



GIUSEPPE VERDI: *Don Carlos*

A ópera (1867) de Verdi -e a tragédia de Schiller (*Don Carlos, Infante von Spanien* (1787) na qual se inspira- situa no centro da acção uma vítima: Carlos, filho de Filipe II, apresentado como um jovem príncipe de sentimentos apaixonados e ideias nobres que serão abafadas por umas "razões de Estado" que acabarão isolando-o, condenando-o e custando-lhe a vida. Na realidade, é uma idealização do indivíduo sensível destruído pelo poder -pouco tem a ver com a história real do desequilibrado príncipe Carlos de Áustria- que reivindica acima de tudo a liberdade dos indivíduos e dos povos e que o faz mostrando a dor e a impossibilidade das vítimas de se defenderem.

Protagonizada pelas principais personagens da corte de Filipe II, o argumento apresenta, ao mesmo tempo, um drama de família e um conflito político. O drama de família é provocado pelo amor que o Príncipe Carlos sente por Elisabeth de Valois que, ao casar-se com o pai de Carlos - tratado de Cateau-Cambresis (1559) que acordou a união dinástica de Filipe II com Elisabeth, filha do Rei de França- converte o amor do Príncipe num delito moral e numa traição a seu pai e rei. No que diz respeito ao conflito político este é criado pela decisão do Príncipe de fugir para a Flandres com o seu amigo Rodrigo, Marquês de Posa, partidário da liberdade dos rebeldes flamengos, considerados a pior ameaça à unidade política e religiosa do Império espanhol. Ambos conflitos -o pessoal e o político- estalam violentamente e levam os outros protagonistas à desdita.

A versão original francesa de *Don Carlos* de Verdi (Paris, 1867) está composta por cinco actos. O primeiro, situado em Fontainebleau, anuncia a causa da tragédia: o futuro casamento do Rei com Elisabeth. O segundo une os dois grandes temas da obra mediante a figura do Marquês de Posa, o qual, quando Carlos lhe confia o seu desengano amoroso, convence-o a fugir com ele para a Flandres para lutar a favor do povo flamengo. O terceiro acto faz estalar os conflitos porque os torna públicos: a Princesa d'Eboli descobre o amor de Carlos por Elisabeth e comunica esta circunstância ao Rei, e o Príncipe declara-se a favor dos rebeldes flamengos num "auto de fé" celebrado em presença de toda a corte. Estes dois factos enfrentam, de forma pública e irremediável, o Rei com o seu filho e convertem Carlos em inimigo da Coroa. O quarto acto mostra as consequências destes factos: a impressionante solidão de Filipe II, o exílio da Princesa d'Eboli, a intervenção do Grande Inquisidor que reclama ao Rei a vida de Posa e de Carlos, o encarceramento do Príncipe, o assassinato de Posa por ordem do Inquisidor e a revolta popular a favor de Carlos que é abortada pelo Grande Inquisidor. No quinto e último acto, o Imperador Carlos V, enterrado no Mosteiro de Yuste, leva para a tumba o seu neto, Carlos. É uma imagem onírica que indica, ao mesmo tempo, a morte do Príncipe, a sua passagem à história e a protecção celestial que evita o seu assassinato pela Inquisição.

A estreia no Liceu da versão original francesa de *Don Carlos* -que inclui as cenas suprimidas em 1867 em Paris- constitui um importante acontecimento, já que se adapta com mais exactidão que a versão italiana à concepção musical de uma obra escrita para ser cantada em francês.

Representações

27 e 30 de Janeiro, e 2, 5, 8 e 14 de Fevereiro às 20.00 h; 11 de Fevereiro às 17.00 h.

Ficha artística

Direcção musical: Maurizio Benini
Direcção de cena: Peter Konwitschny
Cenografia e figurinos: Johannes Leiacker
Iluminação: Hans Toelstede
Coreografia: Vera Nemirova
Co-produção: Gran Teatre del Liceu / Wiener Staatsoper

Filipe II: Giacomo Prestia
Don Carlos: Franco Farina
Rodrigo Marquês de Posa: Carlos Álvarez
O Grande Inquisidor: Eric Halfvarson
Um monge: Dan Paul Dumitrescu
Elisabeth de Valois: Adrianne Pieczonka
A Princesa d'Eboli: Sonia Ganassi
Thibault: Ana Nebot
Voz do céu: Eliana Bayón
O Conde Lerma / O arauto real: Stanislas Arráez
Deputados flamengos: Marc Canturri, Vicenç Esteve Corbacho, Manel Esteve Madrid, Alberto Feria, Josep Ferrer e Xavier Mendoza

Conferências

Conferências organizadas por Amics del Liceu na Sala do Coro do Gran Teatre del Liceu:

Fernando Fraga sobre *Don Carlos*.
24 de Janeiro, às 19.30 h.

Don Carlos, diálogo com os cantantes.
12 de Fevereiro, às 19.00 h.

Prévias

Três quartos de hora antes do início do espectáculo será oferecida, no Foyer, uma sessão informativa sobre a ópera

Livros

Friedrich Schiller: *Don Carlos*.
Ediciones Cátedra, 1996

Giuseppe Verdi: *Don Carlos*. «Avant Scène Opéra», núm. 90-91. Editions Premières loges, 1990

Gilles De Van: *Verdi, un théâtre en musique*. Fayard, 1992.

Música

Os italianos em Paris
«En ocasió de *Don Carlos*»

Cenas de *Médée* de Cherubini; *Moisé et Pharaon* e *Guillaume Tell* de Rossini; *Dom Sébastien* de Donizetti; *La vestale* de Spontini; *Otello*, *Jerusalem*, *Macbeth*, *Les vespres siciliennes* e *Le trouvère* de Verdi; e *Don Carlo* de Verdi (versão de Nápoles de 1872)

Iano Tamar, Mariana Pentxeva, Keith Ikaia-Purdy, George Petean, Balint Szabo

Director de orquestra
Maurizio Benini

Orquestra Sinfónica e Coro do Gran Teatre del Liceu
Na Sala Principal
Dias 9 e 13 de Fevereiro às 20.30 h





© Fotos: ANTONI BEULL

DA HISTÓRIA:

Friedrich Schiller, autor do *Don Carlos* (1787) no qual se baseia a ópera (1867) de Verdi, escreveu muitos textos teóricos sobre o teatro que iluminam alguns aspectos do argumento desta ópera, como a função da história na tragédia (texto 1), a necessidade de mostrar nuas as paixões das personagens (texto 2), e a consideração da emoção e da liberdade como objectivos preferentes da obra (texto 3).

1. A tragédia é a imitação poética de uma acção digna de compaixão, o qual a contrapõe à imitação histórica. Esta última sucederia se a tragédia perseguisse uma finalidade histórica, se tentasse dar conta de coisas passadas e da forma em que passaram. [...] Assim, demonstra uma concepção muito estreita da arte trágica e inclusive da literatura em conjunto, o facto de levar o poeta trágico perante o tribunal da história e de pedir ciência a quem [...] só assume a responsabilidade da emoção. (*Sobre a arte trágica*, 1792)

2. Da mesma forma que o escultor grego lança para longe de si a inútil e molesta carga da vestimenta para deixar mais espaço à natureza humana, o poeta grego exonera as suas personagens humanas do imperativo, igualmente inútil e molesto, da conveniência, e de todas as gélidas leis da decência, que não fazem mais do que tornar artificioso o ser humano e ocultar a sua natureza. Na poesia homérica e nos trágicos, a natureza enferma fala aos nossos corações de maneira autêntica, sincera e penetrante: todas as paixões têm o caminho livre e as normas do decoro não podem conter os sentimentos. (*Sobre o patético*, 1793)

3. Inclusive dentro dos factos reais de personagens históricas não é tão poética a sua existência como a capacidade expressada através dela [...]. A poesia não deve tomar o caminho das frias regiões da memória, nem deve fazer da erudição a sua intérprete, nem do egoísmo o seu intercessor. Deve tocar o coração, pois do coração flui qualquer poesia [...]. Assim, nos juízos estéticos não nos interessamos pela moralidade em si, mas sim pela liberdade, e aquela só agradará à nossa imaginação se torna esta visível. (*Sobre o patético*, 1793).

DO ESPECTÁCULO:

«Para os seus admiradores, Konwitschny é o grande progressista do teatro musical alemão, ao mesmo tempo muito inteligente e emotivo, capaz de explorar e expor camadas de significado ideológico, psicológico e emocional em qualquer ópera que decida dirigir. Para os seus detractores, representa o Regietheater ("teatro de director", termo que não usa em toda a conversação). [...] Tendo em consideração os seus antecedentes, quicá era inevitável que a sua obra fosse controvertida. A atitude de Konwitschny [...] é uma combinação de um exame das estruturas sociais descritas no libreto e de uma cuidadosa exploração do funcionamento interior da partitura. "Não me limito a colocar em cena o libreto. Coloco em cena o conjunto. Não me limito a colocar em cena a música. Coloco em cena o conjunto" é o seu credo efectivo, as frases repetidas nas suas entrevistas e a miúdo citadas. "Na realidade, isso é o mais importante. Hoje em dia, muitos directores chegaram à ópera procedentes do teatro falado, ou do cinema, e muitos prestam demasiado pouca atenção à música. É a música a que descreve o desenvolvimento das personagens; isso não se encontra nem sequer no libreto. Se não trabalhas com a intensidade da música, a obra fica fora do alcance de toda a gente. Isso é um aspecto fundamental. Aprendi isto de Ruth Berghaus". No entanto, colocar em cena "o conjunto" requer não só um exame do texto e da partitura, como também preencher o vazio histórico que separa os criadores das obras de um público actual». Tim Ashley: *Peter Konwitschny*. («Opera», Outubro de 2005)

«O público foi enfrentado com um reflexo de si próprio. No cenário reproduziram-se as mesas do foyer e Filipe e companhia fingiram ser alegres membros da classe alta vestidos com roupa de festa que faziam tilintar os seus copos enquanto, diante deles, os presos políticos eram perseguidos pelo bar e pelo palco por jornalistas gráficos especializados em notícias sensacionalistas [...]. Durante todo o tempo o público teve a sensação de estar perante um director com um talento extraordinário capaz de converter tanto os momentos de intimidade que se derivam dos conflitos humanos como as grandes cenas de massas em fantásticas ocasiões para o brilhantismo dos artistas. [...] Praticamente não há nenhum outro director que consiga que os cantantes resultem tão naturais fazendo coisas tão inesperadas». J. Bartels: *Don Carlos*. («Das Opernglas»).



A dramaturgia de Peter Konwitschny para *Don Carlos*

Don Carlos foi ideada por Verdi para o público da Opéra de Paris (1867) e por isso esta ópera tem as características da grand opéra, tal como era quase uma obrigação na França de Napoleão III, isto é, como uma ópera em cinco actos, centrada num conflito histórico que permite grandes cenas corais -como revoltas, batalhas, bodas ou coroações-, uma encenação espectacular e brilhante, a obrigada interpretação de um ballet e a presença de muitos solistas, ou seja todo um espectáculo destinado a impressionar e a entreter a grande burguesia do Segundo Império.

Mas paralelamente, *Don Carlos* também é uma tragédia de Schiller e uma ópera de Verdi centradas no drama íntimo de uma personagem como o Príncipe Carlos sufocado entre as convenções, as intrigas e a intolerância do poder: um drama de paixões encerradas num espaço opressivo e asfíxiante.

A produção de Peter Konwitschny sublinha a distância entre um e outro registo e fá-lo, basicamente, com uma dramaturgia extremamente sóbria, essencialista, quase sem *attrezzo* e com uns figurinos de cores muito ténues, centrada

nos gestos dramáticos das personagens que actuam sem qualquer ornamentação, como faziam as personagens das tragédias clássicas. Isso é o essencial, mas Konwitschny sublinha também a distância entre a tragédia e o mero espectáculo acentuando e intensificando o carácter de brilhante entretenimento de algumas cenas como o "auto de fé", de uma maneira especialmente pertinente, ou o obrigado e banal "ballet da rainha", chamado "A Peregrina", que ocupa o segundo quadro do terceiro acto. Com esta técnica, Konwitschny parece que em vez de querer arrancar destas cenas a máscara de espectáculo, a quisesse intensificar desmesuradamente para mostrar a sua autêntica função e deixar mais nua e pura a tragédia. No caso do "auto de fé", a sua opção dramática consiste em evidenciar a conversão em espectáculo -e, portanto, em espectáculo sádico- que tinha o "castigo público imposto pela Inquisição aos condenados", como sucedia na época de Filipe II, mas também como se representava na grand opéra de Verdi. Por isso Konwitschny opta por uma retransmissão televisiva contemporânea na qual tudo se torna espectáculo ou, como diz a apre-

sentadora nesta produção, em "atração pirotécnica" que quer entreter e agradar com a dor dos outros. O resto da dramaturgia é, muito ao contrário, tão expressivo como sóbrio. Konwitschny vale-se da expressividade quase violenta de uma gestualidade muito explícita -nada realista, por outro lado- para explicar o afecto entre pessoas -a efusiva amizade, por exemplo, entre Rodrigo, Marquês de Posa, e o Príncipe Carlos- ou a colisão de interesses em, também por exemplo, o diálogo entre o Grande Inquisidor e Filipe II, ou o encurralamento ao qual os cortesãos submetem o Príncipe na última cena. Nesta linha, Konwitschny evita quase sempre as árias solitárias que muito a miúdo se dirigem a um ou a outro interlocutor, como no caso do famoso solilóquio de Filipe II ("Elle ne m'aime pas!") que o Rei dirige à Princesa d'Eboli com quem parece ter partilhado a noite.

Mas a sobriedade, também. Depois da cena de Fontainebleau e a partir do momento em que se anuncia o forçado matrimónio entre Filipe II e Elisabeth de Valois, a cena decorre entre umas paredes nuas que assinalam o espaço demarcado onde se deverão ver obrigados a viver as personagens e que só se abrirá na última cena, na qual Carlos V levará à glória da história o seu neto, o Príncipe Carlos, e nesta produção também a sua amada Elisabeth.

Carlos Álvarez: «O francês permite mais precisão no ritmo musical das palavras»



GTL.- Você já teve a oportunidade de cantar *Don Carlo* em versão italiana. Como é a experiência de cantar esta vez no francês original?

C.A.- A mudança de idioma implica uma aproximação diferente à compreensão da obra, tanto no aspecto interpretativo dos actores como no vocal. Consequências? A perfeita adequação de texto e música, já que a anotação verdiana original corresponde ao uso do francês e não do italiano, o qual produz no intérprete a sensação de uma maior precisão no ritmo das palavras. Para além disso, os matizes proporcionados pela eleição de uma determinada palavra e não de outra (o afã de Verdi neste sentido obrigava a constantes revisões dos libretos até que encontravam a versão definitiva) podem decantar a "refinada" psicologia da personagem para comportamentos diferentes; pois bem, baseando-me na minha experiência, a versão "definitiva" italiana em quatro actos supõe uma inclinação verdiana pela popularização

das suas óperas, e torna-a mais próxima ao público do seu tempo. Apresenta personagens mais "limpas", sem tantas complicações e com mais concisão na forma musical, ao passo que a versão original (Paris, 1867) se corresponde muito mais com os usos de um público cheio de informação, de conhecimento histórico e de experiência sensível visual e estética, como é aquele que actualmente se aproxima aos grandes espaços operísticos mundiais. Dito isto, aquilo que complica a situação aos profissionais -e ao público- é o exercício intelectual de "desaprender" uma obra que, como parte fundamental do repertório, está absolutamente interiorizada e assumida vocalmente, para dar uma nova expressão e uma nova voz a um velho amigo conhecido. Uma vez aceite o repto, a satisfação é enorme.

GTL.- Como descreveria a natureza da sua personagem?

C.A.- Ter a oportunidade de incorporar

uma personagem "objectivamente boa" é uma daquelas raras ocasiões nas que só deves deixar-te levar pela música (sentimentalmente descritiva no caso de Posa) e tentar que a leitura vocal seja a mais honesta com o compositor. Parafraseando a sintonia de um programa televisivo sobre leitura: "Tudo está nos livros" (neste caso, na partitura).

GTL.- Que características poderia ressaltar da vocalidade verdiana?

C.A.- O acto fundacional de Verdi (se esta expressão está permitida) é a criação da figura explícita do barítono. A partir daqui, o uso do legato como característica vocal é de uma importância enorme para tornar compatíveis a vocalidade e uma orquestração muito densa, e permite (asseguro-lhes que é assim) continuar a cantar numas condições de comodidade e de bem-estar quase inigualáveis.

Mariela Heredia

Fotografias: Eric Halfvarson, Giacomo Prestia, Carlos Álvarez, Sonia Ganassi, Adrienne Pieczonka e Maurizio Benini nos ensaios no Gran Teatre del Liceu.

Recital Montserrat Caballé



A nova data do "Recital Montserrat Caballé" no Gran Teatre del Liceu será na próxima quarta-feira 7 de Fevereiro às 21.30 h.

Serão válidas as entradas do Recital Montserrat Caballé do passado dia 26 de Novembro que se adiou por indisposição do pianista Manuel Burgueras.

Concerto a benefício da Fundação Clarós

No Sábado dia 10 de Fevereiro às 19.00 h a soprano Montserrat Caballé oferecerá o concerto a benefício da Fundação Clarós "Montserrat Caballé e outros intérpretes". Venda de entradas por ServiCaixa.

El Petit Liceu

El Superbarber de Sevilla



A partir do seu peculiar e pessoal humor, a companhia Tricycle revisa e adapta para o público jovem a ópera Il barbiere di Siviglia de Rossini. Espectáculo no Auditori de Cornellà.

Fevereiro de 2007
Dias 10 e 11
Venda de entradas

 ServiCaixa 902 53 33 53 servicaixa.com  LiceuDirecte www.liceubarcelona.com

Preço único: 11€

Concerto

Os italianos em Paris

«En ocasió de *Don Carlos*»



As relações de Verdi com Paris, e mais concretamente com o Théâtre de l'Opéra, constituem um caso bem curioso de tratamentos odiosos e apaixonados. Com motivo da estreia no Liceu da versão original francesa de *Don Carlo*, o Teatro programou este concerto na Sala Principal.

Fevereiro de 2007
Dias 9 e 13 às 20.30 h
Venda de entradas

 ServiCaixa 902 53 33 53 servicaixa.com  LiceuDirecte www.liceubarcelona.com

MECENAS E OUTRAS COLABORAÇÕES:



Este mês de Janeiro, a Fundação Victoria de los Ángeles apresenta-se em Barcelona, coincidindo com o segundo aniversário do falecimento da soprano. As finalidades da Fundação -que conta com o apoio do Gran Teatre del Liceu- são preservar e difundir o legado musical da artista e também a criação de um fundo documental da soprano catalã. Por ocasião deste acto, Columna Música apresentará duas gravações inéditas: a ópera *Martha* de Flotow, que Victoria interpretou no Metropolitan de Nova Iorque em 1961, e *Recitais em Tóquio*, uma série de recitais de *lieder* gravados na capital japonesa entre 1988 e 1990, acompanhada por Manuel García Morante.

O Saló dels Miralls do Teatre acolhe até ao dia 27 de Janeiro a exposição "Renata Tebaldi, profunda ed infinita", por iniciativa de Amics del Liceu. A inauguração contou com a participação de D. Julio Molinario, presidente de Amics del Liceu, D. Rosa Cullerell, Directora-Geral do Teatre, D. Giovanna Colombo, comissária da exposição, e os Srs. Antonio Portabella e José Roselló, patrocinadores da exposição. O jornalista e crítico musical D. Pau de Nadal glosou a figura da soprano.



O Saló dels Miralls do Teatre acolhe até ao dia 27 de Janeiro a exposição "Renata Tebaldi, profunda ed infinita", por iniciativa de Amics del Liceu. A inauguração contou com a participação de D. Julio Molinario, presidente de Amics del Liceu, D. Rosa Cullerell, Directora-Geral do Teatre, D. Giovanna Colombo, comissária da exposição, e os Srs. Antonio Portabella e José Roselló, patrocinadores da exposição. O jornalista e crítico musical D. Pau de Nadal glosou a figura da soprano.



INDRA assinou um acordo de colaboração com a Fundação do Gran Teatre del Liceu, e une-se assim ao grupo de empresas que prestam o seu apoio ao Serviço Educativo como Protector do Petit Liceu.

ESPAI LICEU:

Novidade em DVD: *Turandot*



Gravação de *Turandot* de Giacomo Puccini no Liceu (Julho de 2005)

Direcção musical: Giuliano Carella
Direcção de cena: Núria Espert.
Com Luana DeVol, Barbara Frittoli, Franco Farina, Stefano Palatchi.

Promoção especial para os assinantes: 10% desc.
À venda no final de Janeiro de 2007
Promoção válida até 28 de Fevereiro de 2007

Consell de Mecenatge



Telefonica

Fundació BancSabadell



CAIXA CATALUNYA



Freixenet

MIRW

LAVANGUARDIA

winterthur

abertis

gasNatural

El Corte Inglés

el Periódico

Aigües de Barcelona

fecsa endesa

IBERIA

G&O

Bancaja

Círculo del Liceu

GRUP VINSA

WURTH

3

SIEMENS

rtve

Grupo Planeta

CANAL+

MPG

DRAGADOS

AQUARIA

SEAT

FACILITY SERVICES

TOYOTA

EL PAIS

Manpower

Círculo de Entoces

BANKINTER

REPSOL YPF

Aena

SanMiguel

MC

EL MUNDO

Entitats Protectores

ACCENTURE - AGFA - GEVAERT - AGROLIMEN - ALMIRALL PRODESFARMA - ATOS ORIGIN - AUTOPISTAS, AUCAT, IBERPISTAS, SABA - BARCELONA TELEVISIÓ - BON PREU - CESPÀ - FERROVIAL - COBEGA - FUNDACIÓ COCA-COLA ESPAÑA - COLONIAL - COPCISA - CULLELL ASSOCIATS - DANONE - EL PUNT - EPSON IBERICA - ERCROS - ESPAIS PROMOCIONS IMMOBILIÀRIES - EUROMADI - FCC, CONSTRUCCIÓ - FERRERO IBERICA - FIATC, ASSEGURANCES - FINAF92 - FRIGO - UNILEVER - FUNDACIÓ PUIG - FUNDACIÓ CULTURAL BANESTO - GETRONICS ICT - GFT IBERIA SOLUTIONS - GRAFOS - GRAN CASINO DE BARCELONA, GRUP PERALADA - GRUP VEMSA - GRUP CATENSA - HEWLETT - PACKARD - INDRA - LABORATORIOS INIBSA - LICO CORPORACIÓN - MEDIA MARKT - MICROSOFT IBERICA - MIELE - MÚTUA MADRILEÑA - OCE ESPAÑA - ORGANON - PEPSICO - PHILIPS IBERICA - PRICEWATERHOUSECOOPERS - RECOLETOS, GRUPO DE COMUNICACIÓN - SACRESA - SAGA MOTORS - SANOFI - AVENTIS - SERVIRE - SOLVAY IBERICA - TRANSPORTS PADROSA