EN UN AMBIENT DESCONEGUT, SUMITS EN LA FAM I LA MISÈRIA. UN DELS OBJECTIUS D'AQUESTA OPERACIÓ CONSISTIA A CREAR UN HOME DESARRELAT, ARRENCAT DE LA SEVA CULTURA, DEL SEU AMBIENT I DEL SEU PAISATGE, I PER AIXÒ MÉS INDEFENS I MÉS OBEDIENT DAVANT LES DIRECTRIUS DEL RÈGIM.»

RYSZARD KAPUSCINSKI. *L'Imperi*



grotesc. Borís aconsegueix, mentre inicia una breu confessió, acusar Katerina de la seva mort, abans de caure inanimat. PERÒ ELS PLORS CARICATURESCOS DE LA JOVE, QUE ARRIBA A LES NOTES MÉS ALTES DE LA SEVA TESSITURA, ACOMPANYADA PEL CLARINET *PICCOLO* I L'*OSTINATO* BURLETA DELS DOS FAGOTS, CONVENCEN EL POPE, MENTRE SENTIM EL MOTIU JA UTILITZAT ABANS DELS BOLETS. Mig borratxo i incongruent, el pope tanca l'escena inclinat sobre el cadàver de Borís fent citacions de Gogol i donant la darrera benedicció.

L'INTERLUDI MUSICAL S'INICIA AMB UNA BREU INTRODUCCIÓ DEL *TUTTI* ORQUESTRAL, AMB ACORDS DISSONANTS, QUE DÓNA PAS A UNA *PASSACAGLIA* QUE SEMBLA AL·LUDIR, AMB UN RITME TROQUEU QUE REFORÇA LA IMPRESSIÓ DE MARXA O PROCESSÓ, AL SEGUICI FÚNEBRE QUE ENVOLTA EL TAÛT DE BORÍS. L'ORQUESTRA ES DESPLEGA PROGRESSIVAMENT FINS A ARRIBAR AL MÀXIM PER TORNAR DESPRÉS A UN EFECTIU INSTRUMENTAL MÍNIM, EN UNA CONSTRUCCIÓ EN FORMA D'ARC.

QUADRE CINQUÈ

«A MAGADAN I A KOLYMA HI HAVIA CENT SEIXANTA
LAGERS O, COM TAMBÉ SE'LS SOL ANOMENAR,
CAMPS DE LA MORT ÀRTICS (*CONQUEST*).
AL LLARG DELS ANYS CANVIAVEN ELS
CONDEMNATS, PERÒ EN CAP MOMENT EL
SEU NOMBRE VA DESCENDIR PER SOTA DEL MIG
MILIÓ DE PERSONES. UNA TERCERA PART MORIA
EN AQUELLS CAMPS; ELS ALTRES, DESPRÉS DE
PASSAR ANYS DE TREBALLS FORÇATS,
SORTIEN D'ALLÀ ESGUERRATS I TRASTORNATS.
QUI EN SOBREVIVA MAI MÉS NO TORNAVA A SER
LA PERSONA D'ABANS»

RYSZARD KAPUSCINSKI. *L'Imperi*

Katerina comparteix el seu llit amb Serguei, que dorm profundament. El desperta i li demana més amor amb un lirisme i una força que mostren com la seva passió no té límits, com està disposada a fer el que sigui per conservar-la. EL CLIMA MUSICAL AMORÓS DE LA JOVE MARCAT PER LA CORDA NO SEMBLA TENIR UNA RESPOSTA MASSA AFINADA EN LA RETICÈNCIA DE SERGUEI, ACOMPANYAT PER LA FUSTA, que es queixa de la seva situació humiliant davant un marit que és a punt d'arribar i que posarà fi a la felicitat amorosa actual. Li diu que només pot estimar-la com a marit i Katerina li promet que el convertirà –no importa com– en mercader i marit.

Serguei s'adorm novament i apareix aviat el fantasma de Borís que angoixa les nits de Katerina –dins una tradició pròpia de l'òpera russa, com és el cas de *Borís Godunov* o de *Pikovaia Dama*– i QUE VE PRECEDIT DE LÚCUBRES SONORITATS DEL TROMBÓ, LA TUBA I EL BOMBO, QUE ESCLATEN EN UN TRÈMOLO *FORTISSIMO* DE TOTA L'ORQUESTRA QUE DÓNA PAS ALS TIMBALS I DESPRÉS ALS INSTRUMENTS DE LLENGÜETA, CORDES I PERCUSSIÓ. Katerina planta cara



Hans-Jürgen Burkard:
La caixa dels homes:
imatge del transport matinal
cap a un camp de treball
en la línia del Transiberià;
presos amb la categoria de «règim sever»,
aquells que només són alliberats després
de 10 o 15 anys de treballs forçats (1989).

al fantasma del sogre assassinat, que l'acusa i la maleeix, però desperta Serguei, que no veu res i la tranquil·litza, MENTRE UNA MÚSICA ARA AMABLE REPRÈN EL TEMA AMORÓS AMB QUÈ S'HA INICIAT AQUESTA ESCENA, ACOMPANYAT PELS VIOLONCELS I CONTRA-BAXOS.

Però aviat Katerina torna a tenir motius per inquietar-se. S'adona que a l'habitació del costat ha entrat Sinovi, el marit absent, i fa amagar Serguei. Sinovi –INTRODUÏT PER LES TROMPETES I ACOMPANYAT PER CLARINETS I FAGOTS, ELS INSTRUMENTS QUE EL CARACTERITZEN– aconsegueix que ella li obri la porta i té lloc un dur enfrontament entre marit i muller. Observa des del principi els senyals d'un altre home, l'amenaça de castigar-la físicament, però Katerina l'insulta amb crueltat i es vanta del seu comportament. Quan Sinovi intenta, exasperat, pegar-li, Katerina demana ajuda a Serguei, ella el fa caure a terra i intenta estrangular-lo mentre ell el remata amb un pesant canelobre, EN UNA BREU ESCENA ACOMPANYADA PER GAMES EN TRESETS TOCADES PROGRESSIVAMENT PER TOTA L'ORQUESTRA.

Els amants porten el cadàver de Sinovi al celler i l'enterren de manera maldestra i precipitada sota unes pedres ACOMPANYATS PER LA SONORITAT ANGOIXANT DEL CLARINET I EL FAGOT, MENTRE LES ARPES I EL *PICCOLO*, AMB LES CORDES GREUS, MARQUEN L'ABRAÇADA MACABRA DE KATERINA I SERGUEI, que ella demana mentre li diu que ara ell és el seu marit. L'ACTE ACABA AMB UNS TEMES MISTERIOSOS D'AIRE RELIGIÓS I FUNERARI.

ANK



ДЕДЫ

ACTE III

Katerina i Serguei es preparen per anar a l'església a celebrar el seu casament, ja que el marit ha estat declarat desaparegut. Ella està angoixada pel record del crim i mira amb obsessió el celler. Quan tots són fora, un treballador esparracat que ha notat que Katerina mira sovint cap al celler, hi entra pensant que hi trobarà més beguda, i descobreix el cadàver putrefacte del marit. En surt corrents a advertir la policia.

A la caserna de la policia, el sergent en cap i els agents comenten com és de poc agràida la societat davant els seus esforços per mantenir l'ordre, es lamenten de no haver estat convidats a la boda de Katerina i interroguen, finalment, un mestre socialista. Arriba el treballador esparracat i denuncia la descoberta del cadàver de Sinovi al celler dels Ismailov, notícia que els policies reben amb satisfacció perquè els permet acudir a la boda, on hi haurà menjar i beure.

La festa del casament està molt avançada, els convidats han begut molt més del compte, especialment el pope. Katerina s'adona amb horror que el cadenet del celler ha estat forçat i tem el pitjor. Efectivament, arriba la policia, que deté els dos amants, amb un gran sentiment de culpabilitat de Katerina.

QUADRE SISE

Al pati dels Ismailov, Katerina i Serguei, molt mudats, es preparen per anar a l'església per a la cerimònia del seu casament, ja que el marit ha estat declarat desaparegut. Katerina està angoixada pel record del crim i mira sovint amb obsessió el celler —SENTIM UN TEMA DEL CLARINET BAIX I EL CONTRAFAGOT QUE RECORDA LA MALEDICCIÓ DE BORÍS—, però respon a les paraules tranquil·litzadores de Serguei i surt amb decisió.

El pati resta sol, ja que tothom és a la boda, quan apareix un treballador esparracat, totalment begut, que canta una cançó de borratxo on ens presenta el vodka com l'única sortida a les seves desgràcies. Es mostra gelós de la sort que ha tingut Serguei d'obtenir la mà de Katerina, i el seu cant es torna violent i agressiu, amb predomini del metall i el xilòfon, i un tema panteixant, sincopat, quan es decideix a entrar al celler —davant el qual ha vist sovint Katerina mirant— per trobar més beguda i descobreix el cadàver putrefacte del marit. En surt horroritzat i corre a advertir la policia.

L'INTERLUDI MUSICAL QUE SEGUEIX EXPRESSA L'AGITACIÓ I ESPANT DEL BORRATXO CONVIDAT, TERRORITZAT I EXCITAT PER LA DESCOBERTA MACABRA.



David C. Turnley:
Casament tradicional ucraïnà
en una granja comunal.
The russian heart.

Pàgina 31:
A. Raiser:
Celebració (1991).
El salvatge Est.

QUADRE SETÈ

Al caserna de la policia, el sergent en cap i els vint agents que l'envolten, en una actitud clarament ociosa, comenten que n'és, de poc agraïda, la societat envers una institució tan necessària com la policia, i que són pagats amb una misèria si no es decideixen a nedar en aigua tèrbola. EL CONJUNT MUSICAL ES DISTRIBUEIX ENTRE L'ORQUESTRA, QUE MARCA EL *RITORNELLO* AMB LA CORDA I LA FUSTA CAIREBÉ A L'UNÍSON, EL SERGENT EN CAP QUE FA DE SOLISTA I LA RESPOSTA DÒCIL DEL COR DELS POLICIES QUE REPETEIX EL QUE L'AUTORITAT DICTA. AQUESTA ESTRUCTURA ES REPETEIX TRES VEGADES AMB VARIACIONS. El sergent es lamenta, a més, de no haver estat convidat a la boda de Katerina Ismailova. L'arribada d'un mestre d'escola socialista, mort de por, acusat de no creure en Déu introdueix una conversa estrafofària sobre l'ànima de les granotes, de caire burlesc, d'acord amb la vena satírica de tota l'escena. Finalment, fa la seva aparició el treballador esparracat amb la notícia de la troballa del cadàver de Sinovi Ismailov, que omple d'alegria els presents, que tenen ara un motiu per actuar i per prendre part al banquet de noces: ORQUESTRA I COR MARQUEN UNA GRAN AGITACIÓ, SUBRATLLADA PEL CLARINET *PICCOLO*, DINS LA MATEIXA ESTRUCTURA DEL PRINCIPI.

EL BREU INTERLUDI MUSICAL, ATACAT PER TROMPETES I TIMBALS, TÉ LA FORMA DE RONDÓ AMB TRES ESTROFES QUE EVOQUEN L'ESCENA ANTERIOR —FUSTA, TROMPA, CLARINET *PICCOLO* I, FINALMENT, CORDES— I UN REFRANY QUE TOQUEN TAMBÉ LES TROMPETES, QUE REPRÈN LA PARAULA «DE PRESSA» UTILITZADA ABANS PER LA POLICIA I EXPRESSA LA IMMINENT PROXIMITAT DE L'ARRIBADA D'AQUESTA A LA CASA DE KATERINA.

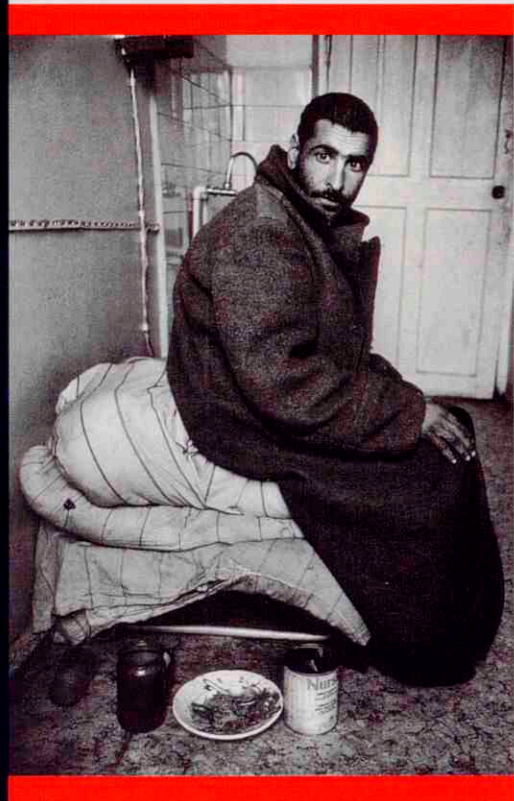
«EL *LAGER* ERA PER A L'HOMME UNA GRAN PROVA DE CARÀCTER, DE LA SEVA MORAL HUMANA, I EL NORANTA-NOU PER CENT DE LA GENT NO SUPERAVA MAI AQUESTA PROVA. JUNTAMENT AMB ELS QUE NO LA SUPERAVEN, MORIEN ELS QUE HAVIEN ACONSEGUIT SUPERAR-LA, ELS QUE HAVIEN INTENTAT SER MILLORS QUE ELS ALTRES»

VARLAM SHALAMOV. *Relats de Kolyma*

QUADRE VUITÈ

Al jardí dels Ismailov se celebra la festa de noces de Katerina i Serguei. DESPRÉS D'UNA INTRODUCCIÓ ORQUESTRAL EN FUGATO, ELS CONVIDATS CANTEN UN COR EN HONOR DELS CASATS, DE NOU EXPOSAT TAMBÉ EN FORMA FUGADA, PROCEDIMENT ACADÈMIC QUE VOL ASSOCIAR-LO A UN RITUAL TRADICIONAL, en una típica celebració d'un casament a la russa. Els convidats han begut molt més del compte, especialment el pope, que de manera insistent obliga els nuvis a besar-se i lloa de manera ditiràmica la bellesa de Katerina. EL COR DE CONVIDATS VA ACOMPANYAT DE L'ORQUESTRA AL COMPLET, AMB EL METALL I LA PERCUSSIÓ AL PRIMER PLA, ELS RIURES I LA GRESCA SOROLLOSA EN CRESCENDO COM A FONDS.

Katerina està, tanmateix, tensa i nerviosa entre els invitats, als quals incita a beure més perquè no s'adonin, com ella, que el cadenat del celler ha estat forçat i això li fa témer el pitjor. Ho fa notar a Serguei, que es resisteix a creure que han estat descoberts, EN UNA MENA DE RECITATIU ANGOIXAT ACOMPANYAT PER LES CORDES, CLARINET BAIX, FAGOT I CONTRAFAGOT, SEGUITS D'UNA FORTA I AGRESSIVA INTERVENCIÓ DEL METALL, QUE RECUPERA EL TEMA DE LA PRESSA DE L'ESCENA ANTERIOR. Quan Katerina ha convençut Serguei de fugir amb els diners que tenen, L'ARRIBADA DE LA POLICIA S'ANUNCIA PER UN LLARG ACORD DISSONANT DE TOTA L'ORQUESTRA QUE DESPERTA ELS INVITATS. Katerina es lliura immediatament al sergent i demana reiteradament perdó a Serguei pel mal que li ha causat mentre aquest intenta, en va, escapar. La policia immobilitza la parella amb brutalitat i se l'emporta. EL TEMA SINCOPAT QUE TANCA AQUEST TERCER ACTE REPRÈN EL TEMA DE LA FI DE L'ESCENA SISENA, QUE EXPRESSAVA L'AGITACIÓ I L'ESPANT DEL TREBALLADOR ESPARRACAT DAVANT EL DESCOBRIMENT MACABRE DEL COS DE SINОВI, I QUE ARA VEU COMPLERTA LA SEVA VENJANÇA PEL MENYSPREU DE KATERINA.



A dalt:
Alan Keler:
Presoner (1994).
Vents de l'Est.

Pàgina següent:
Escena de *Lady Macbeth de Msensk*,
dirigida per Stein Winge.





МАКБЕТ

ЛЕДИ

Pàgina anterior:
Escena de *Lady Macbeth de Mzensk*,
dirigida per Stein Winge.

«TOTA AQUESTA GENT SEMBLA ESTAR TALLADA
PEL MATEIX PATRÓ. HOMES I DONES DUEN LA
MATEIXA CLASSE DE JAQUETA, EVIDENTMENT
D'ABRIC, I LES MATEIXES BOTES ALTES D'OBRRER.
ELS SEUS ROSTRES TAMBÉ FAN L'EFECTE DE SER
IDÈNTICS. MOSTREN CONCENTRACIÓ I MANCA DE
DESIG D'ENTAUJAR CAP CONTACTE. NO SE SAP SI
ESTAN CONTENTS O IRRITATS. NI TAN SOLS ES POT
DETECTAR EN ELLS UNA OMBRA D'INTERÈS.
SÓN GENT ESTRANYA.»

KSAVERY PRUSZYNSKI. *Una nit al Kremlin*

ACTE IV

Condemnats a treballs forçats, els amants, amb un nombrós grup de presoners, segueixen el llarg camí que els porta a Sibèria. Al campament de nit, on homes i dones dormen separats, Katerina suborna un sentinella perquè Serguei –el seu únic consol– pugui reunir-se amb ella. Però ell li retreu la terrible dissort que els espera i, a més, fatigat de la seva passió obsessiva, intenta seduir una altra presonera, jove i bonica, Soniètka. Aquesta li exigeix, a canvi de fer l'amor, les mitges de llana de Katerina, cosa que Serguei obté fàcilment. Quan Katerina s'adona que Serguei la traeix amb la noieta se sent corpesa per la desesperació. Aviat la columna de presoners ha de reprendre la marxa, Katerina precipita sobtadament Soniètka al riu turbulent i ella s'hi llença al darrere. Els presoners continuen la marxa cantant les seva trista melopea.

QUADRE NOVÈ

Aquest únic quadre que clou l'òpera se situa a l'estepa russa, al llarg i penós camí que porta a Sibèria, on els dos amants han de complir la condemna a treballs forçats, acompanyats d'un nombrós grup de presoners, al moment de l'acampada per passar la nit. EL METALL I LES CORDES CREUS, SOSTINGUTS PEL REDOBLAMENT DELS TIMBALS, EN L'OMBRÍVOLA TONALITAT DE FA MENOR QUE JA NO ENS DEIXARÀ, ENS INTRODUEIXEN AL DRAMA QUE S'ACOSTA. SENTIM DESPRÉS EL PATÈTIC CANT D'UN VELL PRESONER, ACOMPANYAT PEL CLARINET BAIX, EL FAGOT I EL CONTRAFAGOT, AL QUAL RESPON DUES VEGADES EL COR DE PRESONERS, EN UNA IMPRESSIONANT POLIFONIA A VUIT VEUS ACOMPANYADA PEL *TUTTI* ORQUESTRAL QUE MARCA UN DINÀMIC *CRESCENDO* TANCAT PER UN TEMA MÉS LÍRIC DELS VIOLINS.

Katerina suborna el sentinella que controla la separació d'homes i dones perquè la deixi arribar fins a Serguei, i li mostra una vegada més el seu amor incondicional en la desgràcia. Però el seu marit no comparteix aquests sentiments i li retreu amb una violència i agressivitat sorprenents el desgraciat futur que els espera. KATERINA

LI DEMANA PERDÓ AMB UN CRIT PUNYENT I CANTA LA BELLA I MALENCONIOSA ÀRIA «NO ÉS FÀCIL, DESPRÉS DEL RESPECTE I ELS HONORS...», QUE ACOMPANYEN EL CORN ANGLÈS —I QUE RECORDA EL CANT DEL PASTOR DE *TRISTAN UND ISOLDE* A L'INICI DEL TERCER ACTE— I L'OBOÈ I DESPRÉS ELS CONTRABAIXOS I L'ARPA I LES CORDES, ON EVACA CADA MOMENT DE FELICITAT DEL SEU PASSAT EN CONTRAST AMB LA DISSORT PRESENT, CAP TAN GRAN COM EL DESAMOR QUE ARA LI MOSTRA Serguei.

Serguei va cap on dorm Soniètka, una jove i bonica presonera, la desperta i té amb ella un cruel i cínic diàleg on Katerina apareix com una rica i estúpida enamorada que ell ja no pot suportar. El preu que ella posa per cedir al seu desig de posseir-la són les mitges de llana de Katerina. LA VEU DE CONTRALT DE SONIÈTKA CONTRASTA AMB LA TESSITURA DE TENOR DE SERGUEI, QUE QUAN LI DECLARA DE MANERA GAIREBÉ RIDÍCULA EL SEU AMOR ARRIBA A LA NOTA MÉS AGUDA, EN UN EPISODI DOMINAT PEL CLARINET *PICCOLO* I PUNTEJAT PEL RIURE SARCÀSTIC DE LA NOIA.

La capacitat per a l'engany de Serguei queda de manifest en la breu escena en què simula un terrible dolor a les cames i convenç fàcilment Katerina perquè li doni les seves mitges, cosa que ella fa convençuda, a més, que està recuperant l'amor del marit, EN UNES FRASES ACOMPANYADES PEL VIOLONCEL. Aquest, sense cap mirament, se'n va amb les mitges cap a la noieta i se l'emporta als seus braços per fer-li complir la promesa.

Katerina resta aclaparada pel comportament de Serguei i intenta deturar-lo, però ho impedeixen les presoneres, dirigides per una d'elles, EN UNA CRUEL ESCENA ON ELS RIURES I LES BURLES DEL COR DE DONES, HISTÈRICS I ANGOIXANTS, S'ACOMPANYEN D'UN TENS DISCURS MUSICAL, AMB NOTES REPETIDES I AGUDES. El sentinella intenta restablir l'ordre PERÒ ARA L'ORQUESTRA MARCA EN UN TERRIBLE *CRESCENDO* DE LES PERCUSSIONS, ELS *GLISSANDI* DE LES ARPES, ELS EFECTES DELS VENTS I LES CORDES, L'EFECTE QUE ELS SARCASMES FAN A KATERINA, QUE SEMBLA HAVER PERDUT LA RAÓ, I ANUNCIA EL DRAMÀTIC FINAL.

Katerina, desesperada, s'avança a l'escena i CANTA EL PUNYENT I MISTERIÓS *ARIOSO* FINAL «AL MÉS PROFUND DEL BOSC HI HA UN LLAC», ON LA IMATGE DE LES ONADES NEGRES ÉS PREMONICIÓ

«ÉS TERRIBLE VEURE UN LAGER [...] EL LAGER
CONTÉ MOLT DE TOT ALLÒ QUE L'HOME HAURIA
D'IGNORAR. PERÒ VEURE EL FONS MÉS BAIX DE LA
VIDA NO ÉS EL PITJOR. EL MÉS TERRIBLE ES
PRODUUEIX ALESHORES, QUAN AQUEST FONS ES
CONVERTEIX EN LA PROPIETAT DE LA PERSONA,
QUAN LA MESURA DE LA SEVA MORAL ÉS LA QUE
HA PRES DE L'EXPERIÈNCIA DEL LAGER, QUAN
APLICA A LA VIDA LA MORAL DELS CRIMINALS.»

VARLAM SHALAMOV. *Relats de Kolyma*

DE LA SEVA PRÒXIMA MORT, INICIADA PELS TIMBALS *PIANISSIMO*, PUNTEJATS PER LES FUSTES GREUS, LES CORDES, LES ARPES I ELS TRINATS DEL VIOLINS, EN UNA ATMOSFERA CADA COP MÉS ANGOIXANT.

La tornada de Serguei i Soniètka, alegres i desenfadats, en una actitud que porta la noia a CANTAR UNA BREU ÀRIA ON ES BURLA AMB CRUELTAT I SARCASMES DE COM HA OBTINGUT LES MITGES DE KATERINA, PRECEDEIX UN NOU REDOBLAMENT DE TIMBAL quan l'oficial dóna ordre de continuar la marxa, SEQUIT DE L'IMPRESSIÓANT I AMPLI COR DE PRESONERS, ACOMPANYAT PELS INSTRUMENTS GREUS, QUE ES REDUEIXEN DESPRÉS AL TEMA DEL VIOLONCEL PUNTEJAT PEL FAGOT I CONTRAFAGOT, EN UNA MÚSICA TENSA I VIOLENTA, mentre els presoners preparen la represa de la marxa.

El crits aguts i desesperats primer de Soniètka —que Katerina ha llançat en un cop de sorpresa a l'aigua del riu turbulent— i després de Katerina, que es llança darrere seu, trenquen brutalment aquesta tensió. EL VELL PRESONER REPRÈN EL CANT DE L'INICI DE L'ACTE, QUE RESPON TOT EL COR DE PRESONERS EN UN PLANY ALLARGASSAT, UN LAMENT SENSE FI, MENTRE EL CONTRABAIX TOCA UN DARRER TEMA OMBRÍVOL I L'OBRA ACABA AMB UN GRAN ACORD PERFECTE EN FA MENOR.

TERESA LLORET



Max Penson:
Pràctiques de tir (1932).

Una obra sobre la condició humana

«Quan has fet un pas pel camí del mal, quan, com en Macbeth, la sang et taca les mans, ja no pots fer marxa enrere», –escriu Stein Winge, director d'escena de la producció del Gran Teatre del Liceu–. «És una obra on no hi ha herois, només éssers humans [...]. Xostakóvitx hi injecta, a més, una bona dosi d'humor: un humor singular i vulgar, que en algunes ocasions arriba a ser grotesc»

МУЗЫКА

Pàgina següent:
Escena de la producció
Lady Macbeth de Msensk,
dirigida per Stein Winge.

(La tipografia ciríl·lica que apareix
en aquest capítol correspon a la
paraula «Música»).

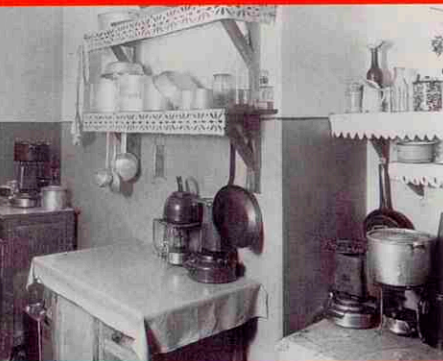


«BEC PER LA NOSTRA CASA EN RUNES, / PEL
DOLOR DE LA MEVA VIDA, / PER LA NOSTRA
SOLEDAT COMPARTIDA / I PER VOSALTRES ALÇO
LA MEVA COPA, / VOSALTRES, LLAVIS MENTIDERS
QUE ENS HEU TRÀIT, / VOSALTRES, ULLS SENSE
PIETAT, FREDS COM LA MORT, / I PER TU, AQUESTA
DURA REALTAT: / EL MÓN ÉS BRUTAL I HORRIBLE /
I DÉU NO ENS HA SALVAT»

ANNA AKHMATOVA. L'últim brindis

Aparer meu, *Lady Macbeth de Msensk* és una obra sobre la condició humana i no tant, com s'acostuma a afirmar en els nostres dies, una presa de posició política a favor o en contra del règim soviètic. Ens podem preguntar, i amb tota la raó, qui n'ha fet una obra política: qui en fou el responsable d'aquest estatut, el mateix Xostakóvitx o més aviat la reacció política davant l'obra? Qui pot dir-nos el que va succeir, en realitat? Per tot plegat, en aquesta obra la dimensió política no és el que més m'interessa, sinó la problemàtica humana lligada als personatges. Des de bon començament m'he promès oblidar Xostakóvitx i les seves conviccions polítiques, fossin les que fossin, per reflexionar sobre el caràcter dels personatges que veiem evolucionar damunt l'escenari. No ha estat la meua intenció descriure una època de la història russa, i encara menys fer pujar el folklore a l'escenari. Per a mi, l'essencial de l'obra no rau en la presa de posició a favor o en contra d'Stalin; ben al contrari, la considero un relat extremament personal, i per això pretenc sondejar el cor dels personatges, buscar què hi ha en el seu jo més profund. Intento mostrar per què es produeixen els esdeveniments; en acabat, l'espectador queda lliure per establir-hi les relacions que vulgui. En teatre, una bona forma sempre ha de ser sorprenent. No es pot donar al públic el que aquest espera rebre. No es pot adjudicar a una obra, tant si és de teatre com musical, un sentit que no té; cal ser honest respecte del text i de la música. Quan es vol forçar el sentit, s'està prostituint l'obra d'art. No es pot ser didàctic i insistir en allò que se sobreentén; no es pot fer una classe al públic, perquè si no, el teatre esdevé una activitat avorrida. Vull intentar explicar la història de la manera més simple possible, però també la més suggeridora possible, tot concentrant-me en els personatges i en els seus conflictes personals. La dimensió política s'imposa per si mateixa quan apareixen en escena situacions com la deportació a Sibèria. Per tant, el més adequat és acarar l'obra tal com es faria amb el *Macbeth* de Shakespeare: partint dels conflictes personals. Llavors l'obra mateixa ja es revela prou eloqüent, no cal recórrer a cap efecte suplementari. Així, cada espectador podrà escoltar com parla l'obra i posteriorment formar-se'n una opinió personal.

El tema principal és l'aspiració de l'home a una vida diferent de la que té; els personatges estan descontents, desitgen un canvi, una millora en la seva vida... Em sembla que en això rau el llenguatge més humà

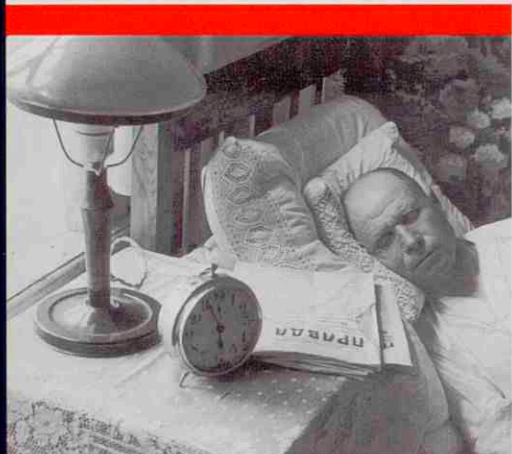


Fotografia anònima:
Cuina comunal en Leningrad (1937).

«DES DE PIKOVAIA DAMA NO HI HA HAGUT
EN LA MÚSICA RUSSA CAP ÒPERA TAN
INNOVADORA I IRRESISTIBLE COM *LADY MACBETH*.
EL SEU INCRÈIBLE DRAMATISME, LA FORÇA
EMOCIONAL I EL VIRTUOSISME DEL SEU
LLENGUATGE MÚSICAL EN FAN EL FENOMEN MÉS
SUPERB DE LA MÚSICA OPERÍSTICA RUSSA
DELS ÚLTIMS CINQUANTA ANYS»

SAMUIL A. SAMMOSSUD. (1934)





A dalt:
A. Uzlyan:
Un dia en la vida d'un Kolkhoz (1939).

A baix:
Dmitri Debabov:
Magnitogorsk, Urals (1930).

Pàgina anterior:
Cartier-Bresson:
Escena vagarívola a Moscou (1954).

que podem transmetre: mai no ens acontentem amb allò que tenim. Katerina i Serguei aspiren a una vida millor que la que els porta la seva desgràcia. No deixen escapar cap ocasió per millorar la seva sort. Pel que podem llegir cada dia en la secció de successos dels diaris, aquest tema no ha perdut ni una engruna d'actualitat. Quantes persones han trepitjat cadàvers per pujar cada cop més amunt? En la vida diària es constata que sovint el mal triomfa sobre el bé, i que és més fàcil ser dolent que ser bo. Sens dubte, vostè desitjaria que els bons sempre reeixissin; però el que s'esdevé és ben diferent: la realitat sembla una altra cosa... I quan has fet un pas pel camí del mal, quan, com en *Macbeth*, la sang et taca les mans, ja no pots fer marxa enrere.

El llibret de *Lady Macbeth* és molt intens. Es basa en Shakespeare i en Leskov. Certament, amb el llunyà model de Shakespeare ja es té el punt de partida més potent que es pugui imaginar. Però el llibret continua la novel·la de Leskov, tret d'alguns punts. En l'obra de Leskov, els personatges encara són més ultrats: en comparació amb l'òpera, Katerina i Serguei es mostren més interessats, i en conjunt tot és més lúgubre i paorós. Així doncs, igual que Shakespeare, Xostakóvitx va extreure del material narratiu el seu propi relat; i això mateix és el que fan avui tots els directors d'escena. A diferència de Shakespeare i de Leskov, Xostakóvitx injecta en aquest material una bona dosi d'humor: un humor singular i vulgar, que en algunes ocasions arriba a ser grotesc. Aquest humor és d'una importància fonamental, ja que amoro-seix el conjunt. Fes riure el públic i escandalitza'l: l'efecte resultant serà encara més suggeridor i suscitarà la reflexió.

En aquesta obra no hi ha herois, només éssers humans. En el *Macbeth* de Shakespeare, un general i la seva esposa es converteixen en rei i reina; en la *Lady Macbeth* de Xostakóvitx, dos individus vulgars intenten burlar el seu destí. L'única cosa que canvia és el context. I això perquè Leskov ha traslladat el relat a Rússia i l'ha intitulat *Lady Macbeth de Msensk*.

Al contrari del que opina Xostakóvitx, jo no penso que Katerina sigui un personatge simpàtic o positiu; el que compta és el drama. A parer meu, encara és més funesta que *Lady Macbeth*: és perillosa, molt convincent, i les seves paraules ens produeixen la sensació que a cada moment pot esclatar una bomba. Encara és jove —només té vint anys—,

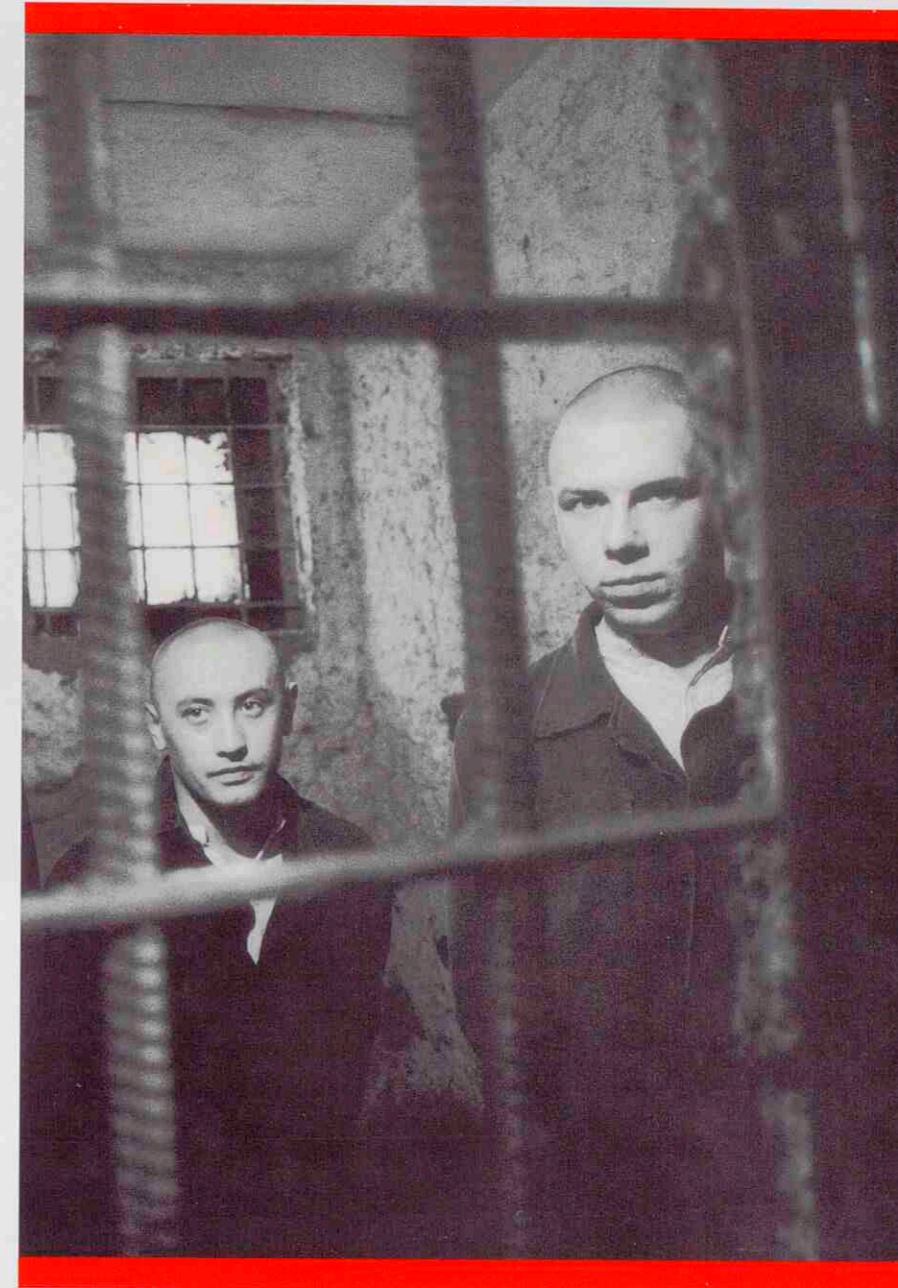
«VEURE PATIR PRODUËIX BENESTAR, FER PATIR,
MÉS BENESTAR ENCARA —AQUESTA ÉS UNA TESI
DURA, PERO ÉS UN AXIOMA ANTIC, PODERÓS,
HUMÀ— MASSA HUMÀ»

NIETZSCHE. *La genealogia de la moral*

«QUI HA SOFERT LA TORTURA JA NO POT SENTIR
EL MÓN COM LA SEVA LLAR. LA IGNOMÍNIA
DE LA DESTRUCCIÓ NO ES POT CANCEL·LAR.
LA CONFIANÇA EN EL MÓN QUE EN PART JA
TRONTOLLA AMB EL PRIMER COP, PERÒ QUE
AMB LA TORTURA S'ENFONSA FINALMENT
EN LA SEVA TOTALITAT, JA NO TORNARÀ A
REESTABLIR-SE»

JEAN AMÉRY. *Més enllà de la culpa i l'expiació*

Chris Steele-Perkins:
Presó dels afores de Leningrad (1988).



però s'avorreix i se sent desplaçada. Per aquest motiu esdevé un personatge perillós. Sens dubte, té el seu encant, però no és amable ni atenta. Ens desvetlla tant d'afecte com *Ricard III* de Shakespeare: aquest darrer converteix el seu personatge en heroi als ulls del públic encara que cometi un assassinat rere l'altre. El mateix s'esdevé amb

«A RÚSSIA TOTA L'ENERGIA DE L'ARTISTA
S'HA DE CONCENTRAR A MOSTRAR DUES FORCES:
L'HOME I LA NATURALESA. PER UNA BANDA,
DEBILITAT FÍSICA, NERVIOSISME, RÀPIDA
MADURESA SEXUAL, DESIG APASSIONAT DE VIDA I
VERITAT, SOMNIS DE PODER ACTUAR AMPLIS COM
UNA ESTEPA, ANÀLISIS PLENES D'INQUIETUDS,
INSUFICIÈNCIA DE SABER DAVANT EL VOL ELEVAT
DEL PENSAMENT; I PER L'ALTRA BANDA,
UNA PLANURA INFINITA, UN CLIMA SEVER,
EL POBLE SEVER I GRIS AMB LA SEVA HISTÒRIA
DIFÍCIL I LLÒBREGA, L'HERÈNCIA TÀRTARA,
EL JOU DE LA BUROCRÀCIA, L'OBSCURANTISME,
LA POBRESA, EL CLIMA HUMIT DE LES CAPITALS,
L'APATIA ESLAVA, ETC. LA VIDA DESTRUEIX
EL RUS FINS AL PUNT QUE AQUEST NO
ACONSEGUEIX REFER-SE, EL BALDA COM BALDA
UN PAL DE MIL PUDS»

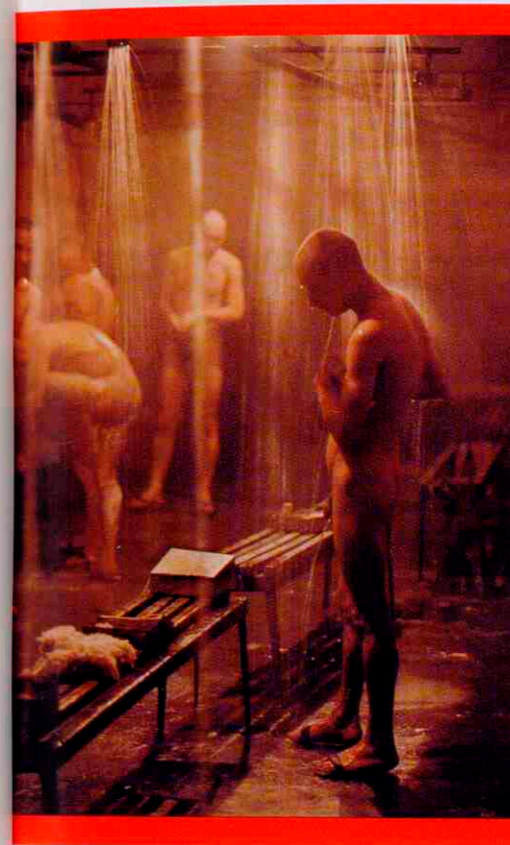
ANTON TXÉKHOV. Cartes

la Katerina de Xostakóvitx; és una dimensió subjacent en el text, però també la ironia de tota l'obra. Quan al final de l'òpera canta la seva ària, abans de llançar Soniètkà al riu, desperta la compassió del públic. Hem d'intentar de fer oblidar que és una autèntica criminal. És fascinant, però perillosa. A mi em sembla que el fet que la música presenti el mal d'una manera positiva no suposa cap problema moral. La música és bonica, però no embelleix el personatge. La ironia de la música la fa fascinant, la converteix en una autèntica bomba... En l'obra de Shakespeare els personatges més interessants també són malvats. Dit altrament, acceptem de bon grat algú com Mefistòfil perquè és divertit: és el personatge més còmic de l'obra i tanmateix és la personificació del mal, però ens ho fa oblidar perquè no et rius d'ell, sinó amb ell.

Serguei és un malvat, un hipòcrita i un arribista. Per molt absurd que sembli, fins sentim compassió d'ell. La sensació que es mereix la Katerina sorgeix perquè l'espòs d'aquesta és un pobre diable. Aquí rau precisament la ironia de l'obra: pares atenció en aquest personatge encara que saps del cert que no és més que un brivall. Katerina també ho sap tan bon punt comença el joc, perquè Axinia l'ha posada en guàrdia. Katerina i Serguei s'utilitzen mútuament. Katerina necessita amor desmesuradament, i això la fa fràgil. Serguei encarna el cinisme en estat brut.

Pel que fa a la resta de personatges, n'hi haurà prou amb una descripció més breu. Evidentment, Borís sent més inclinació pels plaers sensuals que el seu fill, és brutal i desitja la seva jove, és un vell malvat i lúbric. Sinovi és un marit deplorable, un home dèbil, amable, encara que també brutal. Imagino que el seu pare li pegava des que tenia dos anys, que hi està acostumat, i que per això té molta tirada a pegar els altres. Sento simpatia per ell, realment és un personatge lamentable.

Aquí el poble no és, com en la *Khovantxina*, el poble rus sofrent. Reacciona molt més davant els esdeveniments. Menys en l'últim quadre, només li interessa divertir-se, tot s'ho pren a la lleugera, fins i tot superficialment, i treu partit de tot el que pot. Els policies intenten satisfer la golafreteria en el banquet nupcial, que per a ells és motiu de diversió i entreteniment. No penso que el poble demani res més. Però en realitat, en aquesta obra ningú no és feliç, llevat



David C. Turnley:
Escena de presó d'alta seguretat
de Norilsk (Sibèria). Aquesta presó
es va construir fa quaranta anys
com a *gulag* per a presoners polítics.
The russian heart.

«EN EL TORTURAT S'ACUMULA EL TERROR D'Haver
EXPERIMENTAT EL PRŌISME COM A ENEMIC:
SOBRE AQUESTA BASE NINGÚ NO POT ATALAIAR
UN MÓN ON REGNI EL PRINCIPI DE L'ESPERANÇA.
LA VÍCTIMA DEL MARTIRI QUEDA INERME A MERCÈ
DE L'ANGOIXA. SERÀ ELLA QUI D'ARA ENDAVANT
REGNI SOBRE ELL.»

JEAN AMÉRY. *Més enllà de la culpa i l'expiació*

del treballador esparracat, que supera les adversitats amb l'ajuda de l'alcohol.

Tots aquests conflictes humans són embolcallats per una música d'una força extraordinària, teatral fins al límit: aquesta música és dramàtica en el sentit ple del terme. En comparació amb la segona versió de l'òpera, en la qual s'han arrodonit els angles, la primera sembla més potent, més moderna, més aspra, més fresca, més audaç i de vegades més vulgar, però sempre molt poètica. És una successió d'escenes poètiques de gran bellesa i d'episodis d'una violència exacerbada.

Espero que l'actualitat de l'obra assolirà tot el seu sentit quan sigui alliberada de tot allò accessori, i que l'atenció podrà concentrar-se en els personatges, en la comunicació purament humana amb el públic, sense grans efectes de llum o subterfugis tècnics. Espero també que centrant l'atenció en els personatges tot es farà evident. No cal complicar l'obra, té tot el que cal per agradar al públic.

STEIN WINGE

TRE

El poder i l'equívoc

«Ni l'escriptor Leskov ni Xostakóvitx no van pensar que els censurarien. Tots dos representen –en una terra en què el terror ha estat la norma d'ençà d'Ivan I el Terrible– una certa ingenuïtat de l'artista, que invariablement va unida a l'amor per la terra pròpia. Ni Leskov ni Xostakóvitx no van sortir de Rússia, però tots dos –escriu Haroldo Maglia– van viure en un exili permanent. No obstant això, van ser portaveus d'allò que la realitat oficial no diu, o com a mínim no diu amb prou claredat. No és gaire important que el seu destí hagi estat una trama d'equívocs».

Pàgina següent:
Vladislav Mikosha:
Demolició de la catedral
de Crist Salvador, Moscou (1931).

(La tipografia ciríl·lica que apareix
en aquest capítol correspon a la
paraula «Poder»).

ВЛАСТЬ

ПОД

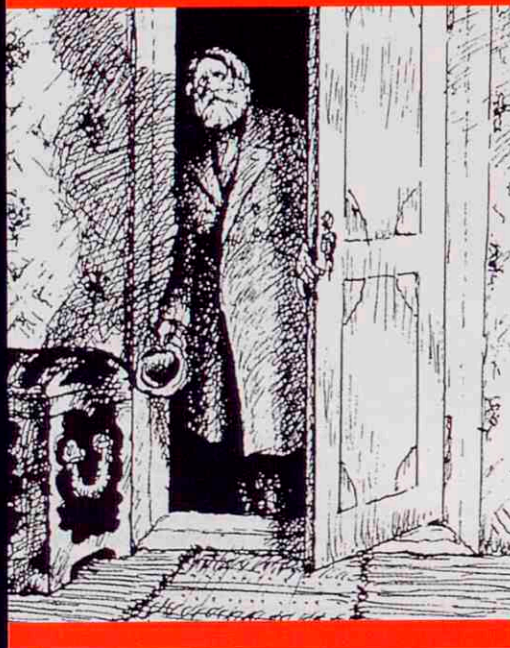


«TOTA AQUESTA SAGNANT CARNISSERIA DE
KATERINA ÉS SIMPLEMENT UNA METÀFORA
LITERÀRIA, UNA FORMA GROTESCA DE REDUIR FINS
A L'ABSURD LES CONSEQÜENCIES D'UNA PASSIÓ
QUE SORGEIX DE SOBTE DE L'ÀNIMA D'UNA NOIA
IMPETUOSA QUE ES TROBA ENVOLTADA DE
CIUTADANS MESQUINS I SE SENT ACORRALADA PER
LES LLEIS IMPLACABLES DE L'AVORRIMENT, DE LA
MONOTONIA I DE LA BANALITAT DE LA PROVÍNCIA.»

STANISLAW DYGAŁ.

(Comentari publicat el 1965 en «Opera Poznańska» amb motiu de l'estrena

polonesa de *Lady Macbeth*)



Kustodiev:
Il·lustració per a la novel·la *Lady Macbeth del
districte de Msensk* de Nikolai Leskov
de l'edició de 1923.

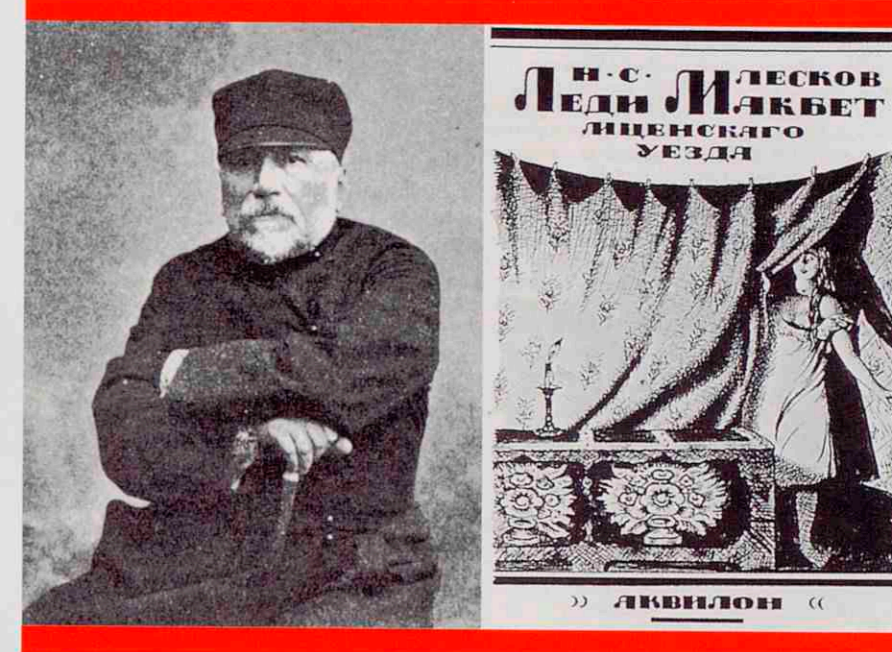
Fora de l'àmbit dels països de llengua russa, Nikolai Semionovitch Leskov (Gorojo, 1831-Sant Petersburg, 1895) a penes és conegut. Tanmateix, la seva obra és ingent (l'edició completa definitiva comprèn 36 volums) i els escriptors soviètics, amb Màxim Gorki al capdavant, el van considerar una de les glòries de la literatura russa. Pràcticament tots els seus comentaristes coincideixen a assenyalar que el seu principal mèrit és el coneixement detallat de la ingent riquesa de la llengua de totes les Rússies i, sobretot, el desplegament infinitament ric que en fa gràcies a un talent narratiu agut i a una observació dels costums no menys penetrant. Tot plegat fou fruit d'uns orígens socials molt heterogenis i d'un desig desbordant de conèixer la seva terra, si és que cal buscar orígens al talent.

El seu pare pertanyia al clergat; la seva mare, a l'aristocràcia. Però fou la seva àvia materna —que, en canvi, formava part d'una família de comerciants— l'encarregada d'educar la sensibilitat i la fantasia del futur escriptor. Aquestes arrels socials tan diverses (clergat, aristocràcia, burgesia) li van permetre arribar molt enllà en la comprensió de qual-sevol tipus humà de l'extens país que habitava, i al mateix temps li van atorgar la capacitat de descriure'l amb minuciositat i sagacitat i de posar en boca de cada una de les seves criatures la parla adequada.

Religiosa però no fanàtica, hereva del poc que en el segle XIX quedava del despotisme il·lustrat al seu país, aquella àvia li va explicar la vida i els costums de popes i sants, reals i de llegenda, i el va adoptar com a company de peregrinació pels monestirs d'Orel, terra que també va ser, per cert, la d'una altra figura rellevant de les lletres russes: Ivan Turgueniev. En cada un dels convents, el noi bevia de la riquíssima tradició oral russa, que l'havia de marcar de manera indeleble, i es deixava dur per aquella atmosfera de somieg furtiu i de pietosa fantasia que amara les hagiografies esclaves. Es podria dir que la seva infantesa i la seva adolescència van ser un exercici de l'afecció continuada.

En aquells primers anys, aquell món que era el seu li semblava reblert de pau, sobretot perquè durant molt de temps la seva mirada fou la d'un innocent que ignora els contratemps de la vida i la seva duresa, com un Alioixa Karamazov sense germans.

Potser cal situar el final d'aquest llarg idil·li en un episodi esdevingut el 1848 i que canvià la seva vida: la mort del seu pare arran d'una



Retrat de Nikolai Leskov.

A la dreta:
Coberta de la novel·la
Lady Macbeth del districte de Msensk,
de l'edició de 1923.

«LA LLIBERTAT ERA LA "CONSCIÈNCIA DE LA
NECESSITAT" I, COM QUE EL MARXISME HAVIA
CAPTAT LES LLEIS DE LA SOCIETAT,
ERA UNA NECESSITAT COMUNISTA LA QUE HAVIA
DE DETERMINAR LA LLIBERTAT. LA LLIBERTAT NO
ERA UN CONCEPTE ABSOLUT, SINÓ QUE DEPENIA
DE LA DIALÈCTICA I NOMÉS AFLORARIA COM UNA
FORÇA POSITIVA AMB EL TRIOMF DE LA SOCIETAT
COMUNISTA.»

GEORGE L. MOSSE. *La cultura europea del segle XX*

epidèmia de còlera. Aquest fet, a banda de provocar el que sol produir en qualsevol fill devot, va tenir una repercussió més abocada a l'exterior, ja que obligà el jove Leskov a guanyar-se la vida. Aquest canvi radical el col·locà cara a cara amb tots els conflictes que vivia aquella Rússia que ell tant estimava. De primer va treballar en l'Administració militar, on va tenir l'oportunitat de presenciar escenes de singular cruïlla. Més endavant, quan aquella experiència per a ell esdevenia insuportable, va aconseguir un lloc de treball a la finca d'un parent, un propietari rural entestat a millorar la vida dels seus pagesos mitjançant la utilització de maquinària moderna. Aquest càrrec l'obligava a viatjar per les poques regions de Rússia que encara no coneixia (per exemple, Sibèria), a fi de fer compres i transaccions.

Arribat aquest moment, Leskov havia rebut aquesta «triple consagració» que molts escriptors russos experimenten: coneixement del medi rural (pagesos i terratinents), coneixement de l'Administració (burocràcia), descobriment que el progrés és possible i, correlativament, que la seva Rússia és un país endarrerit que necessita canvis. Sabem que per a alguns, com Dostoievski, les coses no estaven del tot

«HEM SUPERAT L'ÈPOCA DE L'OPRESSIÓ DE LES
MASSES, AVUI DIA VIVIM UNA ÈPOCA D'OPRESSIÓ
DE L'INDIVIDU EN NOM DE LES MASSES»

LEVGUENI ZAMIATIN. *Tinc por* (1920)



Kustodiev:
Il·lustració per a la novel·la
Lady Macbeth del districte de Msensk,
de Nikolai Leskov,
de l'edició de 1923.

malament tal com estaven, perquè la veritable tragèdia de l'ésser humà s'allotjava al seu interior; el comte Tolstoi no devia pensar el mateix i, una mica a la manera del parent de Leskov, es consagrà al «desenvolupisme» (per acabar, com acostuma a resultar fatalment, en la religiositat); Turgueniev va optar per la civilització francesa.

L'any 1864 va aparèixer la primera novel·la de Leskov (*Sense sortida*), però la sort de l'escriptor ja s'havia decidit quatre anys enrere, en prendre la determinació d'abandonar el camp i traslladar-se a Sant Petersburg per exercitar-se en el periodisme: Leskov sabia que seria escriptor.

Era l'època de les reformes per l'impuls d'Alexandre II. Malgrat que Leskov publica en destacats diaris articles que defensen el nou clima que s'afavoreix des del Kremlin, mai no va arribar a confiar del tot en la intel·lectualitat positivista russa. Continuà sent –amb més o menys alegries, amb més o menys ressentiment– el nen sorprès davant l'espectacle que li ensenya l'àvia i que el converteix en un ortodox fervent, potser *malgré lui*, com fa sospitar l'episodi central de la seva existència que descriurem a continuació.

El maig de 1862 es produeixen alguns importants incendis en edificis oficials de Sant Petersburg. Probablement van ser obra dels joves estudiants eslavòfils, que, malgrat la seva posició radical, no eren gaire lluny de l'escriptor pel que fa a idees. Efectivament, la policia s'afanya a informar que els incendis han estat provocats i que els responsables són, sense cap mena de dubte, els estudiants més radicals. Llavors Leskov comet l'error més flagrant de la seva vida. Efectivament, pocs dies després d'aquests esdeveniments, amb l'ambient encara força escalfat, publica en el conegut diari *Severnaja Pcela* (*L'abella del Nord*) un article en el qual repta les autoritats policials que treguin a la llum pública proves que justifiquin les acusacions. Els estudiants no interpreten aquell escrit com un desafiament a la policia, sinó com un acte de complicitat. De raó, no els en faltava, les proves són fàcils d'inventar. A partir d'aquell moment, Leskov queda estigmatitzat amb el qualificatiu de «reaccionari».

A partir de llavors ningú no li fa cas. La història del poder rus –anterior i posterior a Leskov– mostra la rigidesa, de vegades mortífera, dels seus anatemes. Per acabar-ho d'adobar, escriu unes *Històries de la vida dels bisbes* (1874) que posa en contra seva també els clergues.



Vladislav Mikosha:
Demolició de la catedral
de Crist Salvador, Moscou (1931).

«CAL ANIQUILAR L'ENEMIC QUE NO ES RENDEIX»

MAXIM GORKI («Pravda», 15 de novembre de 1930)

Indubtablement, el nostre artista no devia estar gaire satisfet amb els avatars de la seva carrera literària, si bé, com a veritable creador, va continuar escrivint, i molt.

Va saber refugiar-se en el reflex dels racons oblidats de la vella Rússia i fer-se partícip de l'esperit d'aquells que transmeten llegendes i fets de manera oral. Va fer seva la veu de l'àvia.

L'any 1895 és el de la seva mort. En aquell moment és un autor molt llegit, però per un públic que –tradicionalment i malauradament– «no

«LA LLIBERTAT [...] VIU EN MOLTES
INTEL·LIGÈNCIES NOBLES A TOTES LES PARTS DEL
MÓN, LES QUALS, TOT I QUE ESTAN MOLT AÏLLADES
I REDUÏDES GAIREBÉ A UNA RES PUBLICA
LITERÀRIA ARISTOCRÀTICA PERÒ PETITA, ENCARA
HI CONTINUEN FIDELS I LA REVERENCIEN MÉS I LA
BUSQUEN AMB AMOR MÉS FERVENT QUE EN
AQUELLS TEMPS EN ELS QUALS NO HI HAVIA NINGÚ
QUE L'OFENGUÉS NI EN POSÉS EN DUBTE EL
PREDOMINI DEL CULTE»

BENEDDETTO CROCE. *Historia d'Europa al segle XIX* (1931)

compta», un públic de petitburgesos, de mestres rurals, de terratinents de poca volada. Els «popes», mai més ben dit, de la cultura no li perdonaran mai aquell article de 1862. A partir de la Revolució d'Octubre, la intel·ligència russa (soviètica) el recupera, sobretot com a mestre indiscutible de la llengua.

Lady Macbeth del districte de Msensk (1865) és una de les seves nombroses novel·les breus, nerviosa, ben escrita, encara més ben construïda. Sens dubte, és la seva obra més coneguda fora de Rússia gràcies a haver servit de base per al llibret de l'òpera homònima de Dmitri Xostakóvitx.

Em sembla que –deixant de banda per ara l'aspecte musical– és molt il·lustratiu fer referència als contratemps que aquesta òpera va patir des de l'estrena. Leskov no hi va tenir res a veure: feia molt de temps que havia passat a millor vida i ningú no va protestar en contra seu des de les jerarquies del PCUS. Tanmateix, l'autor de la partitura va topar, com li havia succeït al novel·lista en el seu moment, amb la censura. Evidentment, també fou titllat de «reaccionari», ja que cap govern amb dos dits de front no gosaria condemnar algú per «progressista». Curiosament, van ser els progressistes els qui van titllar Leskov de reaccionari.

No farem un paral·lelisme entre Alexandre II i Stalin. Seria de mal gust. Tampoc entre Leskov i Xostakóvitx, si bé resultaria més fructífer. Ens limitarem a narrar els fets.

L'òpera de Xostakóvitx s'estrenà al Maly de Leningrad el 22 de gener de 1934. Va tenir-hi tant d'èxit que aquell mateix any es va representar també a Moscou. Es podria assegurar que abans de 1936 ja havia fet la volta al món, durant la qual fou especialment aplaudida als Estats Units.

Tanmateix, el gener de 1936 li va arribar l'hora. Stalin va decidir assistir a la representació a Moscou. Se'n va anar abans que acabés la

«LA REVOLUCIÓ HA D'OBLIDAR DURANT UN LLARG
PERÍODE DE TEMPS LES SEVES FINALITATS A
FAVOR DELS MITJANS I RENUNCIAR ALS SEUS
SOMNIS DE LLIBERTAT PER NO DEBILITAR LA
DISCIPLINA. UN JOU ADMIRABLE, NO D'OR, SINÓ
D'ACER, SÒLID I ORGANITZAT [...] QUI NO COMPRÈN
QUE AQUEST ÉS L'ÚNIC CAMÍ ENVERS
L'ALLIBERAMENT NO COMPRÈN ELS
ESDEVENIMENTS QUE PASSEN DAVANT SEU»

PIOTR KOGAN

BRATA

UNION
DER
SOZIALISTISCHEN
SOZJET
REPUBLIKEN



PRESSA
KÖLN
1928

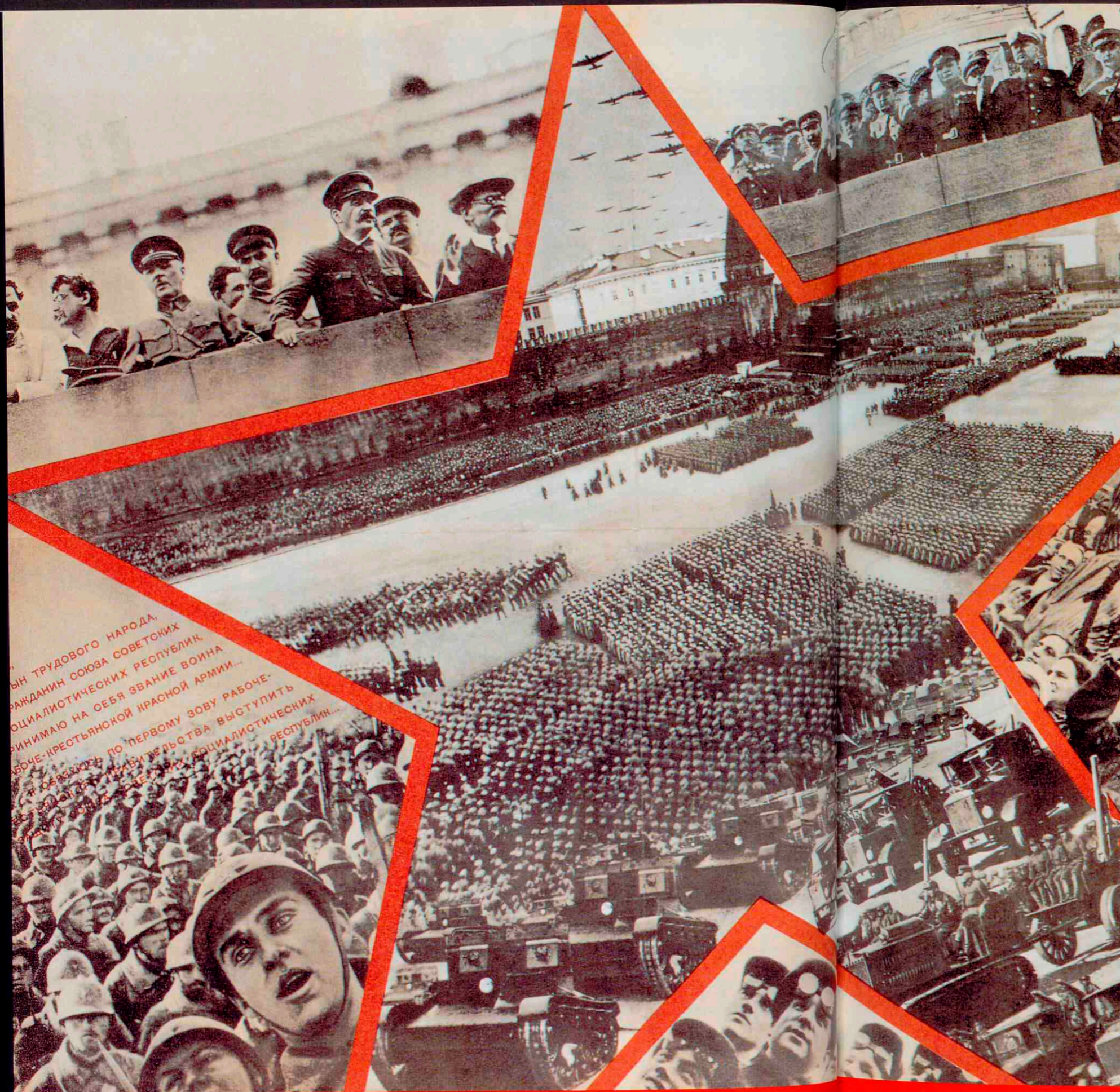
El Lissitzky:
Portada de catàleg (1928).

Pàgina següent:
El Lissitzky:
Treballadors-camperols-Exèrcit Roig (1934).

funció tot argumentant un compromís ineludible. L'endemà, «Pravda» publicava un article intítulat *Confusió en comptes de música*. Xostakóvitx era titllat de sospitós, d'estèticament decadent, de formalista, de llicencios, d'antiproletari. Tots els «crítics» sense excepció al·ludien a la particular manera amb què el llibret (indirectament, la novel·la de Leskov) tractava les relacions sexuals, mentre que els polítics sempre havien ignorat aquest tema conflictiu. A parer meu, Stalin va aprofitar aquelles circumstàncies, però en realitat intuïa quelcom d'enemic en la música mateixa (va succeir el mateix amb la *Cinquena Simfonia* del compositor, que no s'inspirava en cap text).

Si bé Leskov va poder refugiar-se en la diversitat de Rússia, Xostakóvitx no podia fer el mateix en la globalitat de la Unió Soviètica. Gràcies al caràcter autàrquic del règim en aquell moment de la història del país, existia el «penediment» i altres maniobres singularment baixes, però davant les quals l'única cosa que es podia fer era acatar-les. Xostakóvitx remodelà la seva obra, de la qual cosa resultà una versió més «moderada» (ara, en un temps en què el poder ha canviat, en diem *light*). Va continuar sent el músic més representatiu i premiat de la Unió Soviètica.

Però si hi ha una cosa clara, és que ni Leskov ni Xostakóvitx no van pensar que els censurarien. Tots dos representen –en una terra en què el terror ha estat la norma d'ençà d'Ivan I el Terrible– una certa



A la dreta:
Gustav Klucis:
Cartell: «La URSS és la brigada de
xoc del proletariat del món sencer» (1931).
Biblioteca Estatal Lenin, Moscou.



«TOTES LES CONDICIONS SOCIALS I ECONÒMIQUES
VIOLENTEN L'ART [...] TANT SI ES TRACTA
DEL RETRAT D'UN SOCIALISTA COM EL
D'UN EMPERADOR, TANT SI CAL CONSTRUIR EL
PALAU D'UN COMERCIANT COM EL MODEST
HABITATGE D'UN OBRER, AQUESTA DIFERÈNCIA
NO MODIFICA EN ABSOLUT EL PUNT DE PARTIDA
DE L'ART [...] HA ARRIBAT EL MOMENT SUPREM
DE COMPRENDRE QUE ENTRE ELS PROBLEMES
DE L'ART I ELS DE L'ESTÓMAC HI HA UNA
GRAN DISTÀNCIA»

KASIMIR MALEVITX

ingenuïtat de l'artista, que invariablement va unida a l'amor per la terra pròpia. Ni Leskov ni Xostakóvitx no van sortir de Rússia, però tots dos van viure en un exili permanent. No obstant això, van ser portaveus d'allò que la realitat oficial no diu, o com a mínim no diu amb prou claredat.

No és gaire important que el seu destí hagi estat una trama d'equívocs.

HAROLDO MAGLIA

«EL COMUNISME VA ACABAR TIPIFICANT ELS
HOMES DE LA MATEIXA MANERA QUE LA IDEOLOGIA
FEIXISTA: LA SEVA VIDA I LA SEVA MORT DEPENIEN
DE LA LLEIALTAT O LA TRAÏCIÓ A LA IDEOLOGIA.
EN AQUESTA SITUACIÓ, ON PODIA TROBAR REFUGI
L'INTEL·LECTUAL?»

GEORGE L. MOSSE. *La cultura europea del segle xx*

A propòsit de la meva òpera

En l'article A propòsit de la meva òpera, publicat el 1934, Dmitri Xostakóvitx descriu així la personalitat i l'entorn de Katerina Ismailova, la protagonista de Lady Macbeth de Msensk, tot marcant diferències amb la fixada per Levkov a la seva novel·la: «Katerina Lvovna és una dona intel·ligent, llesta i interessant, però com a conseqüència de les deplorables condicions, del malson en què ha de viure, com a conseqüència de la seva reclusió en un medi comerciant cruel, àvid i mesquí, la seva vida esdevé trista, grisa, sense interès. No estima el seu marit, no li concedeixen ni la més petita alegria ni el més petit consol. I llavors apareix Serguei, l'empleat que Sinovi Borissovitx, el seu marit, ha contractat. Ella s'enamora d'aquest empleat –un personatge indigne i negatiu– i en aquest amor, hi troba l'alegria i el sentit de la seva existència. Comet un seguit de crims per unir-se amb Serguei, per convertir-lo en el seu marit».

Pàgina següent:
Retrat de Dmitri Xostakóvitx
als anys trenta.

(La tipografia ciríl·lica que apareix
en aquest capítol correspon a la
paraula «Òpera»).





La composició de l'òpera *Lady Macbeth de Msensk* començà al final de 1930 i acabà el mes de desembre de 1932. Per què vaig triar precisament aquest tema per escriure una òpera?

En primer lloc, perquè l'herència clàssica de la literatura russa continua sent poc utilitzada en el desenvolupament de l'òpera soviètica, però sobretot perquè la novel·la de Leskov té un contingut dramàtic i social d'una riquesa inaudita. Potser en tota la literatura russa no hi ha cap altra obra que caracteritzi amb tanta expressivitat la condició de la dona a la Rússia prerrevolucionària.

Jo presento *Lady Macbeth de Msensk* en un pla diferent del que utilitza Leskov. Tal com demostra el mateix títol de la novel·la, l'autor adopta un punt de vista irònic per descriure els esdeveniments. El títol remet a un territori insignificant –un districte petit– en el qual els herois es presenten com a persones calamitoses, amb unes passions i uns interessos més mediocres que aquells que animen els personatges shakespearians. Tanmateix, Leskov, com a brillant representant de la literatura prerrevolucionària que és, no podia interpretar correctament els esdeveniments que es desenvolupen a la novel·la.

Per això, el meu paper com a compositor soviètic consistia a conservar tota la força del relat de Leskov, però tractant-lo amb una mirada crítica i explicant els esdeveniments que s'hi desenvolupen des del nostre punt de vista soviètic.

En conseqüència, es va modificar una mica el tema. Recordem el relat de Leskov: Katerina Ismailova –la protagonista– comet tres homicidis abans d'anar a presidi (mata el seu sogre, el seu marit i un nebot molt petit). Com que jo m'havia imposat la tasca de justificar Katerina Lvovna per tots els mitjans a fi que l'oïdor i l'espectador sentissin simpatia per ella i la consideressin un personatge positiu, vaig deixar de banda l'assassinat del nebot, que ella comet per cobdícia –per rebre l'herència que el seu marit va deixar en morir. Així doncs, els meus esforços van dirigits a tractar Katerina Lvovna com un personatge positiu, digne de la simpatia de l'espectador. No és fàcil despertar aquesta simpatia: Katerina Lvovna comet un seguit d'accions incompatibles amb l'ètica i la moral. En aquest punt em separo fonamentalment de Leskov. Aquest descriu Katerina Lvovna com una dona molt cruel: arravatada per una «bogeria de rica ociosa», assassina fins persones que Leskov considera innocents. Per la meva banda, m'agra-



Gustav Klucis:
Esbós d'Amant la bandera
de Marx, Engels, Lenin i Stalin! (1933).

Pàgina anterior:
A dalt:
Gustav Klucis:
La realitat del nostre programa (1931).
Col·lecció Merrill C. Berman.

A baix:
Xostakóvitx amb la seva esposa,
a la qual va dedicar *Lady Macbeth*.

daria explicar aquests fets de la manera següent: Katerina Lvovna és una dona intel·ligent, llesta i interessant, però com a conseqüència de les deplorables condicions, del malson en què ha de viure, com a conseqüència de la seva reclusió en un medi comerciant cruel, àvid i mesquí, la seva vida esdevé trista, grisa, sense interès. No estima el seu marit, no li concedeixen ni la més petita alegria ni el més petit consol. I llavors apareix Serguei, l'empleat que Sinovi Borissovitx, el seu marit, ha contractat. Ella s'enamora d'aquest empleat –un personatge indigne i negatiu– i en aquest amor, hi troba l'alegria i el sentit de la seva existència. Comet un seguit de crims per unir-se amb Serguei, per convertir-lo en el seu marit. Quan Borís Timofeievitx –el seu sogre– sorprèn Serguei sortint de l'habitació de Katerina Lvovna i el fa assotar, ella sent el desig de venjar-se del turment amorós que el seu sogre li ha infligit i l'enverina. El dia en què Serguei li fa saber que no vol

continuar sent el seu amant en secret sinó que somia convertir-se en el seu espòs, Katerina Lvovna li respon que així serà. I quan Sinovi Borissovitx torna a casa després d'un llarg viatge, ella l'estrangula amb l'ajuda de Serguei, perquè res no s'interposi a la seva felicitat.

Podria estendre'm a bastament sobre com justifico totes aquestes accions, però no paga la pena: el material musical les justifica molt millor, ja que, a parer meu, en una òpera la música té el paper principal, conductor, decisiu.

Èbria d'amor, Katerina Lvovna se sacrifica completament a Serguei. Per ella no existeix res llevat de l'amor que sent per ell. Quan, un cop descobert el crim, tots dos van a presidi, ella s'ha de rendir davant l'evidència: Serguei s'ha allunyat d'ella i s'ha enamorat de Soniètka, una presidiària. Després d'experimentar el neguit de la desesperació, tira Soniètka al riu i s'hi llança ella també, ja que sense l'amor de Serguei la vida ha perdut tot l'atractiu i l'interès.

M'he esforçat per donar al llenguatge musical de l'òpera un màxim de simplicitat i d'expressivitat. No puc admetre les teories que durant un cert període de temps han estat vigents, les quals afirmen que en una òpera nova la línia vocal ha de desaparèixer o s'ha de reduir a una línia parlada en què se subratllarien les entonacions. L'òpera es presenta, abans que cap altra cosa, com una obra vocal, i els cantants s'han de dedicar a la seva feina més immediata, que és cantar, i no parlar, declamar o fer inflexions de veu. He construït totes les parts vocals sobre una ampla cantilena tenint en compte totes les possibilitats d'aquest instrument tan ric que és la veu humana. El desenvolupament musical és simfònic de cap a cap; des d'aquest punt de vista, l'òpera es distingeix de les òperes antigues, és a dir, de les òperes construïdes basant-se en números separats. El flux musical és continu; només s'interromp al final de cada acte per continuar a l'acte següent; no avança per intermitències, sinó que es desenvolupa sobre un ampli pla simfònic. Obviament, el director de l'òpera ha de tenir en compte aquesta continuïtat: cada acte, llevat del quart, comporta diferents quadres que no estan separats els uns dels altres per pauses, sinó per entreactes musicals durant els quals cal canviar el decorat. Els entreactes musicals que separen els quadres segon i tercer, quart i cinquè, sisè i setè, setè i vuitè, prolonguen i desenvolupen les idees musicals anteriorment enunciades i tenen un paper important en la caracterit-



Xostakóvitx amb la seva esposa, Nina Varzar, i Ivan Sollertinski (1932).

Pàgina següent:
Diversos retrats de Xostakóvitx als anys seixanta.



zació dels esdeveniments que es desenvolupen damunt l'escenari.

Alguns comentaris sobre els personatges principals i les seves característiques musicals

Katerina Lvovna Ismailova (soprano dramàtica) és el personatge principal de l'òpera. El seu llenguatge musical, la música que la descriu, parteix completament de la idea que ha de des-

pertar en els oïdors la simpatia en totes les seves formes. La seva part es caracteritza sovint per un lirisme

amarat de dolçor i calidesa, alhora que revela tota la tristesa secreta, molt profunda, que l'heroïna sent en els moments de dolor, i l'alegria intensa que la transporta en els moments de felicitat. El llenguatge musical de Katerina Lvovna està íntegrament destinat a justificar aquesta criminal per tots els mitjans. Citant Dobroliubov, podríem dir que ella és «un raig de sol en el reialme de les tenebres». És l'únic personatge o heroi positiu. La resta de personatges –Borís Timofeievitx, Sinovi Borissovitx i Serguei, el seu empleat–, il·lustren la vida quotidiana dels comerciants de l'època: una vida lúgubre, desesperada. Els

«ÉS DIFÍCIL FIXAR PER AVANÇAT ELS TRETS DELS
DIVERSOS PERSONATGES PERQUÈ NOMÉS
S'ARRIBEN A PRECISAR EN EL CURS DEL PROCÉS
DE TREBALL. CADA ROL ÉS UN TROS DE L'ÀNIMA
DE L'ACTOR»

DMITRI XOSTAKÓVITX (Carta a Nadijeida Welter, 1933)

«TOT EL POBLE SOVIÈTIC TREBALLA ACTUALMENT EN LA RECONSTRUCCIÓ DE LA SEVA PÀTRIA. TOTS ELS DIES SOM TESTIMONIS DELS ACTES HEROICS QUE ES DUEN A TERME A LES FÀBRQUES I ALS KOLJOS. PREGUNTEM A AQUESTA GENT SI LES SIMFONIES NÚM. 8 I NÚM. 9 DE XOSTAKÓVITX ELS AGRADEN TANT COM DIU LA NOSTRA PREMSA. PER ENTRAR EN CONTACTE AMB EL POBLE CAL UTILITZAR UN LLENGUATGE COMPRESIBL. DURANT EL SETGE DE LENINGRAD, ELS MORIBUNDS VOLIEN ESCOLTAR UNA CANÇÓ POPULAR, PERÒ NO DEMANAVEN LA SIMFONIA NÚM. 7 DE XOSTAKÓVITX.»

VLADIMIR SAKHAROV («Música Soviètica», 1948)

empleats d'Ismailov són aprenents de comerciants; igual que fan els Ismailov, enganyen i roben per poder obrir més endavant la seva pròpia botiga i convertir-se en autèntics comerciants. Per això confereixo a aquest grup de personatges un caràcter negatiu.

El poble que pateix en aquella època –una època fonamentada en l'opressió dels explotadors als explotats– apareix a l'acte quart: el presidi. No hi ha una imatge més lúgubre dels temps antics que la d'un presidi rus o la d'un tren que transporta condemnats a treballs forçats en un alto del seu camí cap a les regions més recòndites de l'antic imperi rus. El pagès rus de l'època, el «poble», com s'acostuma a dir, es comportava envers els presidiaris, potser sense tenir-ne consciència, d'una manera completament correcta: no els considerava uns criminals, sinó uns «desventurats». Recordem aquell passatge de *Records de la casa dels morts* de Dostoievski en què l'autor –que en el moment d'escriure el relat és ell mateix un presidiari– descriu l'episodi en què una nena li dona una almoïna, o que, en els pobles per on passaven els presidiaris, els pagesos sacrificaven a favor d'aquests «desventurats» un rosegó de pa o alguna moneda. En compondre aquesta òpera vaig tenir aquest mateix comportament respecte dels presidiaris de l'acte quart: per tant, aquests han de despertar una profunda simpatia. Serguei és un empleat; per dir-ho amb un exemple, sorgeix com un geni negatiu en la vida grisa i aclaparadora de Katerina Lvovna. És un brivall de baixa estofa que dedica la vida a buscar la seva pròpia felicitat i, com ell mateix diu, a «delectar-se amb els plaers que li ofereix un cos femení». Troba Katerina Lvovna per casualitat, i l'únic que demana és delectar-se en la situació. Se sent afalagat que l'esposa



A dalt:
Gustav Klucis:
«El partit al capdavant de les masses»,
decoració de l'1 de maig,
a l'obra de l'Hotel del Mossoviè (1934).

Pàgina anterior:
Xostakóvitx al congrés
dels compositors de 1970 a Moscou:
a l'esquerra Leonid Breznev
i a la dreta el compositor Tikhon Khrennikov.



d'un comerciant –una dama jove i inexperta– dirigeixi l'atenció cap a ell. Per culpa seva, Katerina mata el seu sogre i el seu marit, només per culpa seva. Però quan la rica comerciant davalla fins al rang de simple presidiària, no dubta a deixar-la, perquè ja ha trobat un altre «objecte» a parer seu més interessant, «la presidiària Soniètkà». Es tracta d'un empleat que ja té un dèbil vernís de «cultura»: llegeix llibres i s'expressa amb un llenguatge rebuscat, però mira a través del prisma del seu «servilisme»; la seva concepció del món és la d'un empleat.

La música deixa Serguei al descobert. Com a compositor, el meu deure és també revelar l'essència dels meus herois. El lirisme de Serguei és simulat, llibresc, teatral; el seu patiment és afectat; el seu aspecte venerable i les seves maneres galants delaten el futur *kulak* (pagès benestant), i si les circumstàncies no l'haguessin empès a presidir, hauria esdevingut un comerciant i hauria explotat els seus semblants. No es tracta del Don Joan creat per la famosa llegenda del gran conqueridor. Ni tan sols és un petit Don Joan de l'època, sinó un criminal innoble, prou hàbil per treure partit del seu atractiu físic i engalipar Katerina Lvovna amb els seus «encants». Si en comptes de convertir-se en un ric comerciant va a parar a la presó, és perquè es descobreix el crim. Però fins i tot a presidir continua sent un ésser mediocre i barroer.

Borís Timofeievitx –el sogre de Katerina– és un ancià sa i robust, un veritable senyor *kulak* que no s'atura davant de res per assolir els seus objectius. Aquest home sever és irritable i rancuniós; mai no parla amb Katerina Lvovna, li crida.

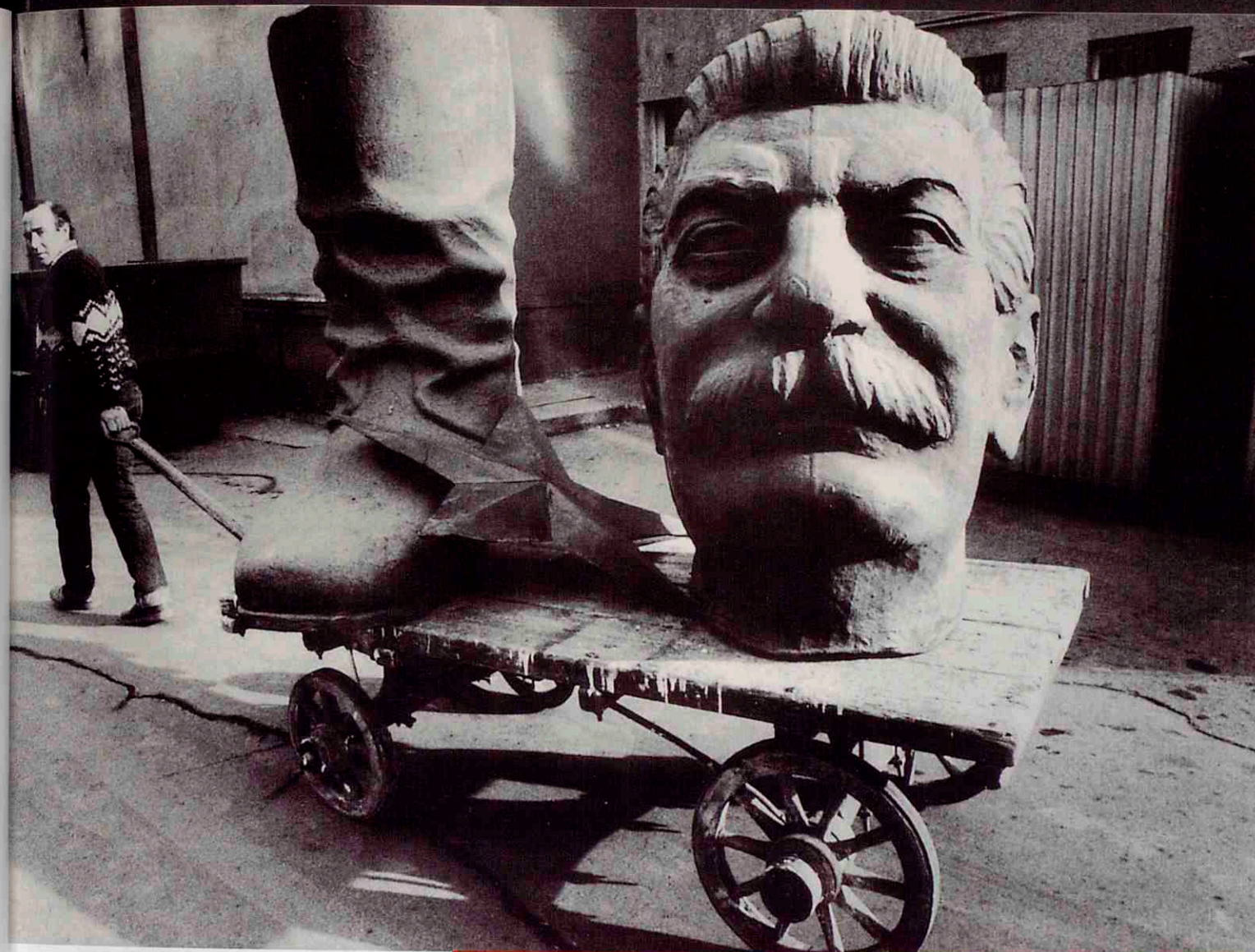
El seu fill, Sinovi Borissovix, marit de Katerina Lvovna, és el plançó degenerat d'un pare sa. És indispensable destacar que si bé Borís Timofeievitx, home enèrgic i vigorós, pot ser intel·ligent en alguns moments, té autoritat i exerceix el poder en el seu entorn, Sinovi Borissovix, en canvi, és un home lamentable i que més aviat sembla una «granota que es vol fer tan gran com un bou».

La música descriu Sinovi Borissovix com un home a qui li agradaria regnar i ordenar, però que, des d'aquest punt de vista, no pot rivalitzar amb el seu pare. Sovint comença a parlar amb energia, com si volgués demostrar que a casa seva mana ell; però la música el desemmascara i ens el mostra com un petit comerciant degenerat i lamentable. Encara que es presenti com el senyor legítim de la casa dels Ismailov, qui governa els destins i tots els negocis de la família és Borís Timofeievitx, més capacitat i enèrgic.

Aquests dos personatges masculins, que es presenten com els parents més pròxims de Katerina Lvovna, han de ser desemmascarats sota tots els punts de vista. I això es produeix amb mitjans musicals. Quan Sinovi Borissovix torna a casa després d'un llarg viatge i sorprèn Katerina Lvovna amb Serguei, tenim la impressió que els enamorats poden esperar el pitjor d'ell, per això el moment que precedeix la seva



Xostakóvitx als anys cinquanta.



A dalt:
Fotografia de Ferdinando Scianna.

A baix:
Isaac Brodski:
Retrat d' Stalin (1937).
Museu Estatal Rus, Sant Petersburg.



arribada està construït sobre una fanfara solemne, apropiada per suggerir que és a punt d'esdevenir-se un fet terrible. Però la realitat és que els esdeveniments prenen un caire molt diferent: Katerina Lvovna no s'encongeix davant el seu marit, aquest es deixa convèncer; i després, quan intenta demostrar el seu poder marital, és la seva perdició: Katerina Lvovna el mata amb l'ajuda de Serguei.

A l'òpera es reserva un paper important als personatges secundaris, com el pope, Soniëtka, el vell presidiari i el treballador esparracat. Aquest darrer és el viu exemple del borrarxo rus, inveterat, desproït de qualsevol principi moral. Tan aviat pren partit a favor de Katerina Lvovna com se li gira en contra. Al pati, quan Katerina Lvovna coneix Serguei i lluita amb ell fonent-se per sentir-se entre els braços del seu empleat, cau damunt d'un sac (i Borís Timofeievitx ho veu). El treballador esparracat s'afanya llavors a confirmar les explicacions de Katerina: va caure accidentalment quan passava per allà. Però quan tots se'n van al casament de Serguei amb Katerina Lvovna i ell es queda sol, s'esmuny fins al celler on està enterrat el cadàver de Sinovi Borissovítx, descobreix el cadàver –potser ja havia endevinat que era allí– i immediatament es dirigeix a la comissaria per denunciar els fets. És un personatge arquetípic, potser un hereu de Grixka Kuterman.

La feina dels artistes, és a dir, la interpretació del seu paper, és molt difícil i àrdua. No n'hi ha prou que tinguin bona veu, també han de dominar l'escenari i encarnar el seu personatge. Els artistes no sols han de cantar bé, també han d'interpretar bé. És indispensable perquè l'òpera produeixi en el públic l'efecte desitjat.

El paper del cor en aquesta òpera és important. Contràriament al que succeeix en moltes altres òperes, els membres del cor no són figurants, ni de bon tros: tenen assignat un paper actiu. Els artistes del cor han de saber cantar bé, interpretar bé, evolucionar bé damunt l'escenari, ja que prenen part important en l'acció.

A tall de conclusió, direm algunes paraules sobre el caràcter musical de l'òpera en conjunt. Com ja s'ha dit, l'òpera és simfònica des de la primera fins a l'última nota. Per tant, es reserva un paper de primer ordre a l'orquestra, que no es limita a acompanyar els solistes i el cor, sinó que per si mateixa té un paper potser més important que el de tots dos. Serà indispensable que el director d'orquestra trobi un



Cartell de l'estrena de *Lady Macbeth*, el 22 de gener de 1934.



«L'AMOR PURAMENT ANIMAL ÉS DE TAL VILESA
 QUE NO MEREIX MÉS COMENTARI. [...] PER
 CONTRA, NO HI HA RES DOLENT A SUPOSAR QUE
 UNA DONA SE SEPARA DEL SEU ESPÒS I ES LLIURA
 A UN ALTRE HOME QUE ESTIMA I, MALGRAT ELS
 PREJUDICIS SOCIALS, VIUEN OBERTAMENT JUNTS.
 AL CONTRARI, COM EL SEU AMOR, SERAN
 AUTÈNTICAMENT LLIURES.»
 DMITRI XOSTAKÓVITX (Carta a la seva mare, 3 d'agost de 1923)

bon equilibri entre l'escenari i el fossat, a fi que l'orquestra sempre estigui molt present, però sense situar-se en un primer pla, ja que llavors correria el risc de tancar els solistes i el cor. El domini total del seu art li permetrà de vetllar perquè l'orquestra no quedi relegada a un paper d'acompanyant, però sense eclipsar l'acció escènica.

DMITRI XOSTAKÓVITX
 Moscou, gener de 1934

El caos substitueix la música

Amb aquest article publicat en el «Pravda» el 28 de gener de 1936 es va obrir la veda per convertir la figura de Dmitri Xostakóvitx en un element sota sospita de la cultura soviètica. L'article es va publicar sense signatura, senyal inequívoc que el contingut responia a l'opinió de les més altes instàncies del Partit i del Kremlin. Encara va córrer el rumor que el text havia estat escrit pel mateix Stalin; tot sembla indicar que la seva secreta autoria pertany a David Saslavski (tal com afirma Krzysztof Meyer al seu llibre Xostakóvitx, la seva vida, la seva obra, la seva època), un periodista que s'havia especialitzat a redactar libels al servei del Kremlin. Una mostra de la seva retòrica difamatoria: «La facultat que la bona música té de captivar les masses és sacrificada a l'altar dels vans treballs del formalisme petitburgès, en el qual fer-se l'original consisteix a pensar crear l'originalitat, en el qual es juga a l'hermetisme –un joc que pot acabar molt malament».

Pàgina següent:
Fotografia d'Andrei Zdánov,
destacat repressor que signà el 1948
el decret del Comitè Central del
Partit Comunista que acusà
Xostakóvitx de desviacions
formalistes d'esperit antipopular.

(La tipografia ciríl·lica que apareix
en aquest capítol correspon a la
paraula «Caos»).



ХОС

Paral·lelament al desenvolupament cultural que té lloc al nostre país, pren força també la necessitat d'una música de qualitat. Mai en cap altre lloc els compositors han tingut un públic tan receptiu. Les masses populars volen sentir bones cançons, però també bones composicions instrumentals i bones òperes.

Diversos teatres han presentat com una novetat, com un èxit, l'òpera de Xostakóvitx *Lady Macbeth de Msensk* a aquest públic soviètic, que és alhora nou i culturalment avançat. Una crítica musical servil eleva fins als núvols i glorifica fins al límit aquesta obra. El jove compositor només ha sentit compliments entusiastes, quan una crítica seriosa i professional es limitaria a animar-lo a continuar treballant.

L'espectador que sent aquesta obra es troba d'entrada atordit per una onada de sons intencionadament discordants i confusos. Un retall de melodia o l'esbós d'una frase musical queden ofegats dins la massa, s'escapen, es perden novament entre els grinyols, l'estrèpit i els udols. Aquesta música fa de mal seguir; memoritzar-la és impossible.

I durant tota l'òpera succeeix exactament el mateix. Damunt l'escenari, els crits suplanten el cant. Si per atzar el compositor enfila de sobte el camí d'una melodia simple i comprensible, immediatament s'afanya, com si aquest accident el deixés horroritzat, a tornar al laberint d'aquest caos musical que en alguns moments voreja la cacofonia. L'expressivitat que l'oient buscava és substituïda per un ritme infernal. Aquí l'encarregat d'expressar la passió és el soroll musical.

Però tot plegat no es pot imputar a la manca de talent del compositor, ni a la seva incapacitat per expressar en música sentiments simples i profunds. Si en aquesta música regna el desordre més complet és perquè res no ens recordi la música d'una òpera clàssica, les sonoritats simfòniques o el discurs musical simple i accessible a tothom. Aquesta música representa per a l'òpera el mateix principi de negació que l'art dels esquerrans representa per al teatre quan aquests neguen la simplicitat, el realisme, els personatges accessibles, les paraules amb sonoritats neutrals. Això constitueix, en l'àmbit de l'òpera i de la música, una transferència i una amplificació de les característiques més negatives dels «meyerholdians». Es tracta d'un caos esquerrà que substitueix una música natural, humana. La facultat que la bona música té de captivar les masses és sacrificada en l'altar dels vans treballs del formalisme petitburgès, en el qual fer-se l'original consisteix

ПОЛИТБЮРО ЦК ВКП (б)



КАНДИДАТЫ



Membres del Politburó soviètic el 1936.



ДА ЗДРАВСТВУЕТ СССР, ПРОБРАЗ БРАТСТВА ТРУДЯЩИХСЯ ВСЕХ НАЦИОНАЛЬНОСТЕЙ МИРА

Gustav Klucis:
Visca la URSS, l'exemple de la fraternitat de la classe obrera entre totes les nacions del món! (1935).
Biblioteca Estatal Lenin, Moscou.

a pensar crear l'originalitat, en el qual es juga a l'hermetisme —un joc que pot acabar molt malament.

El perill que aquesta mena d'orientació suposa per a la música soviètica és evident. La deformació esquerrana en l'òpera neix de la mateixa font que la deformació esquerrana en la pintura, la poesia, la pedagogia i la ciència. L'«esperit d'innovació» petitburgès comporta una fractura en l'autèntic art, en l'autèntica literatura.

L'autor de *Lady Macbeth de Msensk* ha pres del jazz la seva música nerviosa, febril i espasmòdica per conferir «passió» als seus herois.

Mentre la nostra crítica, majoritàriament musical, posa en relleu el realisme socialista, l'obra de Xostakóvitx ens mostra damunt l'esce-



Fotografia d'Andréi Zhdánov
(fragments).

nari el naturalisme més groller. Tant els comerciants com la gent del poble se'ns presenten sota l'aspecte més uniformement brutal. La comerciant rapaç que s'apropia del poder i dels béns mitjançant l'assassinat està representada com una mena de «víctima» de la societat burgesa. S'atribueix a la novel·la costumista de Leskov un sentit que li és aliè.

I tot aquest conjunt és groller, primitiu, vulgar. La música cloqueja, brunzeja, panteixa i esbufega per representar amb realisme les escenes d'amor. I l'obra sencera està empastifada d'«amor» en la seva forma més vulgar. El llit de matrimoni del ric comerciant ocupa un lloc preeminent en la posada en escena; aquí és on es resolen tots els «problemes». El mateix estil toscament naturalista es fa servir per a l'escena de la mort per enverinament i per a l'escena del fuet, que es desenvolupa pràcticament davant dels nostres ulls.

És evident que el compositor no s'ha imposat la tasca de donar al públic soviètic allò que aquest espera i busca en la música. Sembla que hagi compost, plenament conscient, una música en clau on es barregen totes les sonoritats per arribar només als estetes formalistes de gust malsà. Ha passat per alt allò que la cultura soviètica exigeix: bandejar la grolleria i la barbàrie de tots els àmbits de la vida soviètica. Alguns crítics donen el nom de sàtira a aquesta celebració de la lubricitat de la rica comerciant. Però aquí no es pot parlar de sàtira. L'autor intenta, amb tots els mitjans que li permet l'expressivitat



ХАОС

musical i dramàtica, que el públic accepti les aspiracions i els actes toscos i vulgars de la rica Katerina Ismailova. Aquesta Lady Macbeth és apreciada pels públics burgesos a l'estranger. Si el públic burgès l'aplaudeix, no deu ser perquè aquesta òpera és absolutament apolítica i confusa? No deu ser perquè afalaga el gust desnaturalitzat dels burgesos amb la seva música cridanera, contorsionada i neurastènica?

Els nostres teatres han treballat de valent per representar amb propietat l'òpera de Xostakóvitx. Els actors han fet gala d'una bona dosi de talent per superar els sorolls, esgarips i grinyols de l'orquestra. Amb la riquesa de la seva interpretació han intentat de compensar la indigència melòdica de l'obra. Malauradament, amb això encara fan destacar més els trets toscament naturalistes d'aquesta. El talent dels artistes mereix el nostre reconeixement, i els esforços que despleguen, la nostra commiseració.

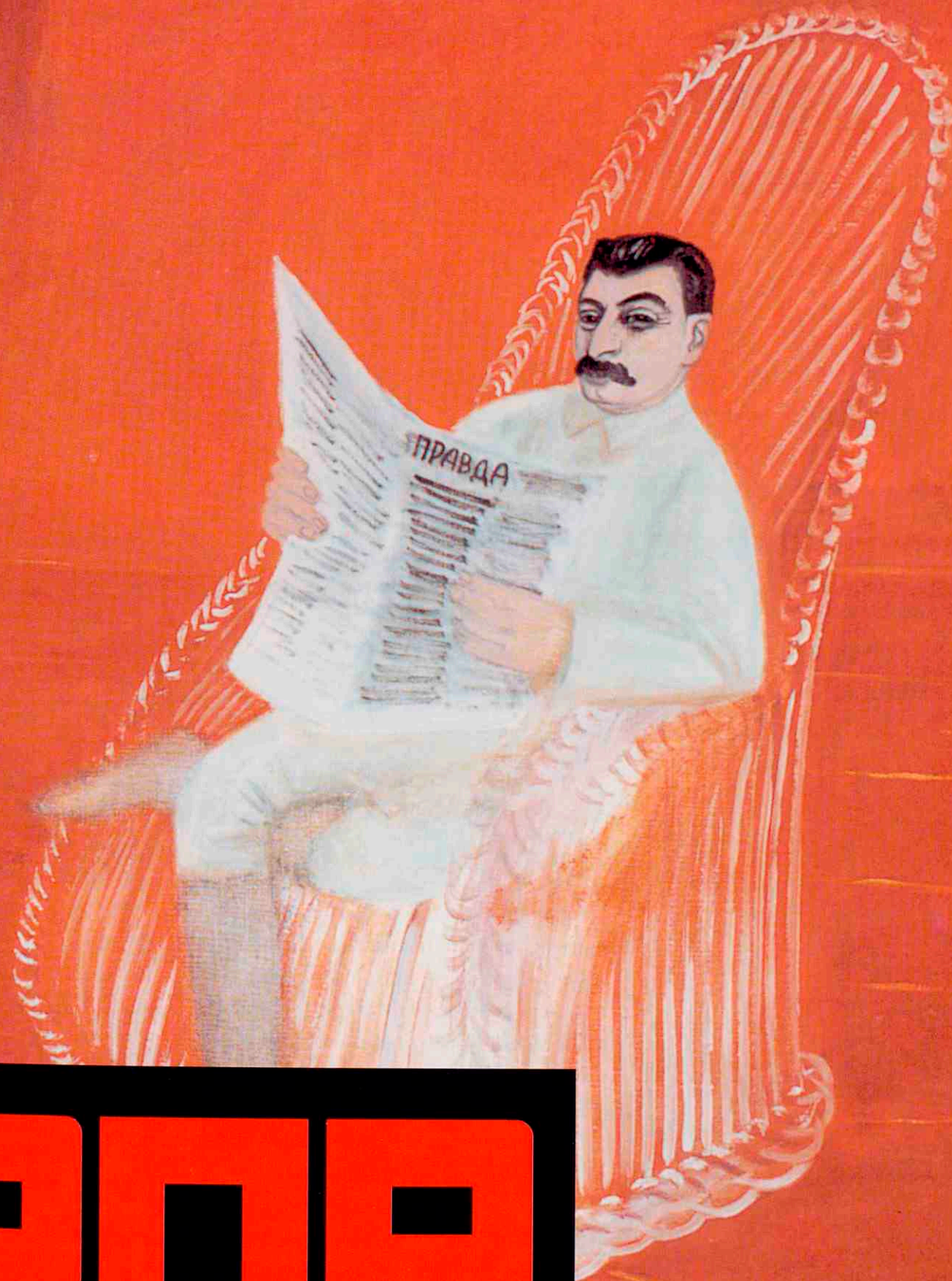
Article publicat al periòdic «Pravda» el 28 de gener de 1936

La travessia del terror

«Gràcies a la perfecció del personatge titular, a la concisió i la força de la història de la seva vida i la inspiració imparable del jove compositor, la música i el teatre s'ajunten d'una manera meravellosa, com poques vegades ha succeït en tota la lírica del segle XX –escriu Jesús Trujillo Sevilla–. La naturalesa mixta d'aquesta òpera “tragicosatírica” –com fou definida pel seu autor– condiciona, en certa manera, la gramàtica de Xostakóvitx per a una gran part de la seva obra futura. L'enfrontament continuat entre aquests contraris produeix efectes de distorsió i deformació sense parió en tota la història de l'òpera».

Pàgina següent:
Georgi Rublëv:
Retrat d'Stalin, 1935.
Galeria Estatal Tretyakov, Moscou.

(La tipografia ciríl·lica que apareix en aquest capítol correspon a la paraula «Terror»).



MEFAROP

«LA IMPOTÈNCIA ABSOLUTA I AL CENT PER CENT DEL NOSTRE TEATRE, INCAPAÇ DE CREAR UNA OBRA MUSICAL SOVIÈTICA, M'HA PORTAT A LA CONVICCIÓ QUE UNA OBRA AIXÍ HA DE SORGIR AL MARGE DEL TEATRE I SENSE CAP CONNEXIÓ AMB ELL. EN EFECTE, EL TEATRE ESTÀ CONSTITUÏT PER LA DIRECCIÓ I PELS SEUS COL·LABORADORS, ELS QUALS ÚLTIMAMENT HAN DESENVOLUPAT DUES «DIRECTRIUS CLARES»:

- 1) LA MÚSICA D'ÒPERA I DE BALLET HA DE FACILITAR LA DIGESTIÓ;
- 2) CAL FACILITAR AL TENOR POSSIBILITATS QUE LI PERMETIN EMETRE SONS EFECTISTES.»

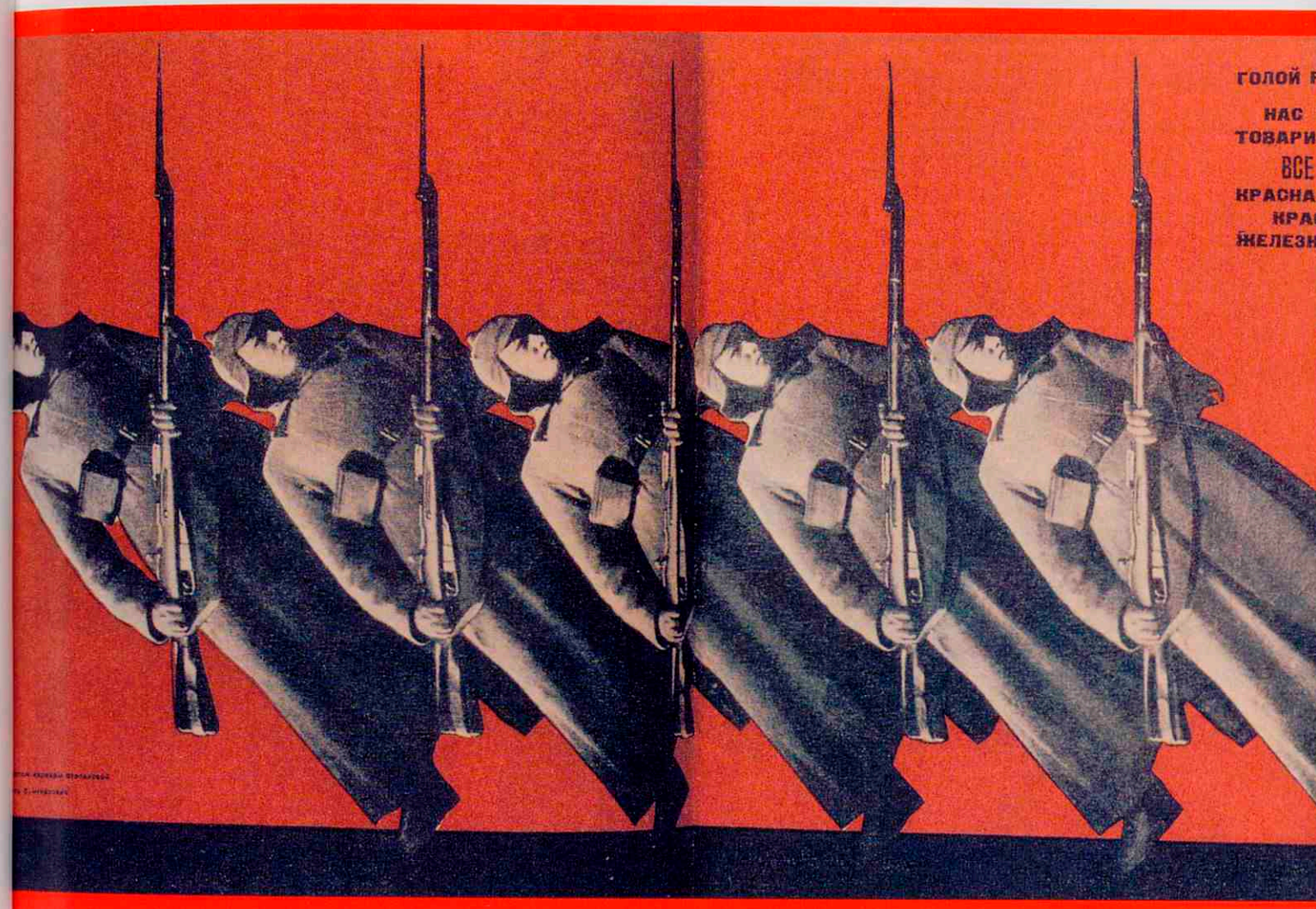
DIMITRI XOSTAKÓVITX. Comentari sobre els deures d'un compositor («Rabotschy i teatre», 1931)

Sophie i El Lissitzky:
La URSS en construcció (1937).



Xostakóvitx tenia 24 anys quan va començar a redactar la partitura de *Lady Macbeth del districte de Msensk*, la seva segona òpera. Com el mateix compositor va deixar dit en *Testimoni, les memòries de Dmitri Xostakóvitx*,¹ «Vaig treballar en *Lady Macbeth* durant gairebé tres anys. [...]». L'argument de *Lady Macbeth del districte de Msensk* està basat en una narració amb el mateix títol de Nikolai Leskov. La història impressiona el lector per les seves vivor i profunditat desacostumades i també pel fet de ser el retrat més veraç i tràgic del destí d'una dona de talent, hàbil i excepcional, «que mor en les condicions de malson de la Rússia prerrevolucionària» [...]. Van ser gairebé tres anys els que Xostakóvitx va dedicar a posar música a la història de Katerina Lvovna, sí, però van ser anys enormement productius. L'artista tenia el costum de treballar simultàniament en diversos projectes. Juntament amb *Lady Macbeth*, van compartir lloc sobre la seva taula de treball, a més d'una copiosa producció en fructífera i nombrosa col·laboració amb els gèneres teatral i cinematogràfic, el ballet *El pern* i les *6 Romances sobre textos de poetes japonesos*. Era l'època en què el compositor començava a forjar el seu estil més característic.

Després de la seva primera obra lírica, *El nas*, posterior a aquella travessia delirant i satírica per l'univers de Gogol, Xostakóvitx escull una història en la qual també té cabuda l'humor colpidor, tot i que el drama preval per sobre de la resta d'elements. El relat de Leskov va ser interpretat amb gran llibertat pel compositor, el qual, en col·laboració amb el jove escriptor Aleksandr Preis, va redactar un llibret de cru realisme i abassegadora potència tràgica. «Per a un impacte social més gran —són, novament, paraules del compositor— ens vam desviar lleugerament de l'original. Vam introduir una escena a l'estació de policia i vam deixar fora l'assassinat del nebot de Katerina Lvovna». La història que proposava Leskov, basada en un fet real esdevingut en un poblet rus el segle XIX, és d'una senzillesa punyent. Katerina, una dona de vida interior rica i densa, ofegada per la mediocritat, el masclisme i el tedi que l'envolten, troba com a única esperança la infidelitat, la passió desmesurada d'un amor desbocat que l'empenyerà a assassinar el seu marit, Sinovi, i el seu sogre, el roí Borís, en col·laboració amb el seu amant, Serguei. El crim és descobert i Katerina i Serguei són condemnats a presidi a Sibèria. Allà, la *Lady Macbeth del*



Varvara Stepanova:
Un riure amenaçador: les finestres de ROSTA,
de Maiakovski (1932).

«EL PROCÉS D'ACCEPTAR LLIUREMENT LA COL·LABORACIÓ AMB EL SISTEMA POLÍTIC I LA SEVA DEPENDÈNCIA POSTERIOR VA PROVOCAR EN XOSTAKÓVITX TENSIONS INTERNES I DUBTES. ES PODRIA DIR QUE «VOLIA» I ALHORA TEMIA.»

KRZYSZTOF MEYER.

Xostakóvitx. La seva vida, la seva obra, la seva època

districte de Msensk escollirà el suïcidi com a solució a la seva existència torturada.

En l'òpera de Xostakóvitx, Katerina és un personatge apassionant, polièdric, d'una pluralitat dramàtica i una força sentimental devastadores, un personatge que desperta tota mena de contradiccions en l'espectador. El mateix Xostakóvitx va defensar Katerina, malgrat ser condemnada per la seva condició d'assassina. «No es tracta d'un ésser humà perdut. Està turmentada per la seva consciència [...]. Sento empatia envers ella [...] està envoltada de monstres. Els darrers cinc

ГОЛОЙ Р
НАС Н
ТОВАРИ
ВСЕ
КРАСНАЯ
КРАС
ЖЕЛЕЗНА

«LADY MACBETH POT DEFINIR-SE COM UNA ÒPERA TRAGICOSATÍRICA. TOT I QUE KATERINA LVOVNA ACABA ASSASSINANT EL SEU ESPÒS I EL SEU SOGRE, SENTO UNA GRAN SIMPATIA PER ELLA. INTENTO OFERIR UNA IMATGE SATÍRICA DEL MÓN QUOTIDIÀ QUE L'ENVOLTA. ENTENC EL CONCEPTE DE "SATÍRIC", NO EL SENTIT DE "BURLA" O "RIDÍCUL". TOT AL CONTRARI, AMB LADY MACBETH HE INTENTAT ESCRIURE UNA ÒPERA QUE TINGUI EL CARÀCTER D'UNA SÀTIRA DESEMMASCARADORA [...] QUE PROVOQUI L'ODI»

DMITRI XOSTAKÓVITX

Tragedia-sàtira («Sovestkoe iskusstvo», 1932)

A dalt:
M. I. Letxniskaia, creadora del rol de Katerina a Leningrad (1934).

A baix, d'esquerra a dreta:
G. Orlov, que va estrenar el rol de Borís;
P. I. Zasetski, primer intèrpret de Serguei,
i S. Balatxov, primer Sinovi (Leningrad, 1934).



Programa de l'estrena de *Katerina Ismailova* al Teatre Musical Nemirovitx-Dantxenko de Moscou.

«NO HI HA MÚSICA SENSE IDEOLOGIA I, CONSCIENTMENT O INCONSCIENTMENT, ELS COMPOSITORS HAN EXPRESAT CONCEPCIONS POLÍTiques PER MITJÀ DE LA SEVA MÚSICA»

DMITRI XOSTAKÓVITX

(Entrevista del «New York Times», 20 de desembre de 1931)

«XOSTAKÓVITX ÉS, SENS DUBTE, EL PRIMER COMPOSITOR IMPORTANT DE MÚSICA PORNOGRÀFICA DE LA HISTÒRIA DE L'ÒPERA [...] EN DETERMINATS PASSATGES RESULTA OBSCENA PER LA SEVA REPRODUCCIÓ FIDEL DELS FETS. SI AQUESTA MÚSICA MEREIX EL QUALIFICATIU D'ART, HA ARRIBAT EL MOMENT DE FER PENITÈNCIA»

WILLIAM JAMES HENDERSON

(Crítica de *Lady Macbeth* en el «New York Times», 9 de febrer de 1935)



anys han estat per a ella com una presó. Els qui la critiquen asprament ho fan des d'aquest punt de vista: si ella és una criminal, aleshores és culpable. Però aquest és el consens comú i estic més interessat en l'individual. [...] És possible una successió d'esdeveniments en què un assassinat no sigui un crim. No pots considerar-ho tot amb el mateix raser. Katerina Lvovna és una persona excepcional i animada, però la seva vida és trista i monòtona. Un amor poderós entra en la seva vida i aleshores passa que un crim és digne d'ésser comès amb motiu d'aquesta passió, atès que la vida ja no té cap significat d'una altra manera. [...] Sollertinski creia que l'amor era el més gran dels dons i que la persona que sabia com estimar tenia un talent equivalent al d'aquella altra persona que sabia com construir vaixells o escriure novel·les. En aquest sentit, Katerina Lvovna és un geni. És un geni en la seva passió i és per això que està preparada per fer qualsevol cosa, fins i tot l'assassinat». Xostakóvitx justifica el comportament del «seu» personatge perquè no és exactament el de Leskov. La «seva» Katerina Lvovna no és culpable de l'abandonament del seu fill i de l'assassinat del seu nebot, com succeïa en el relat original. D'aquesta manera, el compositor despulla Katerina de brutalitat i la fa més digna de comprensió i commiseració.

Quant al protagonista masculí de *Lady Macbeth del districte de Msensk*, el servent i amant de Katerina, Serguei, el compositor té sentiments contraposats. «És un bastard, sens dubte, però és un home agradable i, el que és més important, atractiu per a les dones, mentre que el marit de Katerina Lvovna és un degenerat. Havia de mostrar





«VOLDRIA ESCRIURE UN *RING DES NIBELUNGEN* SOVIÈTIC. SERÀ UNA TETRALOGIA, UN CICLE DE QUATRE ÒPERES SOBRE LA DONA EN EL QUAL *LADY MACBETH* OCUPARÀ EL LLOC DE *DAS RHEINGOLD*. UNA DONA D'ACCIÓ, *NARODNAIA VOLIA* ("LA VOLUNTAT DEL POBLE") SERÀ EL PERSONATGE PRINCIPAL DE LA SEGONA ÒPERA. LA PROTAGONISTA DE LA TERCERA SERÀ UNA DONA DEL NOSTRE SEGLE. PER FINALITZAR, DESCRUIRÉ LA NOSTRA HEROÏNA SOVIÈTICA, LA QUAL REUNIRÀ TOTS ELS TRETS DE LA DONA D'AVUI I DE DEMÀ»

DMITRI XOSTAKÓVITX

(«Leningradskaia Pravda», 28 de desembre de 1934)

«CONSIDERO QUE RIURE ÉS TAN HUMÀ I INDISPENSABLE PER A LA MÚSICA COM EL LIRISME, LA TRAGÈDIA, EL *PATHOS* I ALTRES "GENERES ELEVATS"»

DMITRI XOSTAKÓVITX

(«Krasnaia gazeta», 14 de gener de 1935)

A la dreta:

V. Deni i N. Dolgorukov:

El nostre exèrcit i el nostre país se senten enfortits per l'esperit d'Stalin (1939).

Biblioteca Estatal Rusa, Moscou.

Pàgina anterior:

Gustav Klucis:

Hem de complir el pla dels grans projectes (1930).

Biblioteca Estatal Lenin, Moscou.

el brillant atractiu de Serguei per mitjà la meua música. No podia recórrer a una mera caricatura perquè això hauria estat psicològicament fals. L'audiència havia d'entendre que una dona no podia, realment, resistir-se a un home com aquell. Així és que vaig dotar Serguei de diverses característiques d'un íntim amic meu, que, naturalment, no era un Serguei, però sí una persona molt intel·ligent. No obstant això, no perdia cap ocasió amb les senyores; era molt persistent en aquest terreny. Els deia algunes coses boniques i les dones es fonien. Jo vaig donar aquesta característica a Serguei. Quan Serguei sedueix Katerina Lvovna, la seva entonació és la d'aquest amic meu. Però va ser fet de tal manera que ni tan sols ell –un músic de gran subtilesa– se'n va adonar».

Amb aquests models psicològics complexos però subjugadors, Xostakóvitx va fer un miracle. Gràcies a la perfecció del personatge titular, a la concisió i la força de la història de la seva vida i la inspiració imparabile del jove compositor, la música i el teatre s'ajunten d'una manera meravellosa, com poques vegades ha succeït en tota la lírica del segle XX. La naturalesa mixta d'aquesta òpera «tragicosatírica» –com va ser definida pel seu autor– condiciona, en certa manera, la gramàtica de Xostakóvitx per a una gran part de la seva obra futura. L'enfrontament continuat entre aquests contraris produeix efectes de distorsió i deformació sense parió en tota la història de l'òpera. En *Lady Macbeth* es produeix permanentment la col·lisió de les expressions tràgica i grotesca, que es complementen i s'influencien. Així doncs, ja en el quadre primer de l'òpera conflueixen números amb un lirisme desassossegador («Akh, nye spitsa ból'she, popróbuyu», monòleg en el qual Katerina narra les seves penes), juntament amb danses d'origen popular caricaturitzades degudament (el comiat de Sinovi, construït sobre un tres per quatre a



«XOSTAKÓVITX, EL QUAL FINS Aleshores GAIREBÉ NO S'HAVIA PREOCUPAT DE LES CRÍTQUES NI DELS ARTICLES DEDICATS A LA SEVA MÚSICA, VA COMENÇAR A REUNIR METICULOSAMENT TOTES LES DECLARACIONS RELACIONADES AMB LADY MACBETH [...] ENCARA ES CONSERVA AQUEST SINISTRE DOCUMENT DE MÉS DE NORANTA PÀGINES DE RESSENYES, DECLARACIONS I CRÍTQUES QUE, EN GENERAL, OFEREIXEN UN

JUDICI DEMOLIDOR SOBRE LA SEVA OBRA MESTRA»

KRZYSZTOF MEYER. Xostakóvitx. La seva vida, la seva obra, la seva època

«AHIR VA TENIR LLOC LA DESENA REPRESENTACIÓ DE LADY MACBETH. L'OBRA FUNCIONA BÉ. EL PÚBLIC ESCOLTA ATENTAMENT I NO ES DIRIGEIX AL GUARDA-ROBA FINS QUE NO S'ABAIXA EL TELÓ; ELS ESTOSSECS SÓN PRÀCTICAMENT NULS. EN GENERAL, EL MEU COR D'AUTOR TROBA MOLTES SATISFACCIONS I TORNO A REITERAR-VOS EL MEU AGRÀIMENT PEL VOSTRE TREBALL A LADY

MACBETH»

DMITRI XOSTAKÓVITX. (Carta a Nikolai V. Smolich)

El Lissitzky:
La URSS en construcció (1933).



ritme de vals). *Lady Macbeth* és hereva, també, del llenguatge cinematogràfic –aquesta circumstància potser no es repetirà amb la mateixa contundència i il·luminació, malgrat que en condicions i amb resultats totalment diferents, fins al Tippett de *The Knot Garden*–, i aquesta herència queda reflectida en la divisió precisa d'escenes i atmosferes i en el descriptivisme punyent dels interludis, que serveixen d'avançament dramàtic del que succeirà immediatament després (entre tots destaca, especialment, la punyent i desoladora *passacaglia* col·locada entre els quadres quart i cinquè, un exemple fascinant del millor i autèntic simfonisme del compositor rus), que utilitza l'aparell orquestral amb mestria virtuosística.

Xostakóvitx dibuixa els seus personatges amb una exactitud portentosa. Katerina, una soprano lírica ampla, és retratada per mitjà d'un melodisme de voluptuositat malaltissa i centra el seu discurs en formes tancades properes a la cançó. Aquest recurs lingüísticomusical no té paral·lisme en cap dels altres personatges. Borís, Serguei o Sinovi tenen una línia que s'acosta més a la declamació, tàctica que serveix al compositor per reforçar l'aïllament de la protagonista respecte dels altres. Quant a Serguei, el seu caràcter seductor s'accentua gràcies a uns motius senzills, suaus i lírics però virils (perfectament enquadrats en la vocalitat del tenor), per bé que l'amant es descobreix en el darrer acte com el monstre barroer i malvat que és en realitat, gràcies a una transformació de la seva escriptura vocal. Per la seva banda, l'entossudiment d'idees i la idiotesa de Borís queden reflectides magníficament per mitjà d'una línia de cant d'extensió curta i tancada i una prosòdia monòtona.

El geni de Xostakóvitx, en definitiva, resplendeix en *Lady Macbeth* com en rars ocasions. Són moltes les obres quartetístiques i simfòniques del compositor rus que, tot i ser escollides unànimement com les millors de la seva producció des de la febre xostakovitxiana de la dècada dels setanta del segle passat, resulten molt inferiors a *Lady Macbeth del districte de Msensk*. Ja és hora que una obra mestra tan gran figurei en el repertori al mateix nivell de *Wozzeck*, d'Alban Berg.



«ДА ЗДРАВСТВУЕТ СТАЛИНСКОЕ ПЛЕМЯ ГЕРОЕВ СТАХАНОВЦЕ»

«ÉS IMPOSSIBLE EVITAR L'ORGULL QUE L'ANY 1934 EL TEATRE MUSICAL SOVIÈTIC HAGI PRODÛT UNA ÒPERA QUE ECLIPSA TOT ALLÒ QUE EN AQUEST CAMP HA CREAT OCCIDENT. EN AQUEST SENTIT, LA NOSTRA CULTURA NO NOMÉS "HA ATRAPAT", DE FET, ELS PAÏSOS OCCIDENTALS MÉS PROGRESSISTES, SINÓ QUE ELS "HA SUPERAT"»

SAMUIL A. SAMMOŠUD. (1934)

22 de gener de 1934

«Vaig dedicar *Lady Macbeth* a la meva promesa, la meva futura esposa, [...] perquè l'òpera també tracta de l'amor. També tracta de com podria haver estat l'amor si el món no fos ple de coses vils. És la vilesa el que arruïna l'amor, i les lleis, i les propietats, i les dificultats financeres, i la policia estatal. Si les condicions haguessin estat diferents, l'amor també hauria resultat diferent». Nina Varzar i Xostakóvitx van contraure matrimoni el 13 d'abril de 1932 i és el 17 de desembre del

mateix any quan el compositor dibuixa la doble barra de compàs que posa fi a la seva *Lady Macbeth*. Les notícies que Xostakóvitx estava engiponant la creació d'una nova òpera van despertar gran curiositat en una part important de la cultura soviètica. Certes circumstàncies polítiques, com ara la dissolució de les associacions culturals proletàries –lleï dictada el 23 d'abril de 1932–, van afavorir Xostakóvitx i la seva obra no solament va poder estrenar-se, sinó que l'estrena es va fer simultàniament a Leningrad i a Moscou.

El 22 de gener de 1934 es dona a conèixer *Lady Macbeth* al Teatre Maly de la primera d'aquestes ciutats, amb direcció musical de Samuel Samossud; i el 24 de gener, dos dies més tard, es presenta, però amb un títol diferent –*Katerina Ismailova*– al Teatre Nemirovitx-Dantxenkov moscovita. L'èxit va ser clamorós. Arthur Rodzinski va dirigir extractes orquestrals de la partitura a Nova York a les darreries de 1934, i el mateix van fer més endavant Toscanini i Albert Coates. L'any 1935 s'estrena l'òpera completa a Buenos Aires, Zuric, Cleveland, Nova York, Filadèlfia, Bratislava, etc. L'èxit assolit és tan extraordinari que el novembre del mateix any se'n presenta una nova producció al Teatre Bolshoi de Moscou.

El malson

Era l'any 1930 quan el músic va començar la seva partitura amb l'interludi que separa els quadres segon i tercer. La situació que vivia aleshores l'Estat soviètic recent creat era inquietant, malgrat que encara hi tenien cabuda les tendències artístiques més diverses. Ja hi havien sorgit organitzacions com la RAPP (Associació Russa d'Escriptors Proletaris) i la RAPM (Associació Russa de Músics Proletaris) que anaven configurant els trets definitoris de l'estètica oficialista, el que més endavant s'anomenà «realisme socialista». És l'any 1934, poc després de les estrenes de *Lady Macbeth*, quan s'instauren definitivament les excloents premisses artístiques del Soviet i és perseguida qualsevol manifestació de discrepància.

El 28 de gener de 1936 apareix al diari «Pravda» un article sense signatura en el qual, amb el títol de *El caos substitueix a la música*, s'ataca violentament *Lady Macbeth del districte de Msensk*, de Xos-

Pàgina anterior:
Gustav Klucis:
*¡Visca la generació dels herois d'Stalin,
els stajanovistes!* (1935).
Biblioteca Estatal Lenin, Moscou.

«EN AQUELLA ASSEMBLEA DE FEBRER (UNIÓ DE COMPOSITORS DE 1948) A LA QUAL VA ASSISTIR TANTA GENT QUE ESTAVA PLENA DE GOM A GOM, XOSTAKÓVITX ESTAVA ASSEGUT SOL EN UNA FILA DE CADIRES BUIDES. ÉS UNA COSA NORMAL ENTRE NOSALTRES: NINGÚ NO VOL ASSEURE'S AL COSTAT DE LA VÍCTIMA, COM SI ES TRACTÉS D'UNA EXECUCIÓ PÚBLICA»

GALINA VISHNIEVSKAIA. *Galina, records d'una Primadonna*

«EN EL TREBALL DEL CAMARADA XOSTAKÓVITX TAMBÉ TROBEM TOT TIPUS D'IMATGES I EMOCIONS ALIENES A LA TRADICIÓ REALISTA DE L'ART SOVIÈTIC –RIGIDESA EXPRESSIONISTA, NEUROTICISME, ESCAPISME, ANORMALITAT, PATOLOGIES REPULSIVES– [...] EN AQUESTES OBRES LA GRAN TRADICIÓ RUSSA DE LA MÚSICA FOLKLÒRICA I POPULAR S'HA IGNORAT DELIBERADAMENT [...] EL CULTIU DE LA SIMPLE FORMA COM UN OBJECTIU EN L'ART S'ALLUNYA DIRECTAMENT DELS DESIGS I LES NECESSITATS DEL POBLE SOVIÈTIC»

ТИХОН ХРЕННИКОВ. (Fragment del discurs llegit pel president de la Unió de Compositors en el Congrés de Moscou de 1948)

V. Govorkov:
*Stalin vetlla per nosaltres
des del Kremlin* (1940).
Biblioteca Estatal Russa, Moscou.



takóvitx. El funest editorial dona a conèixer l'opinió del Partit i, el que és més aterridor, la del mateix Stalin. Dos dies abans, quan l'òpera seguia en cartellera amb enorme èxit després de gairebé un centenar de representacions a Moscou, els dirigents del Partit, amb Stalin al capdavant, van assistir a una de les funcions del Bolshoi. A la llotja de Xostakóvitx hi havia el tenor Serguei Radamski. Aquesta narració del que va succeir aleshores la va escriure ell de la seva pròpia mà:



**СПАСИБІ ПАРТІЇ,
СПАСИБІ РІДНОМУ СТАЛІНУ
ЗА ЩАСЛИВЕ, ВЕСЕЛЕ
ДИТИНСТВО.**

D. Grinets:
Gràcies al partit, gràcies a l'estimat Stalin
per la nostra feliç i alegre infància (1937).
Biblioteca Estatal Russa, Moscou.

«EN UNA EXECUCIÓ T'ELIMINEN,
PERÒ AQUÍ ES DIGNEN A DEIXAR-TE VIURE.
EN COMPENSACIÓ, HAS DE ROMANDRE ASSEGUT
AMB LES ESCOPINADES QUE DUS DAMUNT [...] I
PENEDIR-TE. I NO ES TRACTA DE FER-HO
INTERIORMENT I EN PRIVAT; NO,
HAS DE PUJAR A LA TRIBUNA D'ORADORS I
PENEDIR-TE EN VEU ALTA, TRAIR ELS TEUS
IDEALS DAVANT TOTHOM.»

GALINA VISHNIEVSKAIA. Galina, records d'una Primadonna

«Xostakóvitx, Meyerhold, Ajmateli i jo érem exactament enfront de la llotja d'Stalin. Podíem veure perfectament l'interior de la seva llotja, només que Stalin quedava fora del camp de visió. [...] Cada vegada que la percussió o el metall sonaven *fortissimo*, Xdanov i Mikoian se sobresaltaven i es giraven cap a Stalin, rient. En l'entreacte vam pensar que Xostakóvitx seria convidat a visitar la llotja d'Stalin. En veure que en el segon entreacte no rebia cap invitació, tots ens vam posar nerviosos. L'excitació feia que [Xostakóvitx] estigués amarat de suor. [...] Va caure el teló i Xostakóvitx no va ser cridat a l'escenari com a resposta als aplaudiments. Stalin i els seus dos camarades van marxar del teatre sense expressar cap desig de veure el compositor. El crític d'«Isvestia» ens va dir més tard que havia preguntat a Stalin si li havia agradat l'òpera i que Stalin li havia respost: «Això és una estúpida, no és música». Eren els dies sinistres en què els artistes que en les seves obres no retien culte propagandístic als ideals socialistes, eren –la majoria de vegades– condemnats a la deportació o a l'afusellament. Fou el que va anomenar-se «l'època de les grans purgues». El terror va apoderar-se de Xostakóvitx.

«El que va succeir a partir d'aleshores va ser com un malson. Un dels meus amics, a qui Stalin coneixia, va pensar que podia ser d'alguna ajuda i va escriure a Stalin una carta desesperada. La seva carta sostenia que Xostakóvitx no era, al capdavant, una ànima perduda, i que al marge de la depravada òpera *Lady Macbeth del districte de Msensk*, que era criticada amb perfecta justificació pel nostre gloriós òrgan, «Pravda», Xostakóvitx també havia escrit diverses obres musicals que cantaven les lloances de la nostra pàtria socialista. Stalin va anar a un ballet amb música meua, titulat *Rierol lluminós*, que es representava al Bolshoi. [...] Els resultats de l'excursió cultural del líder i mestre són coneguts: no van passar ni deu dies després del primer article al «Pravda» que hi va aparèixer un altre. Estava escrit més gramaticalment, amb menys palletes d'or, però no va resultar més agradable pel que fa a mi. Dos atacs editorials al «Pravda» en deu dies –això era massa per a un sol home. Ara tothom tenia la seguretat que jo seria destruït. I l'anticipació d'aquest fet notori –almenys per a mi– mai no m'ha abandonat. Des d'aquell moment vaig ser assenyalat amb l'etiqueta d'«enemic del poble», i no necessito explicar el que aquesta etiqueta significava en aquells temps. [...] Vaig sentir que em matarien.

«COMPOSITORS, DIRECTORS I CRÍTICS QUE HAVIEN
ELOGIAT L'ÒPERA QUAN VA SER POSADA
EN ESCENA PER NEMIROVITX-DANTXENKO VAN
PUJAR L'UN DARRERE L'ALTRE A LA TRIBUNA
I ES VAN RETRACTAR DELS SEUS JUDICIS
ANTERIORS. ELS CRÍTICS VAN REITERAR
ELS SEUS COMENTARIS POSITIVS I TOTS ES VAN
POSAR D'ACORD EN UNA CONFESSIÓ GENERAL DE
CULPABILITAT. ESTAVEN EQUIVOCATS; VA SER EL
VELIKI VOSHD, EL GUIA SUPREM STALIN,
QUI ELS VA OBRIR ELS ULLS.»

SERGEI RADAMSKI. *El tenor perseguit. La meua vida de cantant
entre Moscou i Hollywood* (crònica de la reunió de la Unió de
Compositors celebrada a mitjan gener de 1936 a Moscou)

així de malament vaig sentir-me. [...] podria descriure la meua condició deprimida, el meu turment moral, la meua por enorme i constant, no solament per la meua pròpia vida, sinó per les vides de la meua mare, les meves germanes, la meua esposa i la meua filla, i més tard el meu fill. [...] No vull negar que vaig passar una època molt dolenta. [...] En la meua desgraciada vida hi ha hagut molts esdeveniments tristos, però hi va haver períodes en què el perill va acumular-se omnímodament, durant els quals era particularment palpable, i en què la meua por va augmentar. En l'època sobre la qual parlem ara, vaig ser a prop del suïcidi. El perill m'horrificava i no hi veia cap altra sortida. Era esclau per complet de la por. Ja no era l'amo de la meua vida, el meu passat estava esborrat, la meua feina, les meves habilitats resultaven inútils per a tothom. El futur no semblava menys erm. En aquell moment volia desaparèixer desesperadament [...].

Xostakóvitx, com Katerina Lvovna, acariciava la idea del suïcidi. El judici de la Unió de Compositors provoca la retirada definitiva de la cartellera de *Lady Macbeth* i a la darrerria del 1936, el compositor suspèn els assaigs de la seva *Quarta Simfonia*. Xostakóvitx pensava que l'estrena de la seva nova obra, presidida per l'amargor i el pessimisme, hauria suposat el seu passaport definitiu cap a Sibèria. Però les setmanes passen i, contra tot pronòstic, el compositor no és detingut. La *Cinquena Simfonia* (1837), que va ser presentada amb l'epígraf de *Resposta d'un artista soviètic a una crítica justa*, apaivaga definitivament les lluminàries del règim, incapaces de reconèixer el missatge real amagat entre els contorns suavitzats dels seus pentagrames.

JESÚS TRUJILLO SEVILLA

(1) L'edició espanyola d'aquest llibre de converses amb Solomon Volkov és de José Luis Pérez de Arteaga, i va ser publicada per Aguilar Ediciones l'any 1991.



МАКБЕТ

-PENSAVA QUE A PARTIR DE *LADY MACBETH*
HAURIA DESENVOLUPAT UN LLENGUATGE PERSONAL
QUE RESPONGUÉS A LES DIRECTRIUS SÀVIES DE LA
VEU DEL POBLE SOVIÈTIC I QUE HAURIA
ACONSEGUIT LA SEVA APROVACIÓ. EN REVISAR ARA
EL MEU MÈTODE DE COMPOSICIÓ M'ADONO QUE
ESTAVA EQUIVOCAT I QUE CLARAMENT HAVIA
SUBESTIMAT LES MEVES NECESSITATS DE
CORRECCIÓ ARTÍSTICA-

DMITRI XOSTAKOVITX. (Fragment del discurs d'autoinculpació llegit
davant la Unió de Compositors en el congrés de Moscou de 1948)

Biografies



Aleksandr Anissimov

ALEKSANDR ANISSIMOV (Direcció musical) Es graduà al Conservatori de Sant Petersburg i es perfeccionà al de Moscou. L'any 1980 ocupà la plaça de director titular del Teatre Bolshoi de Bielorússia. Actualment és director principal de l'Orquestra Nacional de Bielorússia. El 1984 debutà com a principal director de l'Òpera de Perm amb la primera producció a Rússia de *L'Àngel de foc* de Prokófiev. Durant aquest període en dirigí d'altres, com *Ievgueni Onieguin*, *Otello*, *Carmen*, *Aida*, *Guerra i Pau*, *Pikovaia Dama*, *Il barbiere di Siviglia* i *Khorantxina*. Juntament amb Rostropóvitx i la London Symphony Orchestra va dirigir el *War Requiem* de Britten i, com a assistent de direcció de Valery Gergiev, col·laborà en una producció de *Don Carlo* a les Òperes de San Francisco i Gènova.

Ha dirigit als més prestigiosos teatres i auditoris del món, com el Teatre Kirov de Sant Petersburg, Bolshoi de Moscou, La Fenice de Venècia, Teatro Colón de Buenos Aires, La Bastille de París, Staatsoper d'Hamburg, Komische Oper de Berlín, San Francisco Opera, Houston Grand Opera, Teatro Regio de Torí, State Opera of South Australia, Concertgebouw d'Amsterdam, Auditorio Nacional de

Madrid, Royal Philharmonic Hall de Liverpool, Tòquio, Seoul i Hong-Kong. Actualment es primer director convidat de l'Orquestra Simfònica de Dublín.

La temporada 1995-96 va dirigir *El príncep Igor* a les Òperes de San Francisco i de Marsella, *Macbeth* a l'Òpera d'Irlanda, i el violinista Màxim Vengerov amb la Filharmònica de Monte-Carlo. La temporada 1997-98 va dirigir *La història del tsar Saltan* al Teatro Comunale de Florència i dos concerts al Teatro Colón de Buenos Aires. També va participar en el Festival Solothurn de Suïssa i en una gira pels Estats Units i Irlanda amb la Jove Orquestra Nacional d'Irlanda.

El març de 1999 dirigí *La forza del destino* a l'Òpera d'Hamburg, alguns concerts amb la Stavanger Symphoniorkester i la Royal Liverpool Philharmonic i l'estrena de *Lady Macbeth de Msensk* a l'Òpera d'Irlanda. Debutà a l'Òpera de Houston amb *El príncep Igor*.

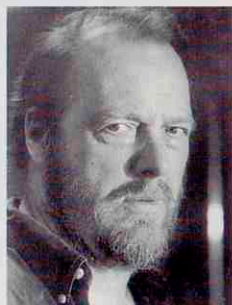
Aquesta temporada 2001-02 ha dirigit *Borís Godunov* a la Komische Oper de Berlín i *Ievgueni Onieguin* al Teatre Bolshoi de Moscou.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1997-98 amb *Ievgueni Onieguin* (Teatre Victòria).

GIVENCHY



EAU TORRIDE
FUEGO BAJO EL HIELO



Stein Winge

STEIN WINGE (Direcció d'escena) Estudià interpretació a l'Acadèmia Nacional d'Art i Interpretació d'Oslo. D'ençà que començà la seva carrera com a director d'escena ha estat responsable de més de cent produccions, majoritàriament d'autors consagrats, com Shakespeare (*Hamlet*, *Richard III*, *Richard II*, *King Lear* i *Otello*), Goethe (*Faust*), Txèkhov (*Tres germanes* i *L'oncle Vània*), Ibsen i els tràgics grecs. L'any 1993 presentà la seva producció de *Borís Godunov* a Gènova, que es va repetir a la Lyric Opera de Chicago el 1995 i a l'Òpera de Houston el 1997.

Debutà al Teatre de La Monnaie de Brussel·les amb *Il Trittico* el 1995 i hi tornà per dirigir *Khovantxina* i *Lady Macbeth of Msensk*. A la Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf, hi dirigí *Kàtia Kabànova* (1996), *Jenufa* (1998) i *El cas Makropoulos* (2000).

Darrerament ha participat en produccions com *Ievgueni Onieguin* a Graz, *La petita guineu astuta* a Düsseldorf, *Der fliegende Holländer* a l'English National Opera i a Malmö, *Tristan und Isolde* al Teatre de La Bastilla de París, *La forza del destino* a Copenhagen, *Tosca* a Bonn, *Wozzeck* al Nationaltheater d'Oslo i *Pélleas et Mélisande* a Estrasburg.



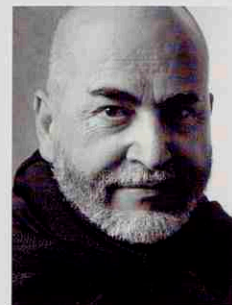
Benoît Dugardyn

Al Royal Theatre Dramaten d'Estocolm, hi debutà amb *Un enemic del poble* d'Ibsen, i hi tornà per dirigir *War of the Roses*. Pel que fa a obres contemporànies cal destacar *Tankred Dorst's Merlin* (Botho Strauss) i *Die Zeit und das Zimmer* i *Death and the Maiden* (Dorfman).

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

BENOÎT DUGARDYN (Escenografia) Nascut a Bruges, estudià Arquitectura a la Universitat de Leuven. Començà a treballar a La Monnaie de Brussel·les el 1984 i en fou director assistent des de 1986 fins a 2001. A la Vlaamse Opera d'Anvers ocupà el càrrec de director tècnic de 1989 a 1991. Inicià la seva carrera d'escenògraf el 1990 amb *El Cimarron* de Henze al Teatro Comunale de Florència i continuà amb *Coppélia* per al Ballet de Saragossa, *Requiem für einen Spion* de Tabori i *Old Times* de Pinter a Brussel·les i a Gant i *Il trionfo dell'Onore* d'Scarlati a Lieja i Brussel·les.

L'any 1994 encetà una sèrie de col·laboracions, amb Stephen Lawless, amb el qual ha participat en els dissenys de *Venus and Adonis* i *Dido ed Eneas* al Festival d'Inns-



Jorge Jara

bruck, *Die Entführung aus dem Serail* a l'Opéra du Rhin, *Wozzeck* a l'Staats theater de Braunschweig, *La finta semplice* a Postdam, *Il Trovatore* a Los Angeles, Washington i Göteborg, *Salome* a Nuremberg, *La clemenza di Tito* a Dallas i Òpera de Minnesota, *Simon Boccanegra* al Festival de Nova Zelanda i *Le nozze di Figaro* a l'Òpera de Glimmerglass i Grand Opera de Florida.

Per al Teatre de La Monnaie va dissenyar l'escenografia de *La Stelli-daura Vendicante*, *Lady Macbeth de Msensk* i *Oedipus Rex*. També ha treballat en muntatges destinats al públic infantil, com *Noyes Fludde* de Britten i *The Golden Vanity* a Brussel·les i *Let's make Opera* a Gant i Anvers.

Darrerament ha col·laborat en produccions com *Dal Male il Bene* al Festival d'Innsbruck, *Cavalleria rusticana* i *I Pagliacci* a La Monnaie.

JORGE JARA (Vestuari) Nascut a Santiago de Xile, estudià Arquitectura a la Universitat de Valparaíso i després es traslladà a Berlín, on va començar a dissenyar vestuari per al cinema, òpera i teatre; per a aquest darrer ha par-



Davy Cunningham

ticipat en obres com *Leonce und Lena*, *Der Theatermacher* i *Jedermann* (Festival de Salzburg 1985), *Otello* (Burgtheater de Viena), *Les liaisons dangereuses* (Anvers), *Alícia al país de les meravelles* (Amsterdam) i *Nachtsyl* (Schaubühne de Berlín).

També ha creat el vestuari per a produccions d'òpera, com *La clemenza di Tito* (Volksoper de Viena), *Lulu* (Lieja), *La Bohème* (Òpera de Lió) i *Die Fledermaus*, *Parsifal*, *Il barbiere di Siviglia*, *Così fan tutte*, *Don Pasquale*, *Lady Macbeth de Msensk*, *Cavalleria rusticana*, *L'enfant et les sortilèges*, *L'heure espagnole* i *La Cenerentola* (Teatre de La Monnaie de Brussel·les).

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

DAVY CUNNINGHAM (Il·luminació) Nascut a Escòcia, estudià Filosofia a la Universitat d'Stirling. Més endavant li fou concedit el premi de la Fundació Martinu de la República Txeca.

En el decurs de la seva carrera ha dissenyat la il·luminació de *Passió Grega* de Martinu (Covent Garden de Londres), *Manon Lescaut* (Òpera de La Bastilla de París i Òpera de Munic), *Nabucco* i *Les excursions*

ZENITH

SWISS WATCHMAKERS SINCE 1865



CLASS
Elite

Siempre líder desde el año de su creación, el movimiento mecánico extra plano Elite ha contribuido a construir la leyenda de Zenith en el universo de la alta relojería. La eficacia del movimiento se combina con la pureza de las formas de la línea Class para medir el tiempo con toda elegancia.

Para más Información y Catálogo Telf.: 91 781 07 82



William Spaulding

del *senyor Broucek* (Òpera de Munic i Festival de Bregenz), *A Midsummer Night's Dream* (Festivals de Ravenna i Ais de Provença i Òperes de Torí, Estrasburg i Bordeus), *The Mikado* (Òperes de Nova York, Houston i Portland), *Tristan und Isolde* (Opera North), *Julietta* (Opera North i Opera Zuid de Maastricht), *Il Trovatore* (Òpera d'Escòcia), *Don Giovanni* (Festival d'Edimburg 1998 i Wiener Kammeroper), *Kàtia Kabànova*, *Norma* i *Dalibor* (Festival d'Edimburg 1998), *Cendrillon* (Òperes de Gal·les, Monte-Carlo, Torí, Tolosa de Llenguadoc i Anvers), *La fille du régiment* (English Touring Opera), *Angel Magick* de John Harle (London BBC Proms 1998), *Mr. Emmet takes a walk* de Maxwell (Festival d'Orkney), *Macbeth* (Teatre Marinsky de St. Petersburg, Teatre de La Monnaie de Brussel·les i Covent Garden de Londres), *I Puritani*, *Kàtia Kabànova* i *Faust* (Òpera de Munic), *I Capuletti e I Montecchi* i *Giulio Cesare* (Òpera de La Bastilla i Òpera d'Austràlia), *Fidelio* i *Der fliegende Holländer* i *Nabucco* (Festival de Bregenz), *L'elisir d'amore* i *El nas* (Nederlandse Opera), *Lady Macbeth de Msensk*, *Macbeth*, *La Cenerentola* i *The Turn of the Screw* (Teatre de La Monnaie), *Otello*, *Pikovaia Dama*, *Tosca* i *Parsifal*

(Vlaamse Opera d'Anvers), *Le nozze di Figaro* i *Idomeneo* (Òpera de Copenhaguen), *Luisa Miller*, *Yolanta* i *Werther* (Festival de Viena), *Jenufa* (Ginebra) i *Dialogues des Carmélites*, *Lohengrin* i *La Bohème* (Òpera de Göteborg). També ha participat com a il·luminador en obres teatrals estrenades a Londres, com *Ivanov* (Txèkhov), *Much ado about nothing*, *Julius Caesar* i *As you like it* (Shakespeare), *The Miser* i *Big Maggie*.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

WILLIAM SPAULDING (Direcció del cor) Nascut a Washington, estudià a la seva ciutat piano i composició. El 1990 acabà els estudis com a *Kapellmeister* a Viena i ocupà immediatament aquest càrrec, juntament amb la direcció del cor, a l'Òpera de Chemnitz. Des de 1997 exercí de director assistent del cor de la Volksoper de Viena, preparant obres com *Boris Godunov*, *Der Zigeunerbaron*, *Die Zauberflöte*, *Parsifal*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Tannhäuser* i *Norma*. Debutà el 1998 com a director d'orquestra de la Volksoper. A la Volksoper, i en d'altres teatres, dirigí *Madama Butterfly*,



R
ROSA BISBE

GANDUXER
Ganduxer, 20 - 08021 Barcelona
Tel. 93 201 00 25 / 93 201 66 90
Fax 93 201 27 32
E-Mail: rosabisbe@rosabisbe.com
www.rosabisbe.com

GALERIES LA AVENIDA
Rambla Catalunya, 121
08008 Barcelona
Tel. 93 217 41 39

BARCELONA GLÒRIES, C-308
Av. Diagonal, 208-230
08018 Barcelona
Tel. i Fax 93 486 05 68

RAMBLA DE CATALUNYA
Rambla de Catalunya, 86
08008 - BARCELONA
Tel. 93 215 55 26

P e n s a m e n t s o b r e G a u d í 1 8 5 2 - 1 9 2 6 - 2 0 0 2



Jordi Casas i Bayer

La Traviata, Rigoletto, Un ballo in maschera, Il barbiere di Siviglia, Don Giovanni i Le nozze di Figaro, a més de nombroses operetes. És director del Cor del Gran Teatre del Liceu.

JORDI CASAS I BAYER (Direcció del Cor de Cambra del Palau) Cursà els primers estudis musicals a l'Escolania de Montserrat i, posteriorment, els completà a Barcelona, on també estudià Dret i Filosofia.

Ha treballat la direcció coral a Catalunya i a l'estranger i ha aprofundit els terrenys de la cultura vocal i de la música renaixentista. Instructor internacional del moviment coral A Coeur Joie, ha estat professor de direcció coral en diversos cursos, tant nacionals com estrangers. Ha participat, com a director, en festivals de renom arreu d'Europa i a Israel, Mèxic, Cuba, Guatemala i Califòrnia.

Va ser fundador de la Coral Càrmina i el seu director durant més de 15 anys, i també director durant dos cursos del Coro de Radio Televisión Española. Des del setembre de 1988 fins a l'abril de 1998 va ser el director musical de l'Orfeó Català, del qual segueix sent director artís-



Anatoli Kotxerga

tic. Actualment, des del setembre de 1990, és director del Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana i darrerament ha estat nomenat director titular del Coro de la Comunidad de Madrid.

ANATOLI KOTXERGA (Borís Ismailov / Espectre) Nascut a Ucraïna, estudià al Conservatori Txaikovsky de Kiev i començà la seva carrera com a solista a l'Òpera d'aquesta ciutat. Més endavant estudià a Milà i començà, l'any 1989, la seva carrera europea com a cantant a l'Òpera de Viena, on participà en *Khovantxina* de Mussorgski, sota la direcció de Claudio Abbado. Amb aquesta mateixa òpera inaugurà la temporada 1998-99 del Teatre de La Monnaie de Brussel·les. Cal destacar que ha estat dirigit també per Neeme Järvi. Després cantà a *Macbeth* a l'Staatsoper de Munic, *Rigoletto* a l'Òpera de San Francisco, *Don Carlo* al Teatre de la Maestranza de Sevilla i Festival de Salzburg, *Lady Macbeth de Msensk* al Teatre de La Monnaie, *Mazeppa* a La Scala de Milà, *Requiem* de Verdi al Teatre San Carlos de Lisboa i va participar també en els Festivals de



Vladimir Vaneev

Bregenz i Les Chorégies d'Orange i la Nederlandse Opera d'Amsterdam.

La temporada 2000-01 participà en òperes com *Guerra i Pau* a l'Òpera de París, *Lady Macbeth de Msensk* a l'Staatsoper de Dresden, *Borís Godunov* (versió concert) amb la Filharmònica de Munic, *Ievgueni Onieguin* a l'Òpera de Berlín i *Don Carlo* i *Falstaff* al Festival de Salzburg. Quant al repertori de concert, també ha participat en *Cançons i danses de la mort* (Mussorgski) al Teatre de La Fenice de Venècia i al Victoria Hall de Ginebra i *Missa Glagolítica* a la Gewandhaus de Leipzig.

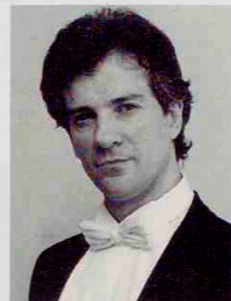
Cal destacar que ha cantat el rol protagonista de *Borís Godunov* al Festival de Salzburg, Teatre de La Fenice de Venècia, Teatre Regio de Torí, Théâtre du Capitole de Tolosa de Llenguadoc i al Japó, amb la Filharmònica de Viena.

Aquesta temporada 2001-02 ha cantat a l'Òpera de París en una nova producció de *Khovantxina* i *Lady Macbeth de Msensk* a la Sächsische Staatsoper de Dresden.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

VLADIMIR VANEV (Borís Ismailov / Espectre) Nascut a Rússia i solista del Teatre Marinsky, debutà a Europa, el 1997, al Festival de Salzburg amb el rol protagonista de *Borís Godunov* en una producció de Herbert Wernicke. A partir d'aquest moment la seva carrera professional es consolidà amb actuacions a La Scala de Milà (*L'àngel apassionat*), La Fenice de Venècia (*Sadko*), Teatro San Carlo de Nàpols (*Don Carlo* i *Yolanta*), Òpera de Roma (*Tosca*), Metropolitan de Nova York (*Borís Godunov*), Òpera de Baltimore (*Norma*), Festival de Radio França (*Parisina*), Festival de Nova Zelanda (*Simon Boccanegra*), Teatro Comunale de Bolonya (*Der fliegende Holländer*, dirigit per Daniele Gatti), Festival de Baden-Baden (*Don Carlo*) i Teatre Marinsky (*Die Walküre*), entre d'altres.

L'any 2001 tornà a cantar al Festival de Salzburg, aquesta vegada en *Lady Macbeth de Msensk* i actuà també al Covent Garden de Londres amb el rol de Filippo II de *Don Carlo*. Recentment ha obert la temporada del Teatre Sao Carlos de Lisboa, on ha cantat el rol de Borís Godunov sota la batuta de Zoltan Pesko i ha interpretat el rol de Pimen (*Borís Godunov*) en La Scala de Milà.



Francisco Vas

En l'àmbit concertístic el seu repertori inclou obres com les *Simfonies núm. 13 i núm. 14* de Xostakóvitx, *Cançons i danses de la mort* i *Sense Sol* de Mussorgski i *Requiem* de Verdi i Dvorák, entre d'altres. Debuta al Gran Teatre del Liceu.

FRANCISCO VAS (Sinovi) Nascut a Saragossa, es traslladà a Barcelona per estudiar cant i violí. Inicià els estudis de cant amb Joaquim Proubasta i els continuà amb cursos impartits per Francisco Lara, Emma Kirkby, Anthony Rooley, Hilliard Ensemble, Paul Schilhawsky i Jerzy Artysz, entre d'altres. Obtingué el Premi d'Interpretació en el IV Concurs Nacional de Cant ONCE'89.

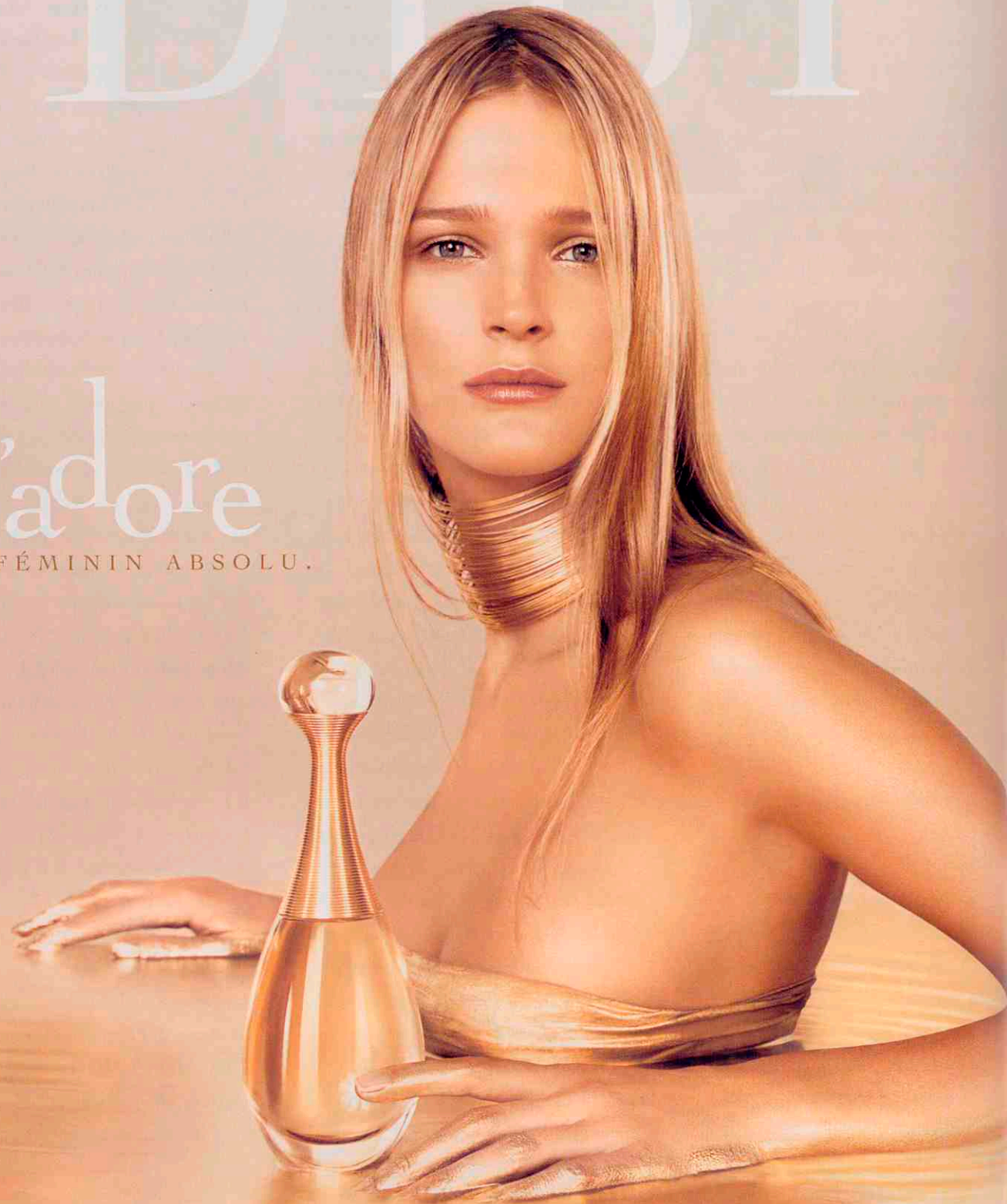
Becat a Holanda per estudiar amb Aldo Baldin i Magda Olivero, ha ofert diversos concerts (*Missa en Si menor* i *Oratori de Nadal* de Bach i *Te Deum* de Charpentier). El seu repertori operístic inclou *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *El giravolt de maig*, *L'occasione fa il ladro*, *Il barbiere di Siviglia*, *Lucia di Lammermoor* i *L'impresario in angustie*, entre altres títols.

També cantà a *Babel 46* de Montsalvatge, *Pepita Jiménez* d'Albéniz, *Carmen* i *Die Zauberflöte* (totes

quatre a Peralada) i *L'Atlàntida* de Falla (Festival de Granada amb direcció de La Fura dels Baus). El 1998 debutà al Teatre de la Zarzuela amb *Los amantes de Teruel*. Debutà a Glyndebourne amb *Il barbiere di Siviglia*. A França treballa assíduament amb l'Opéra du Chambre de France, amb la qual ha cantat *Rita* de Donizetti, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*, *L'isola dishabitata*, *La Canterina* i *La belle Hélène*. Darrerament participà en l'estrena absoluta de *La señorita Cristina* de Luis de Pablo al Teatre Real de Madrid i a *L'enfant et les sortilèges* a l'Auditorio de Madrid. El 2001 debutà a Lisboa amb *Falstaff* i aquesta temporada ha cantat *Babel 46* i *L'enfant et les sortilèges* al Teatre Real de Madrid.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1993-94 amb un recital líric. Des d'aleshores hi ha intervingut amb regularitat. La temporada 1998-99 cantà el rol de Flavio a *Norma* i el d'Oronte a *Alcina*. La temporada 1999-2000 interpretà el rol de Pang en *Turandot*, d'Arturo en *Lucia di Lammermoor* i de Don Curzio en *Le nozze di Figaro*. La temporada 2000-2001 cantà en *D.Q. Don Quijote en Barcelona*, *Die Zauberflöte*, *Samson et Dalila* i *Billy Budd*.

j'adore
LE FÉMININ ABSOLU.



Christian Dior
PARIS



Nadine Secunde

NADINE SECUNDE (Katerina Ismailova) Debutà professionalment al Festival de Bayreuth l'any 1987, on cantà el rol d'Elsa en *Lohengrin* sota la direcció de Werner Herzog. L'any següent hi tornà amb el rol de Sieglinde a *Die Walküre* amb Harry Kupfer i la direcció de Daniel Barenboim. D'aquesta primera etapa cal destacar la seva participació en *Tannhäuser* i *Arabella* a l'Òpera de Munic, *Kàtia Kabànova* a l'Òpera d'Hamburg amb el rol protagonista, *Die Walküre* a l'Òpera de Viena amb el rol de Sieglinde i *Elektra* a l'Òpera de París i al Covent Garden de Londres amb el rol de Chrysothemis. Als Estats Units debutà en muntatges com *Tannhäuser* (Lyric Opera Chicago), *Les Troyens* (Òpera de Los Angeles), *Ariadne auf Naxos* i *Fidelio* (Òpera de Seattle). Com a membre de l'Òpera de Colònia ha participat en produccions com *Kàtia Kabànova*, *Der Freischütz*, *Pikovaia Dama*, *Ariadne auf Naxos*, *Fidelio* i *Wozzeck*. També ha actuat a Brussel·les (*Fidelio*), Lisboa (*El castell de Barba-blava* i *Fidelio*), Atenes (*Wozzeck*), Bolonya (*Der Rosenkavalier*), Dallas (*Elektra*), Buenos Aires (*Die Walküre*), Munic (*Venus und Adonis*, *Tannhäuser* i *Die Walküre*), Amsterdam (*Der Ring des Nibelungen*) i Baden-Baden (*Elektra*).



Jayne Casselman

La temporada 1999-2000 debutà amb el rol d'Isolde en una nova producció de *Tristan und Isolde* que es presentà a Estrasburg primer, i després a Hamburg, Munic i Viena. La temporada 2000-01 cantà en *Tristan und Isolde* (Buenos Aires), *Die Walküre* (Bilbao) i *Elektra* (Òperes de Munic i Viena). Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1990-91 amb el rol de Sieglinde a *Die Walküre*. Hi tornà les temporades 1994-95 amb *Fidelio* i 1995-96 amb *The Turn of the Screw*. La temporada 1999-00 cantà el rol de Sieglinde a *Die Walküre* en el *Concert Richard Wagner*.

JAYNE CASSELMAN (Katerina Ismailova) Després d'haver estudiat als Estats Units, començà la seva carrera com a solista al Pfalztheater Kaiserlautern, on cantà els rols de Vanessa (*Vanessa* de Barber), Dorabella (*Così fan tutte*), Giulietta (*Les contes d'Hoffmann*), Tatjana (*Ievgueni Onieguin*), Giorgietta (*Il Tabarro*) i Alice Ford (*Falstaff*). La temporada 1992-93 cantà a l'Òpera de Kassel el rol de Senta (*Der fliegende Holländer*) i els rols protagonistes de *Salome*.



Christopher Ventris

(també a la Deutsche Oper am Rhein), *Fidelio*, *Madama Butterfly* i *Agathe (Der Freischütz)*.

Entre 1995 i 1999 fou membre de l'Òpera de Dortmund i participà en produccions com *La Juive*, *Les Troyens*, *King Arthur*, *Parsifal* i *La forza del destino*. El juny de 1997 debutà a l'Òpera de Berlín amb *Gurrelieder* de Schönberg, obra que repetí a la Gewandhaus de Leipzig i al Palacio de Bellas Artes de Mèxic. Durant la temporada 1998-99 cantà en *Lady Macbeth de Msensk* a l'Òpera de Bonn, *Der Freischütz* a l'Òpera de Wiesbaden i *Der Schatzgräber* d'Schreker a l'Staats theater de Karlsruhe. Des de 1999 ha estat membre del Nationaltheater de Mannheim, on ha cantat en produccions com *Tristan und Isolde*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung*, *Der Rosenkavalier*, *Tannhäuser* i *Salome*.

La primavera de 2000 féu el seu debut als Estats Units amb *Salome* a l'Academy of Music de Filadèlfia. També aquest mateix any cantà el rol de Brünnhilde en el cicle complet *Der Ring des Nibelungen* a l'Òpera de Bonn. Aquesta temporada 2001-02 ha cantat en *Tristan und Isolde* a Mannheim, Dortmund, Karlsruhe, Innsbruck i Budapest i *Parsifal* a Karlsruhe.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

CHRISTOPHER VENTRIS (Serguei) Nascut a Londres, féu el seu debut professional a Glyndebourne amb *Kàtia Kabànova*. Després participà en *The Rake's Progress*, *Jenufa* i *El cas Makropoulos*, títols que també cantà a l'Òpera North i English National Opera. Debutà als Estats Units, a l'Òpera de San Francisco, amb *Parsifal*.

En el decurs de la seva carrera ha cantat un variat repertori d'òperes i rols, com *Kàtia Kabànova* (Kudriaix), *La núvia venuda* (Jenik) i *The Midsummer Marriage* (Jack) al Covent Garden de Londres, *Ievgueni Onieguin* (Lensky) i *Jenufa* (Steva) a la Vlaamse Opera d'Anvers, *Fidelio* i *Leonore* a l'Òpera de Lausana, *Der Freischütz* (Max) i *Die Walküre* (Siegmund) a l'Òpera de Colònia, *Lady Macbeth de Msensk* (Serguei) a les Òperes de Brussel·les, Madrid i Ginebra, *Venus und Adonis* (Henze) al Festival de Santa Fe, *Parsifal* a Bonn i Santiago de Xile i *Der Freischütz* a La Scala de Milà. Darrerament ha cantat *Lohengrin* (rol protagonista) a Bolonya, *Jenufa* al Metropolitan Opera House de Nova York i *Parsifal* a Viena.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.



Jeffrey Dowd

JEFFREY DOWD (Serguei) Nascut a Nova York, estudià al Cole College i a la Universitat de Yale. Obtingué el màster a la Universitat d'Indiana. Ha cantat en escenaris de Milà (La Scala), Hamburg, Festival de Salzburg, Nova Zelanda, Houston, Seattle, Essen, Nova York, Filadèlfia, Frankfurt, Leipzig i Düsseldorf, òperes com *Tosca*, *Fidelio*, *Die Frau ohne Schatten*, *Jean d'Arc au Boucher*, *Don Carlo*, *Simon Boccanegra*, *Parsifal*, *Carmen*, *Lohengrin*, *Rusalka*, *Peter Grimes*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Lady Macbeth de Msensk*, *Norma*, *Jenufa* i *Daphne*. Pel que fa a repertori de concert ha cantat *Das Lied von der Erde* i *Simfonia núm. 9* de Beethoven.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

MIREILLE CAPELLE (Axínia) De nacionalitat belga, estudià cant i art dramàtic a Brussel·les. Ha estat membre permanent de l'Opera van Vlaanderen, on ha cantat en produccions com *Così fan tutte*, *Die Meistersinger von Nürnberg* (Eva), *Salome*, *Ariadne auf Naxos* (Compositor), *Werther* (Charlotte), *Wozzeck* (Marie) i *Parsifal* (Kundry), entre d'altres. També amb la Vla-



Mireille Capelle

amse Opera d'Anvers ha cantat en muntatges com *Le nozze di Figaro*, *La Cenerentola*, *Ievgueni Onieguin*, *Il Trittico*, *King Priam* i *Le grand Macabre*.

Ha treballat al costat de directors com Sylvain Cambreling, Hans Zender, Arturo Tamayo, Muhai Tang, Jos van Immerseel, Philippe Pierlot, Jacques Mercier en un variat repertori, del qual destaquen el *Requiem* de Mozart, *Simfonia núm. 9* de Beethoven, *Petite Messe Solennelle* de Rossini, *Dido and Aeneas* de Purcell, *Wesendock Lieder* de Wagner, *Les Béatitudes* de Franck, *Te Deum* de Bruckner, *Les nuits d'été* i *L'Enfance du Christ* de Berlioz i *Jeanne d'Arc au Bûcher* de Honegger; a més d'un ampli repertori de música barroca.

L'octubre de 1998 cantà a Donaueschingen en l'estrena absoluta de *Sowon... hora* de Younghee Pagh-Paan amb la SWR-Sinfonieorkest dirigida per Jürg Wittenbach. En aquesta línia d'estrenes de compositors contemporanis en destaquen les de Donatoni (*Ultime sera*), Cage, Rihm, Crumb (*Ancient voices of children*), Carter (*A mirror on which to dwell*), Kurtág (*Messenger de feu* i *Troussova*), Gorecki (*Tercera Simfonia*), K. Huber (*La terre des Hommes*), Maxwell Davies (*Miss Donnithorne's mag-*



Bassat, Ogilvy & Mather

www.freixenet.es

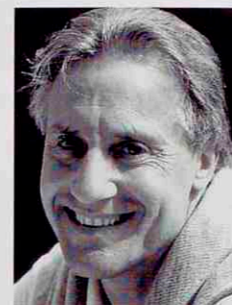
Monastrell Xarel·lo

La gran personalitat del Modernisme va tenir la seva particular expressió en la cristalleria. El seu caràcter va ser tan genuí com avui ho és el Monastrell Xarel·lo. Aquest brut de bruts manté íntegres tots els components beneficiosos que la pell del raïm deixa en el most després del premsat. Una peculiaritat que el distingeix amb un color de tons nacrats i un bouquet realment exquisit.

Freixenet

Copa Catalana del Segle XIX. Col·lecció Glòria Ferrer.

Mecenes de la Fundació del Gran Teatre del Liceu



Graham Clark

got), Kagel, Scelsi, Berio, Dillon, Essyad, Nyman i d'altres. Aquesta temporada 2001-02 ha cantat *Dialogues des Carmélites* a la Nederlandse Opera d'Amsterdam, i *Miroirs* de Bettina Skizypezak i *Jenufa* al Japó. És professora de cant contemporani al Conservatori Superior de Música de Gant. Debuta al Gran Teatre del Liceu.

GRAHAM CLARK (Un treballador esparracat) Nascut a Lancashire (Anglaterra), fou director d'Educació Física i després obtingué un màster en Direcció Administrativa, abans de debutar, l'any 1975, com a solista a l'Òpera d'Escòcia.

De 1978 a 1985 formà part de l'English National Opera, on actuà en més d'un centenar de produccions. Durant aquest període també col·laborà amb la Royal Opera Covent Garden de Londres, Opera North i Welsh National Opera.

Ha participat en 13 temporades del Festival de Bayreuth, amb títols com *Der Ring des Nibelungen*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Der fliegende Holländer* o *Tristan und Isolde*. També al Metropolitan de Nova York ha aparegut, de 1985 a 2001, en representacions com



Francisco Santiago

Der Ring des Nibelungen, *Billy Budd*, *Jenufa*, *Salome*, *El cas Makropoulos*, *Ariadne auf Naxos*, *Lulu* i *Wozzeck*, entre d'altres.

Altres escenaris on ha cantat han estat La Scala de Milà, Òperes de Berlín, Festival d'Ais de Provença, Òpera de Dallas, Festival de Salzburg, Òperes de París, Munic, Zuric, Chicago, Niça, Amsterdam, Brussel·les, Bilbao, Roma, Tolosa de Llenguadoc, Vancouver, Estocolm, Bonn, Yokohama, Toronto, Hamburg, San Francisco, Tòquio i Catània, entre d'altres. Ha cantat Wagner més de 300 vegades, incloses més de 200 funcions de *Der Ring des Nibelungen*.

L'any 1986 guanyà el Premi Sir Laurence Olivier pel rol de Méphistophélès a *Dr. Faust* de Busoni. També ha rebut tres nominacions per «Outstanding Individual Achievement in Opera» i un guardó Emmy.

Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1985-86 amb el rol de Mime en *Das Rheingold*.

FRANCISCO SANTIAGO (Administrador / Policia) Nascut a Còrdova, cursà estudis musicals al Conservatori d'aquesta ciutat. Més tard es traslladà a Madrid per com-



Alfredo Heilbron

pletar-los a l'Escola Superior de Cant i al Conservatori Professional. Es graduà amb Premi d'Honor. Entre 1996 i 1998 fou becat per ampliar estudis en la Càtedra de Cant, dirigida per Alfredo Kraus, de la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Destaquen els seus recitals al Palau de la Música de Barcelona i Auditorio Nacional de Madrid.

Debutà professionalment la primera temporada d'òpera del Teatro de la Maestranza de Sevilla amb *Tosca*, al costat de Plácido Domingo i després amb *Rigoletto*, juntament amb Alfredo Kraus. Des d'aleshores ha cantat en òperes com *La Bohème*, *Don Pasquale*, *Carmen* i *Il Trovatore*, i sarsueles com *La Dolorosa*, *La tabernera del Puerto* i *La verbena de la Paloma*, i concerts com *Requiem* i *Missa de la Coronació* de Mozart i *Oratori de Nadal* i *Magnificat* de Bach. També ha format part del repartiment que va reestrenar *Los amantes de Teruel* de Bréton en una gira pels principals teatres d'Espanya.

La passada temporada 2000-01 va debutar amb *Samson et Dalila* al Teatro Real de Madrid, on cantà també en *Don Quijote* de Halffter i *La Sonnambula*. Darrerament ha participat en *Le Revenant* de Melchor Gómiz al Teatro de la Zarzuela, *Tosca* al Palacio de Festiva-

les de Santander, *Gato Montés* al Palau de la Música de València, *Don Carlo* al Teatro Real, *Così fan tutte* a Santander i Madrid i *Die Zauberflöte* al Festival Mozart de A Coruña.

Debutà al Gran Teatre del Liceu.

ALFREDO HEILBRON (Segon capatàs / Convidat borratxo) Nascut a Barcelona, realitzà els estudis de cant al Conservatori del Liceu i els completà amb Jaume Francisco Puig i Enrique Ricci. Debutà al Gran Teatre del Liceu la temporada 1977-78 i hi ha cantat més de quaranta-cinc papers. Ha actuat a Saragossa, Las Palmas, Bilbao i a Radio Nacional de España. Ha interpretat el *Te Deum* de Bruckner al Palau de la Música Catalana. També ha cantat al Théâtre des Champs Elysées de París i a Ankara, on va fer el paper d'Hoffmann de *Les contes d'Hoffmann*.

Ha protagonitzat *La Fada* d'Enric Morera dins del circuit Òpera a Catalunya i inaugurà la temporada 1994-95 del Teatro Cervantes de Màlaga cantant el rol de Turiddu (*Cavalleria rusticana*). Interpretà, la temporada 1995-96, el paper de Talbot en les representacions de *Giovanna d'Arco* al Palau de la



Stanislav Shvets

Música, la temporada 1996-97 *Tosca* al Teatre Victòria i la temporada 1998-99 *Linda di Chamounix* al Palau de la Música. La temporada 1999-2000 actuà al Gran Teatre del Liceu en *Turandot*, en *Lucia di Lammermoor*, *Don Carlo* i *Sly*; i la temporada 2000-01 en *Un ballo in maschera* i *Aida*. Aquesta temporada 2001-02 ha cantat en *Henry VIII*.

STANISLAV SHVETS (Porter / Sergent) Nascut a Ekaterinburg (Rússia), estudià al Conservatori Mussorgski i al Conservatori Estatal de Moscou. Guanyador de diversos premis i beques, com el primer premi i el premi especial del Concurs Belvedere de 1994 i el premi especial del Concurs Francesc Viñas del mateix any, ha cantat títols com *Macbeth* (Opera Ireland de Dublín) i *Der fliegende Holländer* (Òpera de Metz i Kírov).

Darrerament debutà a l'Òpera de Frankfurt amb *Il barbiere di Siviglia* i tornà a aquest teatre per cantar *Don Giovanni*. La temporada 1998-99 també debutà al Festival de Salzburg amb *Don Carlo* i interpretà *Don Giovanni* a l'Òpera Nacional de Varsòvia, a més de cantar *La Sonnambula* al Kírov.



Màxim Mikhaïlov

Ha tornat a Salzburg per interpretar *Die Zauberflöte* i recentment ha cantat *Guerra i Pau* a La Bastille de París, *Il barbiere di Siviglia* a la Deutsche Staatsoper de Berlín, *Don Giovanni* a la San Francisco Opera i *Tosca* al Festival d'Orange. La temporada 2001-02 cantà a la San Francisco Opera *Rigoletto*, *Tosca* i *Falstaff*.

També ha cantat *Benvenuto Cellini*, dirigit per Valery Gergiev, *Xostakóvitx 14* amb l'Irish Chamber Orchestra i el *Te Deum* de Händel al Festival de Ludwigsburg.

Debutà la temporada 2000-01 al Gran Teatre del Liceu amb *Rienzi*.

MÀXIM MIKHAÏLOV (Pope) Nascut a Moscou, ja havia guanyat el Concurs Glinka de Cant (1987) quan ingressà com a solista al Teatre Bolshoi. També fou guanyador del Concurs Belvedere de Viena (1993).

Durant la temporada 1993-94 participà en *La scala de seta*, *La serva padrona* i *Chérubin* a la Kammeroper de Viena, *Don Giovanni* i *Le nozze di Figaro* al Festival Mozart de Schönbrunn. La temporada 1995-96 cantà a *Guerra i Pau* (Konzerthaus de Viena), *Mazep-*



Miele siempre con la música



Juha Kotilainen

pa i *El nas* (Nederlandse Opera), *Khovantxina* (Nantes), *Don Giovanni* (Covent Garden de Londres) i *Borís Godunov* (Òpera de Houston).

Darrerament ha participat en *El gall d'or* (Covent Garden i Ravenna), *Lady Macbeth de Msensk* (Teatre de La Monnaie), *Borís Godunov* (Festivals de Salzburg i Ravenna i Òperes de Nantes i Hèlsinki), *Die Entführung aus dem Serail* (Festival Mozart de Schönbrunn), *Die Zauberflöte* (Volksoper de Viena), *Pelléas et Mélisande* (Òpera de Nantes), *Le nozze di Figaro* (Òpera de Nantes), *Das Rheingold* (Herod Atticus d'Atenes), *Aida* (Teatre de La Monnaie), *Pikovaia Dama* (Òpera de La Bastilla de París), *Don Carlo* (Opera Ireland), *Macbeth* (Oslo) i *Nozze di Maggio* (Teatro Comunale de Bolonya).

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

JUHA KOTILAINEN (Cap de policia) Estudià cant amb Olavi Hautsalo i Matti Tuloisela a l'Acadèmia Sibelius d'Hèlsinki, on va diplomarse el 1985. Més endavant es perfeccionà amb Thomas Hampson i Peter Berne a Àustria.

Debutà professionalment a l'Òpera

Nacional de Finlàndia amb el rol de Dandini a *La Cenerentola* el 1986, on ha tornat per *Le nozze di Figaro*, *La Bohème*, *Tamerlano* i *Il barbiere di Siviglia*. Des de 1992 fins a 1997 va cantar al Teatre Aalto d'Essen en obres com *Ievgueni Onieguin*, *El castell de Barabablava*, *Götterdämmerung*, *Così fan tutte* i *Don Giovanni*, òpera que repetí a l'Òpera de Bonn.

L'any 1994 visità per primera vegada l'Òpera Tampere per actuar a *Pikovaia Dama* amb el rol de Comte Tomsky i hi tornà el 1996 amb *Pagliacci*. Des de 1999 ha cantat a *Wintermärchen* de Philippe Boesmans al Teatre de La Monnaie de Brussel·les, títol que també ha interpretat a Lió i al Théâtre du Châtelet de París. Tornà a l'Òpera Nacional de Finlàndia per cantar en *La Bohème*, *Le nozze di Figaro*, *Madama Butterfly* i *Klingshoffer's Death*. Al Festival de Savollinna ha cantat *Cavalleria rusticana*, *Alexis Kivi* i *The age of dreams*. També ha cantat rols de contratenor i baríton en òperes barroques com *Ulysse* de Jean-Féry Rebel (Festival d'Hèlsinki).

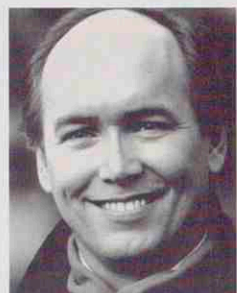
Cal destacar, a més, el seu repertori concertístic, del qual destaquen obres com *Carmina Burana*, *Sinfonia núm. 9* de Beethoven, *Kullervo* de Sibelius, *L'enfance du Christ* de Berlioz, *Missa en Mi major* de



Entidad protectora del Gran Teatre del Liceu.

Miele
MEJORANDO SIEMPRE

www.miele.es



John Hurst

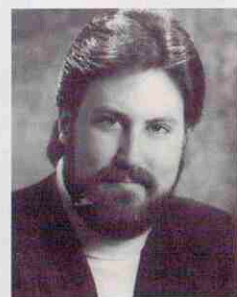
Schubert, *Passions segons Sant Mateu i Sant Joan* i *Magnificat* de Bach, que han dirigit les batutes de Peter Schreier, Harry Christophers i Esa-Pekka Salonen, entre altres directors.

La passada temporada 2000-01 actuà en *Madama Butterfly* i *Klinghoffer's Death* a l'Òpera Nacional de Finlàndia i a *Der Rosenkavalier* al Teatre de La Monnaie de Brussel·les.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

JOHN HURST (Mestre) Nascut a Virgínia, començà els seus estudis musicals als Estats Units i els continuà a la Hochschule für Musik de Viena. L'any 1982 guanyà el primer premi en el I Concurs Internacional de Cant Belvedere de Viena.

Ha cantat un extens repertori, com *Idomeneo*, *Die wundersame Schustersfrau* (estrena mundial), *Die Zauberflöte*, *Ievgueni Onieguin*, *Der Freischütz*, *Die Fledermaus*, *Die lustige Witwe*, *Die Csárdásfürstin* i *Die Zirkusprinzessin* de Kálmán, *Das Land des Lächelns* i *Der Graf von Luxemburg* de Franz Lehár, *Eine Nacht in Venedig*, *Der fliegende Holländer*, *Pagliacci*, *Die Bacchantinnen* d'Egon Wellisz, *Der*



Scott Wilde

Prozess i *Gasparone* de Carl Millöcker, en escenaris de tot el món: Òperes d'Hamburg, Viena, Augsburg, Linz, Nuremberg, Kaiserslautern, Colònia, Estrasburg, Torí, Hannover, Johannesburg, Osaka, Nagano, Tòquio, Klagenfurt i Berlín, i Teatres d'Innsbruck, Nantes i Heidelberg, entre d'altres.

També el concert ha estat una faceta per destacar en la seva carrera. Ha cantat *Die Schöpfung*, *Les sept paroles du Christ en croix* de C. Frank, *Te Deum* de Bruckner, *Petite Messe Solennelle* de Rossini, *Missa de Glòria* de Puccini, *Sinfonia Faust* de Liszt, *Sinfonia núm. 8* de Mahler, *Carmina Burana* i *Die Mondleiter* de Widmar Hader a Stuttgart, Brussel·les, Viena i Istanbul, entre altres ciutats.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

SCOTT WILDE (Sentinella) Nascut a Wisconsin, finalitzà els estudis musicals a la Juilliard School de Nova York abans de debutar a la producció *Salome* de l'Òpera de Baltimore. Aviat fou convidat a cantar a les Òperes de Washington, San Francisco, St. Louis i Nova York. Durant la seva primera temporada a l'Òpera de



Nino Surguladze

San Francisco participà en *Borís Godunov*, *La forza del destino*, *Andrea Chénier* i *Christophe Colomb*, i hi continuà cinc temporades més, tot participant en *Rigoletto*, *Anna Bolena* i *La Traviata*, entre altres òperes.

Féu el seu debut europeu a la Grand Opera de Dublín amb *Don Giovanni*. Ha cantat *Die Zauberflöte* al Teatre Principal de Palma de Mallorca i a la Semperoper de Dresden, teatre on també participà en muntatges com *Die Zauberflöte*, *Don Giovanni*, *Der Freischütz*, *Friedenstag*, *Ariadne auf Naxos*, *Un ballo in maschera*, *Falstaff* i *Aida*.

Ha tornat recentment a San Francisco per cantar en *Die Zauberflöte* i a Dresden per participar en *Un ballo in maschera*. El 2001 cantà a Berna el rol de Jason a l'estrena absoluta de *Medea* de Rolf Liebermann.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

NINO SURGULADZE (Soniètkka)

Nascuda a Tbilisi (Geòrgia), estudià a l'Escola de Periodisme i a l'Escola d'Arts de Virsaladze de la seva ciutat natal. Fou solista de la formació Dia. També ha participat en alguns films com *Waltz on*

the Pechora de Lana Ghoghobridze i l'any 1992 obtingué el premi Promesa del Cinema Europeu i el Premi Jean Lasal en el V Festival de Ginebra.

El 1994 fou convidada al Festival de Freiburg i un any després ingressà al departament de cant del Conservatori de Tbilisi, on ha cursat la magistratura amb Guliko Cariauli. El juny de 1999 participà en *Arcetro* de G. Peri, *Euridice* d'Ottavio Rinucini i en un recital (Bach, Beethoven, Wagner i Brahms) al Conservatori de Tbilisi.

El setembre de 2000 guanyà el diploma del Festival de Cant de Tolosa de Llenguadoc i el gener de 2001 el segon premi i tres premis extraordinaris al Festival Internacional de Cant Francesc Viñas. El 2001 també ingressà a l'escola de cant de La Scala de Milà, teatre on cantà el 2002 *Salome* i *Borís Godunov*, a més de diversos concerts.

Debuta al Gran Teatre del Liceu.

IEVGUENI NESTERENKO (Vell presoner) Nascut a Moscou, estudià al Conservatori Rimsky-Korsakov de Leningrad i, paral·lelament, treballà alguns anys als



Ievgueni Nesterenko



Cristina Obregón

teatres de Leningrad. El mateix any 1970 va rebre la Medalla d'Or al Concurs Internacional Txai-kovsky, va debutar al Teatre Bolshoi de Moscou i va iniciar la seva carrera fora de Rússia.

D'aquest any ençà ha visitat òperes com les de Munic, Viena, Estocolm, Hamburg, San Francisco, Buenos Aires, Berlín, Niça, Marsella i París, Covent Garden de Londres, Metropolitan de Nova York, Arena de Verona, La Scala de Milà i Teatro de la Zarzuela de Madrid, entre altres escenaris.

De 1975 a 1993 fou professor catedràtic de Cant Solista al Conservatori Txai-kovsky de Moscou. El 1992 obtingué a Baden-Baden el Premi Wilhelm-Furtwängler, a Moscou el Premi Stxaljapin de Cant, i els premis Giovanni Zenatello i Viotti d'Oro a Itàlia.

El seu extens repertori inclou òperes de Mozart, Donizetti, Verdi, Puccini, Boito, Gounod, Bizet, Berlioz, Rossini, Debussy i Bartók, oratoris de Bach, Verdi i Rossini i concerts de Xostakóvitx i Swiridovs. Ha estat dirigit per figures com Muti, Kleiber, Prêtre, Baudo, Gardelli, Sawallisch, Santi, Giuliani, Ferencsik i Neumann.

Debutà la temporada 1983-84 al Gran Teatre del Liceu amb els rols de Zaccaria de *Nabucco* i d'Attila (*Attila*); hi tornà la tem-

porada 1987-88 amb el rol de Méphistophélès de *Faust*.

CRISTINA OBREGÓN (Presone-ra) Nascuda a Cadis, es llicencià en Infermeria per la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona i estudià cant i piano al Conservatori Professional de Música de Vilaseca, institució on cursà estudis fins al 1998. Continuà els estudis al Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona, on finalitzà el grau superior, amb l'obtenció del Premi Extraordinari d'Honor de Cant. Actualment perfecciona la tècnica amb el tenor Eduardo Giménez.

El 1993 obtingué el quart premi internacional en la modalitat de Jove Cantant de l'Any al Festival Musical de Llangollen del País de Gal·les. El 1997 guanyà el primer premi del Concurs de Cant Eugenio Marco, dotat amb una beca per realitzar el Curs de Professionalització de Joves Cantants de l'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell. Amb aquesta agrupació ha participat en el muntatge de *Così fan tutte* en el rol de Fiordiligi. El mateix any va quedar finalista al I Certamen Manuel Ausensi. El 1999 interpretà el rol de

“LA ORIGINALIDAD ES
LA VUELTA A LOS ORÍGENES”

Antoni Gaudí

**PUIG
DORIA**
Joyeros

La diferencia entre crear y hacer

Diagonal, 612 08021 Barcelona Tel. 93 201 29 11 · Rambla Catalunya, 88 08008 Barcelona Tel. 93 215 11 11
Aeropuerto de Barcelona, M-3 Tel. 93 298 41 64 · Colón, 70 46004 Valencia Tel. 96 351 11 11



Francisco Javier Alonso



Jordi Figueras



Ramon Grau



Jordi Mas

Gianetta de *L'elisir d'amore* al Teatre de La Faràndula, a la programació del Cicle Òpera a Catalunya. El mateix any fou guardonada al Concurs Internacional de Cant Otoño Lírico Jerezano, a més de quedar finalista al Concurs Jaume Aragall. També intervingué en les produccions de *Maria Stuarda*, *Orfeo ed Euridice* i *Die Fledermaus* a la temporada d'Amics de l'Òpera de Sabadell. El 2000 quedà finalista al Concurs Internacional de Cant Francès Viñas, amb premi extraordinari.

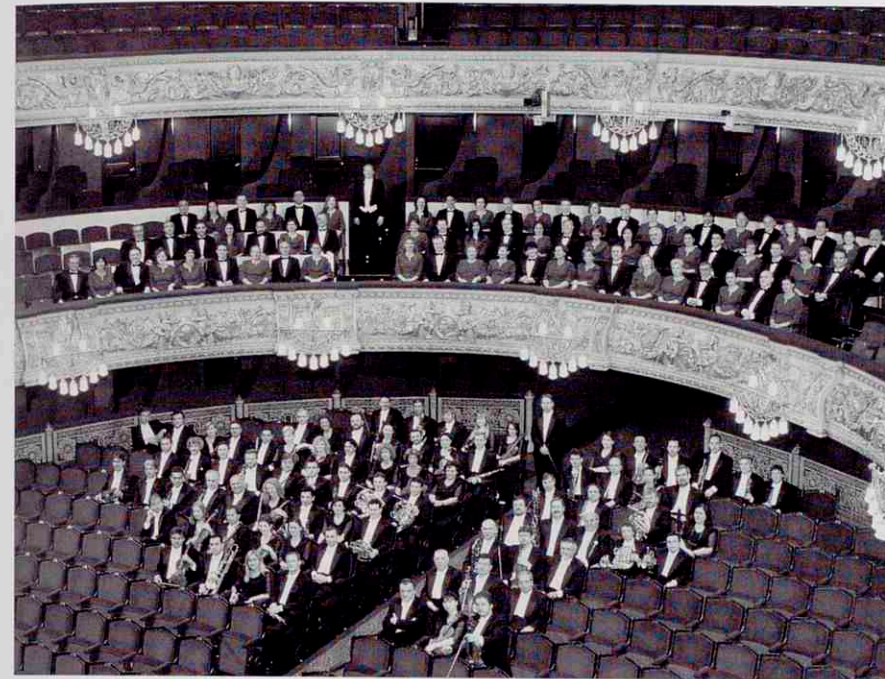
La temporada 2001-02 cantà al Festival Mozart de A Coruña i també al Teatro Calderón de Valladolid, on ha participat en *Orfeo ed Euridice* amb el rol d'Amore.

Debutà al Gran Teatre del Liceu amb el rol de Barbarina a *Le nozze di Figaro* la temporada 1999-2000 i hi tornà la següent amb *D. Q. Don Quijote en Barcelona*, *Die Frau ohne Schatten* i *Die Zauberflöte*.

La present temporada ha cantat a *Kàtia Kabànova* i *La Favorite*.

ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

El primer director titular de l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu fou Marià Obiols. En la seva llarga història ha estat dirigida per batutes convidades com ara Albert Coates, Antal Dorati, Karl Elmendorff, Franco Faccio, Manuel de Falla, Alexandre Glazunov, Josef Keilberth, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Hans Knappertsbusch, Franz Konwitschny, Clemens Krauss, Joan Lamote de Grignon, Joan Manén, Jaume Pahissa, Ottorino Respighi, Josep Sabater, Max von Schillings, Georges Sebastian, Richard Strauss, Igor Stravinsky, Hans Swarowsky, Arturo Toscanini, Antonino Votto i Bruno Walter; i darrerament Gerd Albrecht, Aleksander Anissimov, Harry Bicket, Richard Bonyngé, Sylvain Cambreling, Paolo Carignani, Frédéric Chaslin, Franz-Paul Decker, Romano Gandolfi, García Navarro, Lamberto Gardelli, Armando Gatto, Miguel Ángel Gómez Martínez, Cristóbal Halffter, Janos Kulka, Peter Maag, Riccardo Muti, Woldegar Nelsson, Vaclav Neumann, Josep Pons, David Robertson, Antoni Ros Marbà, Julius Rudel, Pinchas Steinberg, Peter Schneider, Silvio Varviso i Sebastian Weigle. Els directors titulars de la forma-



Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu

ció han estat Eugenio M. Marco i més endavant Uwe Mund. Actualment el director musical és Bertrand de Billy.

L'Orquestra ha actuat al Teatro Real i al Palacio Real de Madrid, les Arenes de Nîmes, l'Òpera de Ludwigshafen, el Théâtre des Champs Elysées de París, el Palau de la Música Catalana i el Teatre Grec de Barcelona, el Festival d'Orange, l'Odeon Herodion Atticus d'Atenes, La Seu Vella de Lleida i el Festival de Peralada, entre d'altres indrets.

COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU El Cor del Gran Teatre del Liceu es consolidà als anys seixanta sota la direcció de Riccardo Bottino. En començar la temporada 1982-83, Romano Gandolfi es feu càrrec de la direcció juntament amb Vittorio Sicuri. Posteriorment fou director Andrés Máspero. Actualment és director del Cor William Spaulding.

D'entre les seves actuacions cal assenyalar la *Segona Simfonia* y *Schicksalslied* de Mahler (Teatro Real de Madrid) i la primera versió escenificada a Espanya de l'òpera *Moses und Aron* de Schönberg (Gran Teatre del Liceu), a més del *Requiem* de Mozart, la *Missa Solemnis* de Beethoven i la *Missa de la Coronació* de Mozart. El Cor del Gran Teatre del Liceu ha actuat a les Arenes de Nîmes, en ocasió de l'estrena a França de l'òpera de Verdi *Il Corsaro*. També ha interpretat *Lucia di Lammermoor* a Ludwigshafen i *Lucrezia Borgia* a París. Ha cantat sota la direcció dels mestres Albrecht, Decker, Gatto, Hollreiser, Kulka, Mund, Nelson, Perick, Rennert, Rudel, Steinberg, Weikert, Varviso, Maag i Neumann, entre d'altres.



andante. allegro. vivace.
 tú decides cómo quieres dirigir tu vida.



Interpreta la vida a tu manera. Diferénciate del resto y crea tu propio estilo. Siéntate al volante de un Lexus RX300. Déjate llevar por la belleza de su diseño, por su completo equipamiento y, claro está, por toda la fuerza de su motor. Confía en una máquina absolutamente perfecta, con los últimos avances en materia de seguridad, además de 6 años de garantía* y 3 de mantenimiento gratuito. Descubre una nueva forma de expresarte.

 Lexus Mecenas del Gran Teatre del Liceu

información/prueba: 902 300 503

* Servicios exclusivos de la Red de Centros Autorizados Lexus en Península y Baleares.

RX300



Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana

COR DE CAMBRA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

El Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana va ser creat l'any 1990 per l'Orfeó Català, sota el patrocini de la Fundació Caixa Catalunya, amb el propòsit de conrear i divulgar la música coral cambrística, amb una dedicació rigorosa i profunda dels seus components.

El seu repertori abraça des de composicions del Renaixement fins a obres dels nostres dies. Una mostra del seu especial interès per la música catalana ha estat l'estrena d'obres de Joaquim Homs, Josep

Soler, Xavier Montsalvatge, Llorenç Balsach, Salvador Brotons, Xavier Turull, Jordi Rossinyol, Lluís Gàsser, etc.

Des de la seva creació ha fet més de tres-cents cinquanta actuacions en diverses poblacions de Catalunya, Espanya, Europa, Estats Units, Guatemala i Israel, i ha participat en els festivals i cicles de concerts més importants del nostre país.

Va ser guardonat amb el Premi Nacional de Música de la Generalitat de Catalunya, any 1994, en la categoria d'«intèrpret de música clàssica».

ORQUESTRA
SIMFÒNICA DEL GRAN
TEATRE DEL LICEU

Concertino

Ondrej LEWIT

Violins primers

Anca ANDREI *
Margaret BONHAM
Andrea CERUTI
Birgit EULER
Helene FLOMAN
Piotr JECZMIC
Edith MARETZKI
Eva PYREK
Emilian TOADER
Vessela TOMOV
Anton ZUPANCIC
Lev KAPLAN

Violins segons

Annick PUIG *
Monica HARDA
Antònia TERRES
Elena CEAUCESCU
Charles COURANT
Jordi PAPS
Alexandre POLONSKI
Julius VARADI
Tatiana BILBA
Antònia ESCALES
Humbert ROVIRA

Violes

Birgit SCHMIDT *
Florian MUNTEANU
Claire BOBIJ
Bettina BRANDKAMP
Mihail FLORESCU
Nicolae GIURGEA
Victor PETRE
Marie VANIER *
Franck TOLLINI
Marc TARRIDA

Violoncels

Peter THIEMANN *
Adam GLUBINSKI
Mathias WEINMANN
Carme COMECHE
Ursula CRUMP
Rafael SALA
Juan Manuel STACEY
Eulàlia VALERO

Contrabaixos

Tomàs ALMIRALL *
Josep QUER
Jaume ALBORS
Joan MAULEON
Lluís RUSIÑOL
Rafael de la VEGA

Flautes

Joan J. RENART*
Agustí BRUGADA
Sandra BATISTA *

Oboès

Emili PASCUAL *
Raül PEREZ
Richard VAUGHAN *

Clarinet

Joan MERCADAL*
Jaime SANCHIS
Dolors PAYA
J. Antonio GOMEZ

Fagots

Just MOROS *
J. Pedro FUENTES
Francesc BENITEZ *

Trompes

Frantisek SUPIN *
Enrique J. MARTÍNEZ
Carles CHORDA
Ignacio ZAMORA

Trompetes

Francesc COLOMINA *
Francisco VILLAESCUSA
Jordi SERRANO
M. Angel BOSCH *
Àngel VIDAL
José-Luís LOPEZ
Bernardo GARCIA
Nicola BARRECA
Arturo GARCÍA
J. Carlos BELLO

Trombons

Toni OLTRA *
Lluís BELLVER
David MORALES
Miquel BADIA
Pere BONO
Vicenç BALDÓ
Antonio FORNIELES

Tuba

José M. BERNABEU *
Toni CHELVI
José AYALA

Arpa

Lina SERRACARABASSA *
Margarita ARNAL *

Percussió

Artur SALA *
Jordi MESTRES *
Ferran ARMENGOL
Marc PINO
Ramon TORRAMILANS
David GUILLAMON
M. Angel MARTÍNEZ

Celesta

Eloi JOVE

* Solistes

COR DEL GRAN
TEATRE
DEL LICEU

Sopranos I

Margarida BUENDIA
M. Isabel FUENTEALBA
Núria LAMAS
Glòria LÓPEZ PÉREZ
M. Rosa LÓPEZ
Mirta M. LORA
Raquel LUCENA
Encarnació MARTÍNEZ
Anna OLIVA
Eun KYUNG PARK
Marta RIBAS
M. Teresa RIBERA
Maria SUCH

Sopranos II

Amparo CATALÁN
Núria CORS
M. Dolors LLONCH
Glòria LÓPEZ ROSSELLÓ
Àngels PADRÓ
Angelica PRATS
Rita WING

Mezzosopranos

Maribel ARQUÉ
Montserrat BENET
Teresa CASADELLÀ
Joana COLL
Rosa CRISTO
Fina MARTÍNEZ
Isabel MAS
Maribel RODRÍGUEZ
M. Rosa SOLER

Contralts

Sandra CODINA
M. Josep ESCORSA
Hortènsia LARRABEITI
Miglene SAVOVA
Anna M. VELANDO
Ingrid VENTER

Tenors I

Francisco J. ALONSO
Antonio BERNAL
Josep M. BOSCH
José Luis CASANOVA
Jordi FIGUERAS
Ubaldo GARCIA
Prudenci GUTIERREZ
Sixto LERÍN
Jordi MAS
José Antonio MEDINA
Carles TRULLÉN
Llorenç VALERO

Tenors II

Julio A. BERDASAGAR
Hans W. BYSTRON
Josep M. FONTANALS
Eduard MORÉ
Josep Lluís MORENO
Xavier PLANÀS
Carles PRAT
Emili ROSÈS

Barítons

Ferran ALTIMIS
Pere COLL
Xavier COMORERA
Gabriel DIAP
Ramon GRAU
Àngel MOLERO
Joan Josep RAMOS
Miquel ROSALES

Baixos

Ignasi CAMPÀ
Miguel Àngel CURRÁS
Dimitar DARLEV
Txetxu EGURROLA
Ignasi GOMAR
Ivo MISCHEV
Joan B. ROCHER

Mestres assistents musicals

Mark HASTINGS
Véronique WERKLÉ
Guerassim VOROKOV
Eloi JOVÉ
Luba ORFENOVA
Manel RUÍZ
Jaume TRIBÓ
Glòria NOGUÉ
Irma HUICI

COR DE CAMBRA
DEL PALAU DE LA
MÚSICA

Sopranos
Eulàlia BENITO
Carme CUSIDÓ
Araceli ESQUERRA
Maite ESTRADA
Maria GIL
Cristina SEBASTIAN
Lluïsa TORNÉ

Tenors
Aniol BOTINES
Josep CAMÓS
Albert FOLCH
Eloi LLAMAS
Florenci PUIG
Jordi GONZÁLEZ

Contraltos
Elisenda ARQUIMBAU
Yordanka LEÓN
Neus PI
Montserrat TRIAS
Marta RODRÍGO
Magda PUJOL
Toni GUBAU

Baixos
Ramon COMORERA
Antoni FAJARDO
Esteve GASCÓN
Tomàs MAXÉ
Miquel NÚÑEZ DE ARENAS
German de la RIVA

Director
Jordi CASAS i BAYER

ACTORS

Maria Antonia BERMEJO
Lidia HILL
Ester IZQUIERDO
Irene JAULAR
M. Pilar LOPEZ
Isabel MORENO
Eva NAVARRO
Carla RICART
Immaculada SUBIRÀ

Fco. Javier ARRAEZ
Manel BARTOMEUS
Melcior CASALS
Joan CASAS
Daniel CLARAMUNT
Oscar FORONDA
Carles FRANCH
Carlos PAZO
Raul PERALES
Hector PLANAS
Damia PLENSA
Carlos ROÓ
Gerard WEIGAND

Enregistraments

S'inclou una selecció de les versions íntegres. Els personatges principals són esmentats en l'ordre següent: Katerina Ismailova (K), Borís Ismailov (B), Serguei (S), Sinovi (Si). A continuació l'orquestra, el cor, el director musical, el director d'escena, si s'escau, el segell discogràfic i l'any de l'enregistrament.

Versions en disc

Galina Vishnevskaja (K), Dimiter Petkov (B), Nicolai Gedda (S), Werner Krenn (Si). Ambrosian Opera Chorus i London Philharmonic Orchestra. Dir.: Mstislav Rostropóvitx. EMI, 1979 / 2002 (CD)

Maria Ewing (K), Aage Haugland (B), Sergei Larin (S), Philip Langridge (Si). Cor i orquestra de La Bastille de París. Dir.: Myung-Whun Chung. DG, 1993 (CD)

Versió en vídeo

Galina Vishnevskaja / Marketa Hrubcova (K), Dimiter Petkov / Petr Haničinec (B), Nicolai Gedda / Michael Dlouhy (S), Werner Krenn / Vaclav Necka (Si). Ambrosian Opera Chorus i London Philharmonic Orchestra. Dir.: Mstislav Rostropóvitx. Versió cinematogràfica amb actors doblats, dirigida per Petr Wegl. Image Entertainment, 1999 (DVD)

Comentari discogràfic

Les circumstàncies vitals suposen un component gens menystenible en el primer enregistrament que es va fer de *Lady Macbeth del districte de Msensk*, el 1978. El seu director, Mstislav Rostropóvitx, i la seva protagonista, Galina Vishnevskaja (esposa del cèlebre violoncel·lista) vivien ja exiliats a Occident després de marxar de la Unió Soviètica per haver-se oposat a la política del règim.

I mentre al seu país, aquell mateix any, els treien la nacionalitat i esborraven el seu nom de tot arreu, ells dos van dur als estudis d'enregistrament l'òpera d'un dels seus amics més íntims, del compositor que els havia dedicat més d'una partitura i que en el seu moment va causar la fúria (altament perillosa) d'Stalin. No és estrany, doncs, que encara avui, la direcció de Rostropóvitx, sempre tant irregular amb la batuta, mantingui tota la seva virulència, el sarcasme més feridor, la contundència més vitriòlica.

Caos en comptes de música? Bajana-des, una de les obres més potents del segle XX en una versió gens apta per a esperits nyicris. Vishnevskaja no estava en la millor forma, però això no vol pas dir que estigués en mala forma. La seva commovedora encarnació d'aquesta dona atrapada en un món putrefacte lidera un esplèndid repartiment en el que també cal

destacar l'expansiu Serguei de Nicolai Gedda i l'amenaçador Borís de Dimiter Petkov. Aquesta versió serví de base per al film que va realitzar Peter Wegl, amb actors posant imatge a la veu de Vishnevskaja i companyia.

No fou fins al 1992 que l'obra de Xostakóvitx tornà a aparèixer davant els micròfons en aprofitar una posada en escena a París, si bé amb un repartiment diferent respecte del teatral. Es tracta d'una versió pròpia del luxe internacional que el gènere operístic ja practicava molt abans que es parlés de globalització.

La direcció de Myung-Whun Chung és menys crua que la de Rostropóvitx, menys lligada a drames concrets, però sense descafeinar en cap moment una història de validesa universal gràcies a la concentrada acció de la batuta. El director coreà, a més, va convertir l'orquestra de la Bastilla durant la seva titularitat en un conjunt envejable, com es confirma en aquest cas en una prestació de gran impacte sonor –la presa de so de Deutsche Grammophon és menys agressiva que la d'EMI, de fet les dues gravacions corresponen al tarannà de les versions respectives–. Maria Ewing hi posa molt bona intenció i unes dosis de voluptuositat gens malvingudes, però el rol de Katerina supera amb escreix els seus recursos en els grans esclats dramà-

tics. Millor parats queden Aage Hauland (un desagradable Borís) i sobretot Serguei Larin (un Serguei de bona línia lírica).

No parlàvem abans de luxe internacional? Dos exemples. Kurt Moll i Carlos Álvarez fan petites aparicions al darrer acte. Al Liceu podrem gaudir finalment de la versió original del 1934 de l'obra, però els qui estiguin interessats en la revisió que el mateix Xostakóvitx en va fer el 1962 amb el nom de *Katerina Ismailova* (i que va arribar a Barcelona tres anys més tard), poden acudir al més que vàlid enregistrament de l'Òpera de Kiev amb direcció d'Stepan Tourtxak.

XAVIER CESTER

Pròximes funcions

Recital Dmitri Hvorostovski

En ocasió de *Lady Macbeth de Msensk*

Piotr Íltx Txaikovski:

Voldria, en una paraula

Vaig obrir la finestra..., op. 63, núm. 2

El moment terrible, op. 28, núm. 6

Per què?, op. 6, núm. 5

Era al principi de la primavera, op. 38, núm. 2

Us beneixo, boscos, op. 47, núm. 5

Àngel meu, geni meu, amic meu

De nou, com abans, torno a estar sol, op. 73, núm. 6

Tant si regna el dia, op. 47, núm. 6

Serguei Rakhmàninov:

En el silenci de la nit secreta, op. 4, núm. 3

Oh, no, t'ho suplico, no te'n vagis..., op. 4, núm. 1

Ella és tan bella com el migjorn, op. 14, núm. 9

Quan ahir ens vam trobar, op. 26, núm. 13

No em cantis més, bonica, op. 4, núm. 4

Tot m'ho ha pres, op. 26, núm. 2

«Crist ha ressuscitat», op. 26, núm. 6

Un somni, op. 8, núm. 5

Un fragment de Musset - Solitud, op. 21, núm. 6

Dmitri Hvorostovski, baríton

Mikhaïl Arkadiev, piano

Divendres, 24 de maig, 20.30 h, torn H

Homenatge a Conxita Badia i Anna Ricci

Sessions al Foyer

Felip Pedrell: «Cançó de l'Estrella» d'*Els Pirineus*
Apel·les Mestres: «Nocturn» de *Nous Madrigals*
Enric Morera: *La nova amiga*
Enric Granados: «Gracia mía» de *Cançons amatories*
Amadeu Vives: *Joc d'infant*
Manuel de Falla: «Aria de Salut» de *La vida breve*
Pau Casals: *Balada de la nova Solweig*
Jaume Pahissa: *Rosa*
Frederic Mompou: *Cançó de la fira*
Eduard Toldrà: *La rosa als llavis*
Robert Gerhard: «La calàndria» de *Sis cançons populars de Catalunya*
Manuel Blancafort: *Joc*
Manuel M. Ponce: *Qué lejos ando*
Heitor Villa-Lobos: *Vila quebrada*
Silvestre Revueltas: *El caballito*
Jayme Ovalle: *Azulao*
Carlos Guastavino: *La rosa y el sauce*
Se equivocó la paloma
Alberto Ginastera: *Canción al árbol del olvido*

Júlia Arnó, *soprano*
Àngel Soler, *piano*

Espai dramàtic: **Xavier Albertí**

Dijous, 30 de maig, 20.30 h.

Tristan und Isolde

de Richard Wagner

Deborah Polaski / Jane Eaglen / Sue Patchell, Thomas Moser / John Treleaven, Erik Halfvarson / Falk Struckmann, Alan Held, Lioba Braun / Heidi Brunner, Wolfgang Rauch, Michael Vier i Francisco Vas

Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu

Direcció musical: **Bertrand de Billy**

Direcció d'escena: **Alfred Kirchner**

Escenografia: **Annette Murschetz**

Vestuari: **Ann Poppel**

Il·luminació: **Jean Kalman**

Coproducció: **Gran Teatre del Liceu**

De Nederlandse Opera (Amsterdam)

Dimarts, 11 de juny, 20.00 h, torn H
 Dissabte, 15 de juny, 20.00 h, torn C
 Dimarts, 18 de juny, 20.00 h, torn A
 Dijous, 20 de juny, 20.00 h, torn PC
 Dissabte, 22 de juny, 18.00 h, torn F
 Dimecres, 26 de juny, 20.00 h, torn D
 Divendres, 28 de juny, 20.00 h, torn PB
 Diumenge, 30 de juny, 17.00 h, torn T
 Dimarts, 2 de juliol, 20.00 h, torn PA
 Dijous, 4 de juliol, 20.00 h, torn E
 Dissabte, 6 de juliol, 20.00 h
 Dilluns, 8 de juliol, 20.00 h, torn B

ENGLISH VERSION

Opera in four acts, subdivided into nine tableaux separated by musical interludes, which was composed by Dmitri Shostakovich (1906-1975) in his youth. The libretto, by the composer and Aleksandr Preis, is based on a novel by Nicolai Leskov (1865) inspired by a true-life event. The première took place in 1934 at the Maly Theatre in Leningrad. It was warmly received and was performed nearly a hundred times in the following two years in Leningrad and also in Moscow. In 1936, however, it was banned by Stalin for its pessimistic view of society and the formal audacity of the music and disappeared from the repertoire. After the dictator's death a whittled-down version entitled *Katerina Izmailova* was performed in Moscow in 1963 (this was the version used for the first Liceu performance in 1965). The original work is being performed at the Liceu for the first time this season. The action takes place in a Russian provincial town around 1860, on the estate of a wealthy family of merchants, the Izmailovs.

ACT I

Katerina Izmailova lives in a state of frustration with her dull, characterless husband Zinovi, and her lewd, despotic father-in-law Boris who rules the estate with an iron hand and reproaches her for

being childless. As Zinovi leaves on a job, Boris humiliates Katerina and forces her to swear she will be faithful to her husband. Aksinya, the cook, talks to her about a new worker, Sergei, who has an attractive physique and a brazen manner.

Aksinya is attacked by a group of workers who, amid much tumult and raucous laughter, try to rape her. When Katerina intervenes resolutely to defend her, Sergei challenges her to a contest of strength and succeeds in overthrowing her. Her father-in-law arrives and immediately becomes suspicious of her behaviour.

In her room Katerina laments her unassuaged passion. Sergei comes in under the pretext of asking for a book and has no difficulty in seducing her.

ACT II

Boris, who is unable to sleep and is feeling lecherous, decides to enter Katerina's room to replace her absent husband and catches her lover leaping out of the window. Boris grabs him and gives him a savage beating with the help of his workers while Katerina witnesses his cruelty in powerless fury. Sergei bears the thrashing in silence and Boris orders him to be locked up the store-room. Katerina serves Boris a dish of mushrooms—which he is very partial to—but has added rat poison to them. While Boris, who has sent

for his absent son, lies dying amid terrible convulsions after eating the mushrooms, Katerina coldly takes the cellar key from him. But Boris has time to send for the priest and accuses Katerina of murdering him. The priest, however, is convinced by Katerina's display of sorrow and makes a few commonplace remarks.

Katerina is in bed with Sergei and asks him to love her passionately. Sergei's condition is that she must marry him and she agrees. Afterwards she has a nightmare and sees the ghost of her murdered father-in-law. Zinovi arrives unexpectedly and, though Sergei has time to hide, suspects trickery and accuses his wife. Katerina knocks him over and strangles him with the help of Sergei, who deals him the final blow. The lovers drag his body to the cellar and bury it under some stones.

ACT III

Zinovi has been given up for lost and Katerina and Sergei are getting ready to set off for church to be married. Katerina is tormented by the memory of the crime and glances incessantly at the cellar door. While everyone is away, a poor drunken yokel who has noticed her looking towards the cellar goes in to search for more drink and discovers her husband's decomposing body. He rushes out to alert the police.

At the police station the sergeant and his men are talking about how ungrateful society is for their efforts to maintain order and complaining at not being invited to Katerina's wedding. Finally they interrogate a socialist teacher. The yokel arrives and reports the discovery of Zinovi's body in the Izmailovs' cellar. The police are delighted at the news because it provides a chance to go to the wedding where there will be food and drink.

The wedding feast is well advanced and the guests, especially the priest, have drunk much more than is good for them. Katerina is horrified to discover that the lock on the cellar door has been forced and fears the worst. The police arrive and arrest the two lovers. Katerina is overwhelmed with remorse.

ACT IV

The lovers, who have been sentenced to hard labour, are on the long road to Siberia with a large group of convicts. They pitch camp for the night, the men sleeping separately from the women. Katerina bribes a sentry to allow Sergei—her one consolation—to come to her. But Sergei blames her for the terrible future which awaits them and, weary of her obsessive passion, tries to seduce another pretty young girl prisoner, Sonyetka, who demands Katerina's

woollen stockings in exchange for making love to him. Sergei has no difficulty obtaining the stockings. When Katerina realizes Sergei has betrayed her with Sonyetka she is plunged into despair. As the column of prisoners is about to set off again, she suddenly hurls Sonyetka into the rushing river and jumps in after her. The prisoners continue on their way, chanting mournfully.

TERESA LLORET

AN OPERA ABOUT THE HUMAN CONDITION

Lady Macbeth of Mtsensk, to my mind, is an opera about the human condition rather than a work which takes a political stand for, or against, the Soviet regime, as is usually claimed nowadays. We may ask ourselves, quite rightly, who made it into a political work: was it Shostakovich himself, or was it rather the political reaction to the work which conferred this status upon it? Who can tell what really happened? For all these reasons, what interests me most is not the political dimension but the human problematic associated with the characters. I promised myself, from the very start, to forget about Shostakovich and his political convictions, whatever they may have been, and ask myself about the character of the personages whose evolution we

witness on the stage. It was not my intention to describe a period in Russian history, less still to put folklore on stage. The essence of the work, in my view, doesn't lie in any political stance for or against Stalin: quite the opposite, I see it as a highly personal tale and therefore my purpose is to sound out the hearts of the characters to find out what lies buried in the depths of their ego. I try to show why the events occur; and once this is done, the audience is free to establish whatever relationships they like. A good theatrical form must always cause surprise. You can't give the audience what it's expecting. A work of drama, or of music, can't be endowed with a meaning it doesn't possess: you have to be honest with the text and the music. Attempting to force the meaning amounts to prostituting the work of art. You can't take a didactic approach, stressing what is implicit; you can't give the audience a lesson, otherwise drama becomes boring. I want to try to tell the story as simply as possible, but also in the most stimulating way possible, by concentrating on the characters and their personal conflicts. The political dimension asserts itself of its own accord when scenes such as the deportation to Siberia are enacted. Thus, the best course is to approach the work as you would approach Shakespea-

re's *Macbeth*: on the basis of personal conflicts. That way it proves sufficiently eloquent in itself and you don't need to resort to additional effects. As a result, each member of the audience can listen to what the work has to say and form his or her personal opinion. The main theme is man's aspiration to a life different from the one he has; the characters are dissatisfied, they want their lives to change, to improve. Here, in my opinion, lies the most human message we can transmit: we're never satisfied with what we have. Katerina and Sergei long for a better life than the one which brings about their misfortune. They grab every possible chance to improve their lot. The accidents and crimes we read about daily in the papers show that the topic hasn't lost one iota of its contemporary relevance. For how many people have trampled corpses underfoot in a bid to climb ever higher? In everyday life we often notice that evil triumphs over good, and it's easier to be bad than good. You'd like good to come out on top, undoubtedly, but that's not the way it happens, reality seems to function differently. And once you've taken the first step along the road to evil, once your hands are bloodstained, as in *Macbeth*, it's too late to turn back.

The libretto of *Lady Macbeth* is very intense. It's based on both Shakespeare

and Leskov. And a more powerful point of departure than the distant model supplied by Shakespeare is hard to imagine. The libretto, however, follows Leskov's novel, except for a few points. The characters in Leskov's work are even more extreme: Katerina and Sergei show themselves to be more grasping than in the opera and the entire work is gloomier and more frightening. So Shostakovitch, like Shakespeare, took his own story from the narrative material; and all stage directors today do exactly the same thing. Unlike Shakespeare and Leskov, Shostakovitch laces the material with a liberal dose of humour—a strange, coarse humour which sometimes attains grotesque proportions. This humour is of fundamental importance, since it attenuates the overall effect. The audience laughs and is shocked: and the result is even more evocative and thought-provoking.

There are no heroes in this work, only human beings. In Shakespeare's *Macbeth*, a general and his wife become king and queen; in Shostakovitch's *Lady Macbeth*, two common individuals try to flout their destiny. Only the background changes. And that's because Leskov transferred the story to Russia and entitled it *Lady Macbeth of Mtsensk*.

Unlike Shostakovitch, I

personally don't see Katerina as a likeable, positive character; the important part is the drama. To my way of thinking, she's even more deadly than Lady Macbeth: she's dangerous, highly convincing, and her words give us the feeling that a bomb may go off at any moment. She's still young—only twenty—but she's bored and feels out of place. And that is precisely why she becomes a hazard. She has charm, no doubt about it, but she's neither pleasant nor attentive. You feel as fond of her as you do of *Richard III*, whom Shakespeare made into a hero in the eyes of the audience though he commits one murder after another. The same thing happens with Shostakovitch's Katerina; this is an underlying dimension of the text, but it's also the irony of the entire work. As she sings her aria at the end of the opera, before hurling Sonyetka into the river, she arouses the audience's compassion. We have to try to make the audience forget that she's a veritable criminal. She's fascinating but dangerous. The fact that the music portrays evil in a positive light doesn't raise any moral problem, in my opinion. The music is beautiful, but it doesn't beautify the personage. The irony of the music makes her fascinating, makes her positively explosive. In Shakespeare's

work too the wicked characters are the most interesting ones. Or, to put another way, we're quite happy to accept someone like Mephistopheles, because he's amusing; he's the most comical character in the work and yet he's evil personified, but he makes us forget this so we laugh with him, not at him.

Sergei is evil, hypocritical and self-seeking. And yet, absurd though it may seem, we actually finish up feeling sorry for him. The feeling that he deserves to win Katerina stems from the fact that her husband is a miserable wretch. And herein, precisely, lies the irony of the work: we take notice of Sergei though we're perfectly aware he's nothing but a rogue. Katerina knows it too, right from the start, because Askinya tips her off. Katerina and Sergei use one another. Katerina has an overwhelming need for love, and this makes her vulnerable. Sergei is the embodiment of unadulterated cynicism.

For the other characters, a shorter description will suffice. Boris, of course, is more given to sensual pleasures than his son; he's brutal, lusts after his daughter-in-law, and is a wicked, lecherous old man. Zinovi is a worthless husband, weak and amiable but also brutal. I can imagine his father beating him from the age of two, and now he's used to it

and, for that very reason, he's very prone to beating others. I feel sympathy for him, he's a truly pitiable character.

Here the common people are not, as in *Khovanschina*, the long-suffering Russian nation. They react much more to events. Except in the last scene, they're only interested in having a good time, they take everything lightly, even superficially, and cash in on every opportunity. The policemen try to satisfy their greed at the wedding feast, which to them is just another source of fun and entertainment. I don't think the people ask for anything more. But in fact nobody in this work is happy, except perhaps the miserable yokel who drowns his troubles in drink.

All these human conflicts unfold amidst a music of phenomenal strength, theatrical in the highest degree; a music which is dramatic, in the fullest meaning of the term. Compared with the second version of the opera, which had its corners rounded off, the first seems more powerful, more modern, rougher, fresher, bolder and sometimes more vulgar, but always highly poetic. A succession of scenes of great poetic beauty and episodes of excruciating violence.

I hope that the contemporary nature of the work will take on its full significance when it's seen without the trappings so that attention

can be concentrated on the characters, on the purely human communication with the audience, without great lighting effects or technical devices. I also hope that, when the focus is on the characters, everything will become clear. There's no need to complicate this work, it has everything it takes to please the audience.

STEIN WINGE

VERSION FRANÇAIS

Opéra en quatre actes, composés de neuf cadres et séparés par des intervalles musicaux. C'est durant sa jeunesse que Dmitri Chostakovitch (1906-1975) écrit cette oeuvre. Il compose le livret en collaboration avec Alexandre Preis. L'opéra s'inspire d'un roman de Nicolaï Leskov (1865) et d'un fait réel. Il fut présenté en 1934 au théâtre Maly de Léninegrad. Le succès aidant, durant les deux années suivantes, l'oeuvre fut représentée une centaine de fois, à Léninegrad et à Moscou. Toutefois, dès 1934, Staline parvient à la faire disparaître des théâtres. Le dictateur juge alors que cet opéra fait preuve d'un pessimisme social et d'une audace musicale qui n'est pas dans la ligne politique du moment. Il faudra attendre 1963, soit 10 ans après la mort de Staline, pour qu'une version allégée, intitulée *Katerina Ismailova*, soit mise en scène à Moscou, puis au Liceu en 1965. En cette saison et pour la première fois, le Liceu propose de retrouver l'oeuvre originale. L'action se déroule en 1860, dans une petite ville de la campagne russe au sein d'une famille de riches commerçants, les Ismailov.

TABLEAU I

Katerina Ismailova vit avec Sinovi, son mari, un homme faible et sombre. Boris, son beau-père, fait preuve d'un caractère despotique. Il dirige sa propriété d'une main

de fer. De plus, il reproche à Katerina de ne pas avoir d'enfants. En raison d'un voyage d'affaire de Sinovi, Boris fait promettre à Katerina fidélité à son mari. Cependant, Axinia, la cuisinière, parle à Katerina de Sergueï, un nouvel employé, bel homme mais plutôt effronté.

Axinia est agressée par un groupe de travailleurs qui a l'intention de la violer. Ferme et décidée, Katerina intervient en sa faveur. Sergueï veut défier la force physique de Katerina: il parvient à la faire tomber. Le beau-père arrive, mais doute des explications de la jeune femme.

Dans sa chambre, Katerina se plaint de sa triste vie amoureuse. Sous prétexte de lui demander un livre, Sergueï entre et la séduit sans difficulté.

TABLEAU II

Insomniaque, Boris décide d'entrer dans la chambre de Katerina et surprend l'amant de celle-ci, qui s'apprête à s'enfuir par la fenêtre. Le beau-père le saisit et le frappe sans pitié, aidé de ses employés. Impuissante et furieuse, Katerina est témoin de la scène. Elle découvre alors la cruauté du vieil homme. Sergueï ne prononce aucune parole et Boris ordonne à ses hommes de l'enfermer dans le cellier. Cependant, au moment venu, Katerina sert à son beau-père un plat de champignons empoisonnés. Boris

envoie chercher son fils, mais meurt rapidement après de terribles spasmes. La jeune femme en profite pour lui enlever froidement la clé du cellier. Cependant, avant de mourir, le beau-père a eu la force de faire venir le pope et d'accuser Katerina. Croyant en la tristesse simulée de Katerina, le pope ne tient pas compte de la confession du vieil homme.

Katerina, qui partage désormais sa couche avec Sergueï, convainc rapidement le jeune homme de l'épouser.

Néanmoins, le spectre du beau-père assassiné apparaît dans les cauchemars de Katerina. Soudain, Zinovi, le mari, refait son apparition. Bien que Sergueï reste discret, le mari accuse Katerina d'infidélité. Elle le jette à terre et l'étrangle avec l'aide de Sergueï, qui donne le coup décisif. Les amants entraînent le corps de Zinovi vers le cellier et l'enterrent sous des pierres.

TABLEAU III

Katerina et Sergueï s'apprêtent à se rendre à l'église pour célébrer leur mariage, le mari ayant été déclaré disparu. Préoccupée, la jeune femme regarde avec persistance en direction du cellier. Mais lorsque tout le monde est sorti, un pauvre ivrogne note les coups d'oeil répétés de Katerina. Pensant y trouver de l'alcool, il s'introduit aussitôt dans le ce-

llier et y découvre le cadavre du mari. Il sort en courant pour prévenir la police.

Dans la caserne, le sergent caporal et les agents se désolent du peu de reconnaissance dont la société fait preuve au regard de leurs efforts pour maintenir l'ordre. Les policiers se lamentent de ne pas avoir été invités au mariage de Katerina. Ils procèdent finalement à l'interrogatoire d'un maître d'école. Soudain l'ivrogne apparaît et leur révèle que le cadavre de Zinovi se trouve dans le cellier des Ismailov. Une nouvelle plutôt alléchante pour les policiers, puisqu'elle leur permet de se présenter au banquet, où abondent nourritures et boissons.

La célébration du mariage touche presque à sa fin. Les invités, notamment le pope, ont bu plus que de raison. Katerina constate avec effroi que la serrure du cellier a été forcée et craint le pire. Effectivement, la police arrive pour arrêter les deux amants. Katerina ressent un profond sentiment de culpabilité.

TABLEAU IV

Condamnés aux travaux forcés, les amants parcourent le long chemin qui les mènera en Sibérie, accompagnés d'un grand nombre de prisonniers. Dans le campement de nuit où dorment séparément hommes et femmes, Katerina soudoie un sentinelle afin que Sergueï puisse la rejoindre. Mais celui-ci

reproche à sa femme le terrible destin qui les attend. Lassé de Katerina, il tente de séduire, Sonietka, une jeune et belle prisonnière. Mais cette dernière, en retour de certaines faveurs, lui demande les bas de laine de Katerina, chose que Sergueï obtient sans peine. Lorsque Katerina découvre l'infidélité de Sergueï, elle se sent désespérée. La colonne de prisonniers doit reprendre la marche, mais Katerina précipite subitement la prisonnière dans le fleuve turbulent. Laquelle se noie à la suite. Les prisonniers continuent leur marche et chantent leur triste mélodie.

TERESA LLORET

UNE OEUVRE SUR LA CONDITION HUMAINE

Il est préférable de considérer *Lady Macbeth de Mzensk* comme une oeuvre sur la condition humaine et non, comme on l'affirme de nos jours, comme une prise de position en faveur ou contre le régime soviétique. Nous pourrions nous interroger sur l'origine politique de l'oeuvre: fut-ce Chostakovitch lui-même qui lui conféra ce statut où la réaction sociale de l'époque? Comment apporter une réponse objective? Etant donné la complexité de la question, nous avons estimé prudent de ne pas traiter la dimension politique dans ce texte,

mais plutôt la problématique humaine liée aux personnages. C'est pourquoi, en premier lieu, il est important d'omettre les convictions politiques de Chostakovitch, afin de centrer notre intérêt sur le caractère des personnages et ce, tout au long de leur évolution sur scène. L'intention de cette analyse n'est pas celle de décrire une époque de l'histoire russe, ni de mettre en évidence son folklore, sinon de sonder au plus profond des personnages à la recherche de leur essence. Après avoir expliqué la raison du déroulement des événements, le spectateur se sentira ainsi libre d'établir les relations qu'il souhaite. Le théâtre ne peut pas offrir au public ce qu'il espère recevoir. Nous ne pouvons pas conférer à une oeuvre théâtrale ou musicale un sens qu'elle ne possède pas. Lorsque le sens est forcé, l'oeuvre perd son identité. Nous ne pouvons pas être didactique en persévérant sur ce qui est sous-entendu. Toutefois, la fonction du théâtre n'est pas celle d'enseigner au public, sans quoi l'art dramatique perdrait son attrait. En contrepartie, la dimension politique s'impose par elle-même, lorsque des situations, comme la déportation en Sibérie, apparaissent sur scène. Par conséquent, il est souhaitable d'aborder l'oeuvre tel qu'elle le serait dans *Macbeth* de Shakespeare, à partir des conflits person-

nels. L'oeuvre se révèle ainsi suffisamment éloquente. Aucun effet supplémentaire n'est alors nécessaire. Le spectateur peut ainsi comprendre le langage de l'oeuvre, pour ensuite former son opinion personnelle. Comme point de vue central, l'être humain doit aspirer à une vie différente de celle qu'il possède: les personnages sont insatisfaits d'eux mêmes. Ils souhaitent un changement. Un progrès où réside ce langage humain qu'il sera possible de transmettre. Nous ne nous contentons guère de ce que nous avons. Katerina et Sergueï souhaitent un futur meilleur que celui qui leur est destiné. Ils profitent de toutes les opportunités qu'ils leur sont présentées pour améliorer leur sort. La lecture quotidienne des faits divers nous permet d'affirmer que ce thème est d'actualité. Combien d'individus ont méprisé leurs semblables jusqu'à vouloir les exterminer pour atteindre leur objectif? Hélas, jour après jour, il nous est possible de constater que le mal l'emporte sur le bien et qu'il est plus aisé d'être mauvais que bon. Sans aucun doute, le désir de beaucoup est de pouvoir apprécier le triomphe du bon. Cependant, la réalité semble toute différente. Et lorsque le premier pas est fait sur le chemin du mal, lorsque, identique à *Macbeth*, le sang a déjà taché nos mains, il est impossible de rétrograder.

Le livret de *Lady Macbeth* se base sur Shakespeare et sur Leskov et fait preuve ainsi d'une certaine rigueur. Sous le modèle éloigné de Shakespeare, le point de départ se maintient réellement davantage imposant de ce que l'on peut imaginer. Toutefois, le livret prend référence sur le roman de Leskov, à l'exception de quelques points: les personnages de l'écrivain sont encore plus accentués. En comparaison avec l'opéra, Katerina et Sergueï se montrent plus intéressés, d'autant plus que l'ensemble présente une ambiance plus lugubre et inquiétante. Ainsi, de même que Shakespeare, Chostakovich a extrait son propre récit des écrits, même procédé que celui des directeurs de scènes actuels. A la différence de Shakespeare et de Leskov, Chostakovich injecte une certaine dose d'humour: un humour singulier et ordinaire, qui parfois peut atteindre le grotesque. Cet humour est d'une importance fondamentale puisqu'il mitige l'ensemble. Si le public rie et s'il se scandalise, l'effet produit est d'autant plus attrayant et suscite la réflexion.

Dans cet opéra, seuls les êtres humains peuvent entrer en scène: les héros n'y sont guère acceptés. Dans *Macbeth* de Shakespeare, un général et son épouse deviennent roi et reine; l'opéra de Chostakovich présente

deux individus qui tentent d'intervenir sur leur destin. Le contexte est la seule différence entre les deux oeuvres, puisque Leskov choisit de transposer le récit en Russie et l'intitule *Lady Macbeth de Msensk*. Contrairement à l'opinion de Chostakovich, Katerina ne suscite aucun intérêt particulier, ni inspire aucune sympathie. Le drame est d'autant plus rehaussé, d'où la profonde tristesse de Katerina qui contraste avec le personnage de Lady Macbeth. La conviction des paroles de Katerina nous transmet également la sensation d'une force intérieure incontrôlable. Katerina est une jeune femme d'une vingtaine d'années qui souffre de la monotonie quotidienne. Elle est très consciente du peu d'attrait que sa vie représente pour elle et c'est pourquoi, elle se sent isolée du monde. Katerina exerce sans doute un certain charme, mais ne fait montre d'aucune amabilité, ni d'attention. Elle peut être comparée avec *Richard III* de Shakespeare: ce dernier transforme son personnage en un héros aux yeux du public, bien qu'il commette plus d'un assassinat. Le cas est fort semblable au personnage de Katerina de Chostakovich: une dimension sous-jacente dans le texte, mais aussi l'ironie de toute l'oeuvre. Lorsque Katerina chante son aria à la fin de l'opéra, avant de pré-

cipiter Sonietka au fleuve, le public ressent de la compassion pour elle. Nous devons oublier qu'il s'agit d'une véritable criminelle, synonyme à la fois de fascination et de peur. Le fait que la musique présente le mal sous un angle positif, ne suppose aucun problème moral. La musique est sans doute d'une grande beauté mais n'embellie pas pour autant le personnage. L'ironie de la musique la rend captivante. Dans l'oeuvre de Shakespeare, les personnages les plus intéressants sont aussi méchants. Formulé différemment, nous acceptons volontiers Méphistophélès pour son côté plaisant: il est le personnage le plus comique de l'oeuvre et à la fois, la personnification du mal. Néanmoins, le public oublie rapidement cette caractéristique car il ne rie pas de lui, mais avec lui.

Sergueï est un personnage hypocrite et arriviste. Aussi contradictoire que cela puisse paraître, l'on arrive jusqu'à sentir de la compassion pour lui. La sensation que Katerina éprouve à son égard est la conséquence de la méchanceté et de la cruauté de ce dernier. C'est précisément l'ironie de l'oeuvre: ce personnage attire l'attention du public, toutefois sachant de surcroît qu'il n'est qu'un coquin. Katerina en est consciente et ce, depuis le commencement du jeu, car Aksinia la met aussitôt en garde. N'oublions pas

que Katerina et Sergueï s'utilisent mutuellement: Katerina nécessite un amour inconditionnel, qui la rend tout de même fragile, par contre, Sergueï incarne le cinisme dans toute son ampleur.

Pour aborder les autres personnages, une simple description suffit. Il est évident que Boris sent plus d'inclination pour les plaisirs charnels que son fils. Ce vieil homme brutal et mauvais désire sa belle-fille. Sinovi est un époux aimable et faible, mais aussi cruel. Nous pouvons comprendre que son père avait l'habitude de le battre, depuis l'âge de deux ans, et que c'est par réaction que Sinovi agit, à son tour, de la même sorte avec autrui. Ce personnage ne peut inspirer aucune sympathie au public.

Ici le peuple à part entière ne ressemble pas, comme dans *Khoranchina*, le peuple russe souffrant. Il réagit beaucoup plus devant les événements. A l'exception du dernier cadre, le divertissement est le seul intérêt pour le peuple: ce dernier prend tout à la légère, même d'une façon superficielle et profite de tout ce qu'il peut. Les agents de police tentent de satisfaire leur gourmandise au banquet nuptial, ce qui suppose aussi pour eux d'une distraction. Nous ne pouvons pas estimer que le peuple exige autre chose. Mais en

réalité, personne ne trouve le bonheur dans cette oeuvre, à l'exception peut-être du pauvre ivrogne, qui parvient à surmonter les adversités avec l'aide de l'alcool.

Tous ces conflits sont vécus sous une musique envoûtante et en même temps dramatique. Si nous comparons les deux versions de cet opéra, la première semble faire preuve de plus de force, d'âpreté, de fraîcheur, d'audace et parfois d'avantage de singularité, tout en restant toujours très poétique. C'est une succession de scènes de grande beauté et de fragments d'une violence exacerbée.

Une fois libérée des grands effets de lumière, des subterfuges techniques, et lorsque notre attention est enfin centrée sur les personnages, c'est alors que l'oeuvre acquiert toute sa force. Aucun artifice est donc nécessaire pour que le public puisse valoriser son essence.

STEIN WINGE