



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Gran Teatre del Liceu

Per la Fenice

**Orchestra Sinfonica e Coro
del Gran Teatro del Liceu
Barcellona**

Consiglio di Amministrazione

presidente

Paolo Costa

consiglieri

Cesare De Michelis

Pierdomenico Gallo

Achille Rosario Grasso

Armando Peres

Mario Rigo

Valter Varotto

Giampaolo Vianello

—————

sovrintendente

Giampaolo Vianello

—————

Collegio Revisori dei Conti

presidente

Angelo Di Mico

Adriano Olivetti

Maurizia Zuanich Fischer

—————

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

 **Gran Teatre del Liceu**

Per la Fenice

Orchestra Sinfonica e Coro
del Gran Teatre del Liceu
Barcellona

PalaFenice
venerdì 15 novembre 2002 ore 20.00



© Antoni Bofill

Sala del Gran Teatro del Liceu, Barcellona.

programma

Manuel de Falla

Noches en los jardines de España

impressioni sinfoniche per pianoforte e orchestra

En el Generalife, Allegretto tranquillo e misterioso

Danza lejana, Allegretto giusto

En los jardines de la Sierra de Córdoba, Vivo

pianoforte Joaquín Achúcarro

Enrique Granados

Goyescas

opera in un atto e tre quadri

in forma di concerto

Rosario Ana María Sánchez

Fernando Vicente Ombuena

Paquiro Ángel Ódena

Pepa Alicia Nafé

**Orchestra Sinfonica e Coro
del Gran Teatro del Liceu
Barcelona**

direttore

Josep Caballé-Domenech

direttore del Coro William Spaulding



Enrique Granados.

Goyescas, o Los Majos enamorados

Ópera en tres cuadros

Libreto de

Fernando Periquet Zuaznabar

Cuadro primero

(Froncosa arboleda. En el fondo la ermita de San Antonio de la Florida. Un merendero a la derecha. Sol espléndido. Majas y Majos retozan alegremente. Algunas mantean un pelele. Ellos cortejan desenvueltamente a las hembras. Entre dos Majos destaca Paquiro. Mucho movimiento en escena. Fernando, oculto a todas las miradas, pasea impaciente dentro del merendero.)

Escena primera

MAJAS

Aquí como allá, Madrid su alegría ardiente derramando está. ¡En un tris! ame por amar... Que por amar vendrá a dar en pelele quien fíe y no vele. Venga cortejo bravo y gentil... mas no un zascandil... Si el Manzanares y la Florida son nuestra vida, lo es también el cariño de un galán que así ¡en seguida! corresponda a nuestro afán. ¡Gracejo sutil, donaire sin par, tan sólo se pueden hallar aquí! Que al repartir Dios sus dones nos puso a montones la sal en Madrid. ¡En Madrid! Pero no de ingratas nos tachéis, que esa gracia que nos veis y que os hace suspirar, ¡risa y chiste y desparpajo! sólo a un majo hace gozar. *(Al pelele, manteándole)* ¡Salta, pelele, salta que salta!

Goyescas, o I majos¹ innamorati

Opera in tre quadri

Libretto di

Fernando Periquet Zuaznabar

Quadro primo

(Un luogo alberato sotto un sole splendente. La chiesa di San Antonio de la Florida sullo sfondo. Un chiosco a destra. I majos e le majas si sollazzano: alcune majas reggono una coperta con cui fanno volteggiare per aria un fantoccio,² mentre altre sono corteggiate con disinvoltura dai majos. Fra due di questi viene avanti Paquiro. Gran movimento sulla scena. Fernando, nascosto a tutti gli sguardi, cammina avanti e indietro all'interno del chiosco.)

Scena prima

MAJAS

In ogni dove, Madrid trabocca di gioia ardente. L'amore per l'amore, in un battibaleno! Chi si fida dell'amore senza essere vigile finisce come un fantoccio. Venga pure avanti un corteggiatore forte e gentile... non certo un fannullone! Se il Manzanares e la Florida sono la nostra vita, lo è anche la tenerezza di un amante che così, su due piedi, ricambia il nostro slancio. Questo spirito sottile, questa grazia leggiadra, non si possono trovare che qui! Perché quando Dio elargiva i suoi doni, sparse montagne di sale su Madrid. Su Madrid! E non ci accusate di ingratitudine: questa grazia che vedete in noi, che tutta riso, frizzi e arguzia vi fa sospirare, soltanto un majo la può gustare. *(Al fantoccio, lanciandolo in aria)* Salta, fantoccio! Salta, su, salta!

MAJAS

(Al pelele) ¡Salta, salta! Un hombre así nunca falta. Que una manola mejor va sola que acompañada por un zascandil. Dicen que el viento del Guadarrama da fe a quien ama. Sí dará, y a la vista el caso está, pues majas y majos son en toda ocasión modelos de pasión. Es vano todo ardid que intente desviar tal viento de Madrid. ¡Sal y navajas, flores y majas son cosas de aquí! *(Al pelele)* ¡Pero ved!... ¡Poco le falta para que vuele! ¡Salta, pelele, salta que salta! ¡Siempre el que amó cual tú, saltó! Joven o viejo siempre un cortejo veré tras mí. Que una hembra enciera cuanto en la tierra no es baladí.

MAJOS

¡Oh! nadie siente como la gente que nace aquí. *(Refiriéndose a las Majas)* ¡Ved si esta cara de amor consuelo, hallarse puede sino en Madrid!... Yo no cambiara ni por el cielo, hembras que son así. Sus ojos ¿qué tendrán que ofrecen y no dan? Poca alegría el sol diera pese a su poder, si entre nosotros no hubiera el amor a la mujer. ¡El amor!... ¡No sé si fuera de aquí sienten los hombres igual frenesí! *(Viendo saltar al pelele)* ¡Pelele fuera si yo pudiera! Joven o viejo siempre el cortejo vivirá en mí.

MAJOS

(A las Majas) Loco tras ellas voy, que al fin, ser un pele poco me duele si afortunado soy. *(A las Majas)* ¿Piensas en mí? Contesta, di. ¡Pues bueno fuera que en la Pradera faltase amor! No se llamara Florida, si no diera vida a esa flor. ¡La más hermosa flor! Campo y mujeres son dos placeres, bien claro está. Mas las hermosas son peligrosas de sobra ya. Ante unos labios mintiendo agravios, jamás doy paso atrás.

MAJAS

(Al fantoccio) Salta, salta! Un uomo così mai non manca. E una *manola*³ si trova meglio sola che accompagnata da un fannullone. Dicono che il vento di Guadarrama dà fede a chi ama. Certo la dà, e salta all'occhio che majas e majos sono sempre modelli di passione. Sarà vana ogni astuzia per cercare di deviare un tale vento da Madrid. Sale e coltelli, fiori e majas son cose di qui! *(Al fantoccio)* Eppure guardate... Manca poco che voli! Salta, fantoccio! Salta, su, salta! Da sempre colui che ha amato ha, come te, saltato. Che sia giovane o vecchio, uno spasimante avrà sempre dietro. Perché quanto vi è di non futile sulla terra ogni donna sa tenersele.

MAJOS

Oh, nessuno sente come chi è nato qui... *(Indicando le majas)* Si può forse trovare un tale volto di amore consolazione fuorché a Madrid? Nemmeno per il paradiso cambierei delle femmine fatte così. I loro occhi, cosa mai hanno che offrono e non danno? Il sole, per quanto grande sia il suo potere, irradierebbe ben poca gioia se fra noi non ci fosse l'amore per le donne. L'amore...! Non so se fuori di qui gli uomini sentono questa stessa frenesia! *(Vedendo saltare il fantoccio)* Come vorrei essere fantoccio! Giovane o vecchio, sempre in me vivrà il corteggio.

MAJOS

(Alle majas) Come pazzo dietro a loro vado, perché in fin dei conti non mi pesa affatto essere un fantoccio se sono fortunato. *(Alle majas)* Pensi a me? Rispondi! Su! Sarebbe un bel guaio se dalla Pradera⁴ mancasse l'amore. Il suo nome non sarebbe Florida se non desse vita a quel fiore. Il più bel fiore! La campagna e le donne sono due piaceri, non ci piove. Ma le più belle sono le più pericolose. Dinnanzi a due labbra che mentono ingiurie io non arretro, mai.

PAQUIRO

(Piropeando a las Majas) Aroma dais al aire, flores de pensil, y admiráis por el donaire, tan gentil, que vuestra hacéis toda alma varonil. Porque es vuestro perfume, flores de pensil, tan sutil, que embriagáis por do vais.

MAJAS

(Volviendo a Paquiro) Se estima tal piropeo y aun más, no siendo feo nuestro doncel. ¡Ya sabe él que nos complace lo que hace; mas su amor es fingido y engañador! Le place el mariposeo, volar de flor en flor... Por eso es mejor tomarle a chanza, y no sentir el dolor de ver muerta una esperanza. Pero se estima su favor. *(Óyense cascabeles de calesas)* ¡Que se sepa che ama a la Pepa, que ya está ahí! ¡Ven, vuela, Pepa; Paquiro está aquí!

MAJOS

¡Siempre fue mozo de bureo, mas hoy en jaleo no ha entrado con buen pie! Están ellas hartas de tal gaché. ¡Ya se ve! Se agradeció el piropeo y no logró convencer... ¡Tómalo a chanza! Que es lo mejor, por no sufrir el dolor de ver muerta una esperanza. ¡Paquiro, no juegues con el amor! Que ya la Pepa viene en calesa... ¡Pepa, ven ya! ¡Paquiro aquí está!

Escena segunda

Pepa aparece en calesa por el fondo. Majas y Majos la jalean.

MAJOS

(Al ver a Pepa bajar del coche) ¡Esa chiquilla parece en sí llevar más sal que la que encierra entero el mar! ¡Más sal!

MAJAS

Nadie a Pepa la gracia puédele negar.

PAQUIRO

(Facendo dei complimenti alle majas) Voi profumate l'aria, fiori d'aprile, la vostra grazia, così gentile, rende schiavo ogni animo virile. Perché il vostro effluvio, fiori d'aprile, è tanto sottile da inebriare l'aria dovunque passate.

MAJAS

(Voltandosi verso Paquiro) Apprezziamo queste galanterie, tanto più che il nostro fringuello non è affatto male. Lui sa bene di farci cosa gradita nel dirle, ma il suo amore è falso e lusinghiero. Gli piace sfarfallare, volare di fiore in fiore... Per questo è meglio tornare allo scherzo, e sfuggire al dolore di veder morire una speranza. Grazie, comunque, del favore. *(Si sentono campanelli di calessi)* Sia noto a tutti che egli ama la Pepa. Eccola, arriva! Vieni, Pepa, vola: Paquiro è qui!

MAJOS

Egli è sempre stato in gamba a fare baldoria,⁵ ma oggi non è in vena! Le donne sono stufe di un tale ganzo. Si capisce! Hanno gradito i suoi complimenti, ma non le ha convinte... lo prendono alla leggera! Che per non patire il dolore di veder morire una speranza è la cosa migliore. Paquiro, non giocare con l'amore! La Pepa sta arrivando in un calesse... Pepa, vieni subito! Paquiro è qui!

Scena seconda

Pepa appare sullo sfondo in un calesse. Majas e majos applaudono festosi il suo arrivo.

MAJOS

(Vedendo Pepa scendere dalla vettura) Questa pupa sembra avere più sale di quanto ne contiene il mare! Più sale!

MAJAS

Il fascino di Pepa nessuno lo può negare.

MAJAS Y MAJOS
¡Olé, olé!

MAJOS
(Por Pepa) ¡Vivan las manolas y que vivan sus mamás, que en los Madriles se ven no más! *(Imitando el ruido del látigo al chasquear)* ¡Chás!... ¡Chás!... ¡Chás!

PEPA
(Avanzando satisfecha) Si reina ya coronada viniese hoy, no fuera más aclamada, de lo que soy. Al verlos palpito alegremente. Veo a mis majos, veo a mi gente.

MAJAS Y MAJOS
Veo en ti tal arte que sólo al mirarte hay ya que adorarte. Cual tú, no hizo Dios ¡ni dos!

MAJAS
En verdad que hay que admirarte...

PAQUIRO
(Sin mucho entusiasmo) Piden tus ojos esclavitud.

PEPA
Danme los tuyos vida y salud.

PAQUIRO
(Desdeñoso) Ya tienes muchos en pos de ti.

PEPA
Te amo, Paquiro, con frenesí.

MAJAS
Glorias y dichas Dios les dé, pues dignos son de su pasión. ¡Tal amor no vi jamás!

MAJOS
Son los dos gallardos; los dos emparejan, porque se asemejan. y encanto tal hay en su amor, que ahuyenta el mal en derredor.

MAJAS E MAJOS
Olé! Olé!

MAJOS
(Rivolgendosi a Pepa) Evviva le *manolas*, evviva le loro mamme, di donne così non ce n'è che a Madrid! *(Imitando i colpi di frusta)* Ciac! Ciac! Ciac!

PEPA
(Avanzando soddissfatta) Se oggi venisse qui una regina incoronata, non sarebbe più acclamata di me. Nel vederli palpito gioiosamente. Vedo i miei majos, vedo la mia gente.

MAJAS E MAJOS
Sprigioni una tale malia a guardarti, che non si può che adorarti. Come te, Dio non ne fece nemmeno due!

MAJAS
Non si può davvero che ammirarti...

PAQUIRO
(Senza particolare entusiasmo) I tuoi occhi chiedono schiavitù.

PEPA
I tuoi mi danno vita e salute.

PAQUIRO
(Sdegnoso) Sono ormai in molti a correrti dietro.

PEPA
Ti amo, Paquiro, sino allo sfinimento.

MAJAS
Che Dio doni loro gloria e piaceri, poiché sono degni di questa passione. Io non ho mai visto un tale amore.

MAJOS
Sono pieni di brio, accoppiati al bacio perché si somigliano. Nel loro amore c'è un incantesimo tale da allontanare il male tutt'intorno.

MAJOS

Son los dos gallardos; y amar deseo cuando los veo. ¡Amar! ¡Amar!

MAJOS

Sono pieni di brio, e solo a vederli sento voglia di amare. Amare! Amare!

MAJAS

También él se hace amar.

MAJAS

Anche lui sa farsi amare.

MAJOS

(*A Paquiro*) ¡Con ella al cielo vas! (*A Pepa*) ¿Quién no se calla si al sentir tu tralla el amor estalla y hasta goce das? (*Imitando el ruido del látigo al chasquear*) ¡Chás! ¡chás! ¡chás! ¡Vivan las manolas y que vivan sus mamás, que en los Madriles se ven no más!

MAJOS

(*A Paquiro*) Lei ti porta in paradiso! (*A Pepa*) Meglio tacere e sentire la tua frusta che, a ogni colpo, amore e gioia di vivere fa sprizzare. (*Imitando gli schiocchi della frusta*) Ciac! ciac! ciac! Evviva le *manolas*, evviva le loro mamme, di donne così non ce n'è che a Madrid!

MAJOS

¿Quién no calla, si tú das? ¡Chás! ¡chás! ¡chás!

MAJOS

Come non tacere, se sei tu a colpirci? Ciac! ciac! ciac!

MAJAS

Mas el caso es que si son ellos dichosos, no lo somos las demás.

MAJAS

Ma si dà il caso che se loro sono contenti non lo siamo noi.

MAJAS

¡Por qué sois tan sosos como nunca otros majos vi jamás!

MAJAS

Perché siete i majos più fiacchi che io abbia mai visto!

MAJOS

(*Viendo llegar a Rosario en litera con lacayos*) Mas callad ya, y ved quién llega acá.

MAJOS

(*Vedendo arrivare Rosario in una portantina con dei lacchè*) Ora però tacete e guardate chi sta arrivando.

PAQUIRO

¡Es Rosario! ¡Un ensueño de mujer! ¡La más bella que alcancé yo a ver! ¡Tan bella, que bien podría decir ella que entre las bellas descuella!

PAQUIRO

È Rosario! Una donna da sogno! La più bella che abbia mai incontrato! Tanto bella, che ben potrebbe vantarsi di spiccare sulle più belle!

MAJAS Y MAJOS

(*Con misterio, observando a Rosario*) ¡La duquesa famosa en amor! ¿A qué vendrá? ¿A quién buscará? ¿Qué querrá? ¿A alguien aguarda que tarda! ¿A quién buscará?

MAJAS E MAJOS

(*Con mistero, osservando Rosario*) La duchessa famosa in amore! Cosa è venuta a fare? Chi cerca? Che vuole? Aspetta qualcuno che non arriva! Chi cercherà mai?

Escena tercera

Rosario se apea de la litera y avanza buscando a Fernando, a quien no ve. Él sí la ve, y la observa. Rosario muéstrase contrariada ante el gentío. Paquiro acude caballeroso a ella. Pepa, Majas y Majos observan la escena, sorprendidos. Los lacayos desaparecen con la litera.

ROSARIO

(Aparte, buscando a Fernando) El sitio y la hora son; pero él no vino a mí...

PAQUIRO

(Aparte buscando también en vano) ¿A quién busca, que no vi?

ROSARIO

(Aparte, con temor) Siento sin él vago rece-lo...

PAQUIRO

(A Rosario, caballeroso e insinuante) ¿Recuerdas aquel baile de candil? ¿Por qué a él no vuelves hoy, gentil?

FERNANDO

(Aparte, al oír lo que dice Paquiro) ¡Ay de mí, si me envuelve la traición! *(Preséntase ante Rosario)*

PAQUIRO

(Aparte, sorprendido al ver a Fernando) ¡La esperaba el capitán!

ROSARIO

(Acogiéndose amorosa a Fernando) ¿Dónde estabas tú, mi cielo?

FERNANDO

Temiendo entre sonrojos que este torero fuese a tus ojos galán.

Scena terza

Rosario scende dalla portantina e avanza cercando Fernando, senza vederlo. Lui invece vede lei, e l'osserva. Rosario sembra a disagio fra la folla. Paquiro le viene incontro con cavalleria. Pepa, majas e majos guardano la scena con sorpresa. I lacchè scompaiono con la portantina.

ROSARIO

(A parte, cercando Fernando) Il luogo e l'ora sono quelli giusti; eppure lui non è venuto al mio richiamo...

PAQUIRO

(A parte, cercando anche lui invano) Chi cerca, che io non vedo?

ROSARIO

(A parte, con timore) Senza di lui sento una vaga paura...

PAQUIRO

(A Rosario, cavalleresco e insinuante) Ricordi quel ballo di *candil*?⁶ Perché non ci torni oggi, gentil?⁷

FERNANDO

(A parte, avendo udito le parole di Paquiro) Ahimè, sono forse vittima di un tradimento...! *(Si ferma davanti a Rosario)*

PAQUIRO

(A parte, sorpreso di vedere Fernando) Era attesa dal capitano!

ROSARIO

(Stringendosi amorevolmente a Fernando) Dov'eri tu, mio amore?

FERNANDO

Nel timore e nell'onta che questo torero apparisse amabile ai tuoi occhi.

ROSARIO

Mira, Fernando, no seas conmigo cruel:
¡muerta antes me veas que infiel!

ROSARIO

Via, Fernando, non essere crudele con me;
piuttosto mi vedrai morta che infedele!

ROSARIO (*Todos juntos*)

(*A Fernando*) Si albergó sombras tu corazón,
de ello no hay razón. ¿Por qué dudas de mi
pasión?

ROSARIO (*Tutti insieme*)

(*A Fernando*) Se nel tuo cuore si sono insi-
nuate le ombre, è stato senza motivo. Perché
dubiti della mia passione?

FERNANDO

(*A Rosario*) ¡Ah! ¿Por qué eres tú mi ilusión?

FERNANDO

(*A Rosario*) Ah, perché sei la mia bella chi-
mera?

PEPA

(*A parte*) Poco poder el mío ha de ser si no me
adueño de esa mujer ¡y tenaz será mi empeño!

PEPA

(*A parte*) Vuol dire che è ben poca cosa, il
mio potere, se non riuscirò a signoreggiare su
questa donna. E mi impegnerò con caparbia!

PAQUIRO

(*A parte*) ¡No sé resistir tal sufrir!

PAQUIRO

(*A parte*) Non sopporto i morsi di tanta sof-
ferenza!

ROSARIO

¿Por qué, Fernando, sigues dudando?

ROSARIO

Perché continui a dubitare, Fernando?

FERNANDO

¿Por qué tú eres mi ilusión?

FERNANDO

Perché sei tu la mia bella chimera?

ROSARIO

Toda tu duda acabe.

ROSARIO

Allontana i tuoi dubbi.

FERNANDO

¿Quién sabe?

FERNANDO

Come fare per sapere?

ROSARIO

Lo sé yo. ¿Te basta, ser de mi ser?

ROSARIO

Lo so io. Non ti basta, cuore del mio cuore?

FERNANDO

Tu lealtad lo ha de hacer.

FERNANDO

La tua lealtà deve allontanarli.

ROSARIO

¡Pues está hecho ya!

ROSARIO

Allora è bell'e fatto!

FERNANDO

¡Son mis celos monstruo torcedor!

FERNANDO

La mia gelosia è un mostro attanagliante!

| | |
|---|---|
| ROSARIO Pues el monstruo morirá con nuestro amor. | ROSARIO Il mostro morirà ucciso dal nostro amore. |
| PEPA Y MAJAS ¡Ja, ja, ja, ja! Difícil fuera adivinar lo que en amor puede pasar. ¡Ja, ja, ja, ja! El caso es singular. | PEPA E MAJAS Ah, ah, ah! È difficile indovinare che cosa, in amore, può capitare. Ah, ah, ah! Il caso è singolare. |
| PAQUIRO Yo no puedo resistir. | PAQUIRO Non ce la faccio più! |
| ROSARIO Yo en ti cifro mi bien entero, y de amor muero, ¡Fernando del alma mía! | ROSARIO In te vedo racchiuso il mio intero bene, e muoio d'amore. Fernando, anima mia! |
| FERNANDO <i>(Demostrando celos)</i> ¡Si a un baile fuiste un día, que vuelvas a él quiero! | FERNANDO <i>(Mostrandosi geloso)</i> Se un giorno sei andata a un ballo, voglio che tu ci ritorni! |
| ROSARIO ¡Yo!... ¿Para qué he de ir?... | ROSARIO Io! A fare cosa...? |
| PEPA <i>(Aparte, al oír lo que ha dicho Fernando)</i> ¡Acudir al baile, fuera osadía! | PEPA <i>(A parte, avendo sentito la proposta di Fernando)</i> Andare al ballo sarebbe pura temerarietà! |
| PAQUIRO ¡Cuánto sufrir! | PAQUIRO Quanta sofferenza! |
| MAJOS Yo juraría que él en ella no confía. | MAJOS Giurerei che egli non ha fiducia in lei. |
| MAJAS <i>(Los cuatro personajes a la vez)</i> Siempre aquel que amó sombras surgir vio. | MAJAS <i>(E i quattro protagonisti insieme)</i> Colui che ama scorge sempre delle ombre |
| ROSARIO <i>(A Fernando)</i> Sé tu empeño en ir allí, si ya lo vi. | ROSARIO <i>(A Fernando)</i> Ti ostini ad andarci, solo perché io ci sono stata. |
| FERNANDO <i>(A Rosario)</i> Mas no creas ir allí, sin mí. | FERNANDO <i>(A Rosario)</i> E ci tornerai, ma non senza di me. |
| PEPA <i>(Aparte)</i> Que se guarden allí de mí. | PEPA Che stiano attenti a me, al ballo! |

| | |
|--|---|
| PAQUIRO (<i>A parte</i>) ¡Ay de los dos allí! | PAQUIRO (<i>A parte</i>) Poveri loro, al ballo! |
| PEPA (<i>A parte</i>) ¡Él la pone a dura prueba, sin saber dónde la lleva!... | PEPA (<i>A parte</i>) Egli la mette a dura prova, senza sapere dove la porta...! |
| ROSARIO (<i>A Fernando</i>) Yo no sosiego viéndote de ira ciego. | ROSARIO (<i>A Fernando</i>) Non so darmi pace vedendoti accecato dall'ira. |
| FERNANDO Yo no sosiego hasta acabar el juego. | FERNANDO Non so darmi pace finché non sarà finito il gioco. |
| PEPA, PAQUIRO, MAJAS Y MAJOS Ya verán luego que eso es jugar con fuego. | PEPA, PAQUIRO, MAJAS E MAJOS Si accorgeranno dopo di giocare col fuoco. |
| PEPA (<i>A Fernando, con sorna</i>) El baile es a las nueve. | PEPA (<i>A Fernando, beffarda</i>) Il ballo è alle nove. |
| PAQUIRO (<i>A Fernando, refiriéndose a Rosario y al capitán</i>) ¿Los dos? | PAQUIRO (<i>A Fernando, riferendosi a lui e a Rosario</i>) Tutt'e due? |
| FERNANDO (<i>Con aplomo</i>) Puntual soy cual se debe. | FERNANDO (<i>Con compostezza</i>) Sono puntuale, come si deve essere. |
| ROSARIO (<i>Suplicante, a Fernando</i>) ¡Por Dios!... | ROSARIO (<i>A Fernando, supplicante</i>) Per amor del cielo...! |
| PEPA (<i>A las Majas</i>) ¡Es un valiente capitán! | PEPA (<i>Alle majas</i>) È un bravo capitano! |
| ROSARIO (<i>Temerosa</i>) ¡Qué horrible plan! | ROSARIO (<i>Impaurita</i>) Quale orribile piano! |
| FERNANDO (<i>Altanero</i>) Irá conmigo... | FERNANDO (<i>Altezzoso</i>) Verrà con me... |
| PAQUIRO (<i>Con ira</i>) ¡Logró su afán! | PAQUIRO (<i>Con rabbia</i>) È riuscito nel suo intento! |

FERNANDO

Juntos iremos al baile.

PAQUIRO

(A Fernando, *amenazador*) ¡Id, que allí oiréis lo que os digo!...

(*Vanse Rosario y Fernando.*)

FERNANDO

Andremo al ballo insieme.

PAQUIRO

(A Fernando, *minaccioso*) Andateci, e quando sarete li ascolterete quel che ho da dirvi...

(*Rosario e Fernando escono.*)

Escena cuarta

Repítese el manteo del pelele.

MAJAS

¡Vuelva la alegría, y no acabe ya jamás, la algarabía! (*Imitando latigazos*) ¡Chás, chás, chás!... Porque en este día gozo cual nunca quizás de la alegría. ¡Chás, chás, chás!... Del encanto de este sol y este lugar, gozar como ahora sin cesar, impaciente el corazón ansía, ahuyentando el pesar. ¡Sol abrasador, la sangre maja enciende; surge así el amor y sus redes tiende... que es lo mejor! y surge así el amor... ¡y de la vida es lo mejor!

MAJOS

Es menester, si del campo se ha de gozar, la mujer. Vivir sin amar jamás dio placer. ¡Majas adoradas, la felicidad nos dais bajo estas enramadas! Sólo las majas sabéis encantos a porfía dar, cuando queréis amar. ¡Chás, chás, chás!... ¡Sol abrasador, la sangre maja enciende; que es lo mejor! y surge así el amor, el que sus redes tiende, ¡y de la vida es lo mejor! ¡La vida es amor!

(*Vocerío, algazara, animación. Telón.*)

Scena quarta

Si ripete il gioco con il fantoccio.

MAJAS

Ritorni la gioia e che la gazzarra non finisca più! (*Imitando i colpi di frusta*) Ciac, ciac, ciac! Perché in questo giorno sono allegra come non mai. Ciac, ciac, ciac! Il cuore impaziente brucia per godere senza posa del fascino di questo sole e di questo luogo, scacciando ogni afflizione. Il sole di fuoco accende il sangue dei majos; spunta l'amore e tende le sue reti...: nulla di meglio! Sboccia quindi l'amore...: nulla di meglio nella vita!

MAJOS

Per godere della campagna occorre una donna. Vivere senza amare non genera alcun piacere. Adorate majas, voi ci date la felicità sotto queste fronde! Soltanto voi sapete dare gioie a non finire quando volete amare. Ciac, ciac, ciac! Il sole ardente accende il sangue dei majos: nulla di meglio! Sboccia quindi l'amore e tende le sue reti...: nulla di meglio nella vita! La vita è amore!

(*Vocio, gazzarra, animazione. Sipario.*)

Cuadro segundo

(Gran cuadro. Pendiente de las gruesas vigas de madera, un candil, cuya débil luz alumbra únicamente la estancia. Majas y Majos, entre ellos Pepa y Paquiro, rodean a la pareja que baila el fandango al son de una guitarra. Es de noche.)

Escena quinta

MAJOS Y MAJAS

(A las bailadoras) Siempre fue lindo el pie, que al bailar supo hablar.

(Suenan dos aldabonazos. Paquiro dirígese a la puerta y la abre por propia mano. Las miradas de todos se dirigen a la puerta.)

MAJAS

Parece que los usías ya están aquí. Verás si halla un valiente quien aún lo es más.

MAJOS

Ya están ahí; pronto hemos de ver su poder.

MAJOS

Son muchas sus gallardías; nunca creí que se atrevieran a entrar aquí. ¿Qué va a suceder?

(Entran Rosario, temerosa, y Fernando, altanero.)

ROSARIO

(A Fernando) ¡Ah, ten de mí piedad, por caridad!

PEPA

(Copleando con intención) Una gran dama gentil tanto quiso ver y vio, que en un baile de candil se metió.

Quadro secondo

(Un vasto capannone. Appesa alle grosse travi di legno, una lampada ad olio,⁸ la cui debole luce è la sola a illuminare la stanza. I majos e le majas, fra i quali si trovano Pepa e Paquiro, fanno cerchio attorno alla coppia che balla il fandango al suono di una chitarra. È notte.)

Scena quinta

MAJOS E MAJAS

(Alle danzatrici) Com'è vezzoso il piede che sa parlare quando balla.

(Risuonano due colpi di batacchio. Paquiro va fino alla porta e la apre. Tutti gli sguardi sono rivolti verso la porta.)

MAJAS

Sembra che i signorotti siano già qui. Ora si vedrà se uno bravo ne trova un altro che lo è di più.

MAJOS

Eccoli qua, presto vedremo la loro possanza.

MAJOS

Per quanto siano ormai molte le loro audacie, non avrei mai pensato che si sarebbero azzardati a entrare qui. Cosa accadrà ora?

(Entrano Rosario, impaurita, e Fernando, spavaldo.)

ROSARIO

(A Fernando) Abbi pietà di me, ti prego!

PEPA

(Cantando per quartine) Così tanto volle vedere, e vide, una gran dama gentile, che si infilò in un ballo di candil.

ROSARIO

(*A Fernando*) ¡Ah, cantan ya por mí!

ROSARIO

(*A Fernando*) Ah! Cantano riferendosi a me!

FERNANDO

(*A Rosario*) Pronto han de callar.

FERNANDO

(*A Rosario*) Non tarderanno a tacere.

MAJOS

¡Es mucho afirmar!

MAJOS

Si fa presto a dirlo!

FERNANDO

(*A todos*) No veáis en mí ni altivez ni capricho, mas lo dicho, lo repito aquí otra vez.

FERNANDO

(*A tutti*) Non vediate nelle mie parole altezzosità né capriccio, ma quel che ho detto lo ripeto ancora.

MAJOS

No está bien tanto desdén. Pues altivo se mostró, no es que sepa hablar lo que debe demostrar.

MAJOS

Non è bene una tale boria. Si mostri pure altezzoso, non è di sapere parlare che deve dare prova.

MAJAS

(*Aparte*) El caballero no es un cordero. Nadie aquí soportó lo que él habló.

MAJAS

(*A parte*) Il cavaliere non è un agnello. A nessuno qui è andato a genio ciò che ha detto.

PAQUIRO

(*A Fernando, con sorna*) Señor, en vez de tanto hablar ved si esa dama quiere bailar.

PAQUIRO

(*A Fernando, con sarcasmo*) Signore, anziché stare a cianciare, vedete se questa donna vuole ballare.

PEPA

(*Con desgarro*) ¿Pa qué la trajo tan gentil a nuestro baile de candil?

PEPA

(*Con millanteria*) Come ha osato portare cotale gentile al nostro ballo di *candil*?

FERNANDO

(*Provocador*) ¡Por guapo!...

FERNANDO

(*Provocante*) Da buon guappo!

ROSARIO

(*Con miedo, a Fernando*) ¡Vámonos, sí!...

ROSARIO

(*Impaurita, a Fernando*) Andiamo via!

MAJAS

¡Ay, de mí!

MAJAS

Ahimè!

PAQUIRO

(*A los majos y majas, con desenvoltura*) ¡Baile a todo trapo!

PAQUIRO

(*Ai majos e alle majas, spigliatamente*) Balliamo a perdifiato!

FERNANDO

(Aparte, a Rosario) ¡Calma, que salir de aquí no es fácil lance!

FERNANDO

(A parte, a Rosario) Calma, uscire da qui non è facile impresa.

MAJOS Y MAJAS

(Con burla) ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!

MAJOS E MAJAS

(Burlandosi) Ahi! ahi! ahi!

ROSARIO

(Aparte, a Fernando) A mis palabras valor no des, que sólo por salvar el trance tengo interés.

ROSARIO

(A parte, a Fernando) Non dare peso alle mie parole, non mi preme altro che uscire da questo guaio.

PEPA, MAJAS Y MAJOS

Una gran dama gentil tanto quiso ver y vio, que en un baile de candil se metió...

PEPA, MAJAS E MAJOS

Una gran dama gentile, tanto volle vedere, e vide, che si infilò in un ballo di *candil*...

Escena sexta

Scena sesta

PAQUIRO

(A Fernando) Si lo que os trajo no fue la danza, no hay aquí un majo que no se ofenda por vuestra chanza.

PAQUIRO

(A Fernando) Se a portarvi qui non è stata la danza, nessuno di questi majos manderà giù la vostra baldanza.

FERNANDO

De veras que lo siento. *(A Rosario)* ¿Mas qué hacer ya?

FERNANDO

Mi dispiace davvero. *(A Rosario)* Ma cosa posso fare?

ROSARIO

¡Por Dios!

ROSARIO

Oh Santo Cielo!

PAQUIRO

(Reprimiéndose) Creed que vuestro intento lamento.

PAQUIRO

(Trattenendosi) Crediate che deploro il vostro proposito.

PEPA

(A sus amigas) ¡Verdad que bravos son!

PEPA

(Alle sue amiche) Sono davvero gagliardi!

MAJAS Y MAJOS

¡Bravos son!

MAJAS E MAJOS

Davvero gagliardi!

ROSARIO

(Suplicante, a Fernando) ¡Por Dios, ten compasión!

ROSARIO

(A Fernando, suplicante) Ti prego, per pietà!

FERNANDO

(*A Paquiro*) La invitación hiciste a esta dama sola, pero mi amor amparo diola por precaución.

PAQUIRO

Pues si sola la invité no he de deciros por qué ni admito comento.

FERNANDO

(*Altivo*) ¿Que no?... ¡Ya verás si el cuento comentaré!

MAJAS

Por fin parece que el caso van a zanjar de modo trágico acaso. Si dos hombres de una mujer, se arrebatan el querer, no hay más salida que conquistarla con la vida. Cuando se encuentran frente a frente hombres de valor, locos de amor, sangrientamente sólo saben zanjar su amor ardiente. y en amor, precisamente, no más la calma templá el ardor (*bis*); pero un rival para un valiente es superior al más sentido amor. y atiende su mal no al cariño y sí al honor. (*Refiriéndose a Rosario*) ¡Qué mujer! ¡Ni el Escorial entero dio tanto que hacer! ¡Ojalá a los dos se los lleve Dios! Veo este final muy mal. Es preciso despreciar todo lo que habló, que al cabo el usía debiera pensar que nadie en su pro aquí ha de encontrar. (*Evitando que Paquiro y Fernando riñan*) Termine la porfía. ¡Basta! ¡Quietos! ¡No más retos!

MAJOS

Pues los dos se hallaron al paso concluirá presto el caso. En cuestiones de mujer, no hay más salida que resolverlas con la vida. Va en ello nuestro honor. ¡Oh, las hembras ante un valiente hállanse mejor, y siempre a los cobardes niéganles su amor! Al traer tal mujer ¡debió callar! ¿Pretende vencer al insultar? ¡Tendrá esa acción contestación! ¡Veo esto muy mal! ¡Muy mal! Creo están igual que corderos perdidos en un zarzal.

FERNANDO

(*A Paquiro*) Tu hai invitato soltanto questa dama, ma il mio amore l'ha scortata per precauzione.

PAQUIRO

Se ho invitato lei sola non devo dirvi il perchè, né ammetto commenti.

FERNANDO

(*Altezzoso*) Ah, no? Ti mostrerò come son bravo a farli.

MAJAS

Sembra infine che essi chiuderanno la vicenda in modo tragico. Se due uomini si contendono l'amore di una donna, non gli resta altra via d'uscita che conquistarla rischiando la vita. Quando si fronteggiano due uomini coraggiosi, pazzi di passione, sanno placare il loro ardente amore solo nel sangue. E in amore soltanto la calma mitiga l'ardore (*bis*). Ma un rivale, per un uomo di coraggio, è superiore all'amore più forte e il suo male non si assoggetta all'affetto, bensì all'onore. (*Facendo riferimento a Rosario*) Che donna! Nemmeno l'Escorial diede tanto filo da torcere! Che un buon vento se li porti via tutt'e due! Qui finisce male. Bisognerebbe non badare a quanto il signorotto ha detto, ed egli dovrebbe capire che qui non può avere nessuno dalla sua parte. (*Impedendo che Fernando e Paquiro giungano alle mani*) Su, finite la disputa! Su, via! Fermi! Basta con le sfide!

MAJOS

Poiché si sono ormai scontrati, la vicenda finirà presto. Gli affari di donne non si possono risolvere che rischiando la vita. Ci va di mezzo il nostro onore. Ah! Le donne si trovano sempre meglio con un uomo di coraggio, e negano il loro amore al codardo. Egli avrebbe dovuto rimanere in silenzio, poiché ha portato qui una donna come questa. Pensa di vincere con gli insulti? Il suo gesto non rimarrà senza risposta. Si mette male! Molto male!

Que él se halle loco o no, tanto se me da; pero oyendo lo que ahora habló, ni un majo aquí podrá tener paciencia ya... Es siempre una mujer la que al hombre hace perder felicidad y vida cuando nos pone frente al odio del amor. ¡Todos los hombres somos iguales ante el honor! Prestan valor al hombre que es valiente, odios de amor. ¿Para qué mostrar sobra de valor si, en los lances de amor, no fuésemos cabales hombres de honor? ¡Ea, ea, y que vea que aquí hay quien da y dará!... *(Avanzando sobre Fernando. Las majas les contienen)*

ROSARIO

Es el amor de la mujer, flor maldecida ¡que no halla nunca paz en la vida!

FERNANDO

(Mirando agresivo a los majos) ¡Ni atisbos de valor veo en derredor!

PEPA

¡No es discreto un capitán que aquí trae su amor, y aun nos habla de honor!

PAQUIRO

(Conteniéndose) Soy un majo prudente. No acepte aquí el reto; mas ponga el señor *(A Fernando)* a prueba mi valor en sitio mejor...

PEPA

¡Ya es suponer que nos fuesen a vencer!

ROSARIO

(Con terror) ¡Mi corazón late inquieto! ¡En qué cubil, Dios mío, vine a caer! ¡Qué hora fatal!

FERNANDO

(A Paquiro, despreciándole) Pensé hallar aquí un hombre, pero no hay tal. No, no hay valor.

Sono come due agnelli smarriti in un rovetto. Che lui sia pazzo o meno, per me fa lo stesso; ma dopo aver sentito quel che ha detto, qui nessun majo porterà più pazienza. È sempre una donna che fa perdere all'uomo vita e felicità mettendolo a contatto con l'odio dell'amore. Noi uomini siamo tutti uguali di fronte all'onore. All'uomo che è coraggioso infondono arditezza gli odii in amore. A che scopo ostentare coraggio da vendere, se negli slanci amorosi non fossimo compiuti uomini d'onore? Forza, facciamogli vedere che siamo pronti a menare le mani! *(Vanno verso Fernando. Le majas li contengono)*

ROSARIO

L'amore della donna, un fiore maledetto che mai trova pace!

FERNANDO

(Guardando i majos con aggressività) Di coraggio, non vedo nemmeno l'ombra intorno a me!

PEPA

Non è sensato un capitano che porta qui la sua amante e poi ci parla d'onore!

PAQUIRO

(Trattenendosi) Io sono un majo prudente. Non accetti qui la sfida messere, ma *(a Fernando)* metta pure alla prova il mio coraggio in un luogo migliore...

PEPA

Non crederanno mica di averla vinta su di noi!

ROSARIO

(Con terrore) Il mio cuore palpita inquieto. Mio Dio, in quale antro sono finita! Che ora funesta!

FERNANDO

(A Paquiro, con disprezzo) Pensavo che avrei trovato qui un uomo, ma niente affatto. Qui non c'è, e nemmeno del coraggio.

PAQUIRO

No acepto aquí el reto. ¡No! ¡No!

PAQUIRO

Non accetto qui la sfida. No! No!

ROSARIO

¡Por Dios, salgamos! ¡Basta de insultar!
¡Basta!

ROSARIO

Ti scongiuro, usciamo! Basta con gli insulti!
Basta!

(Paquiro y los majos se abalanzan sobre Fernando, quien les ve avanzar impávido. Rosario se desmaya en brazos de algunas majas. Otras se interponen entre los dos rivales. Al desmayarse Rosario todos los presentes ponen su atención en ella, menos Fernando y Paquiro, que aprovechan la distracción para cruzar rápidas las frases siguientes de desafío.)

(Paquiro e i majos si slanciano verso Fernando, il quale li vede avanzare impavido. Rosario sviene fra le braccia di alcune majas; altre si frappongono fra i due rivali. Quando Rosario sviene tutti si voltano verso di lei, tranne Fernando e Paquiro, che approfittano del momento di distrazione per scambiare rapide battute di sfida.)

FERNANDO

(Aparte, a Paquiro) ¿Hora?

FERNANDO

(A parte, a Paquiro) L'ora?

PAQUIRO

(Aparte, a Fernando) Las diez. En el Prado. Y acabamos de una vez. *(Volviéndose alegre a sus amigos)* Esto concluyó.

PAQUIRO

(A parte, a Fernando) Le dieci. Al Prado. E la facciamo finita. *(Voltandosi, allegro, verso i suoi amici)* La vicenda è chiusa.

FERNANDO

(Reparando en Rosario que vuelve en sí)
¡Rosario... por Dios! ¡Vida mía!

FERNANDO

(Scorgendo Rosario che sta riavendosi)
Rosario... Santo cielo! Vita mia!

PAQUIRO

(Preguntando a todos con interés al darse cuenta del desmayo de Rosario) ¿Qué pasó?...

PAQUIRO

(Rivolgendosi a tutti con vivo interesse nell'accorgersi dello svenimento di Rosario) Che è successo?

PEPA, MAJAS Y MAJOS

(A Paquiro) ¡No aguantó! ¡No aguantó!

PEPA, MAJOS E MAJAS

(A Paquiro) Non ha retto! Non ha retto!

PEPA

(Con desgarro) La algarabía ¡se terminó!

PEPA

(Acida) È finito il parapiglia!

ROSARIO

(A Fernando) ¡Por Dios, salgamos!

ROSARIO

(A Fernando) Ti prego, andiamo via!

FERNANDO

(A Rosario) ¡Sí, vamos!

FERNANDO

(A Rosario) Sì, andiamo.

(Sale Rosario, temblorosa, del brazo de Fernando. Éste, gallardo y retador. Majas y majos venles partir en calma, menos Pepa, altanera y burlona. Paquiro despide a Rosario con caballeroso rendimiento. Apenas desaparecen Rosario y Fernando, renace la alegría y se repite el baile.)

(Tutta sconvolta, Rosario esce reggendosi sul braccio di Fernando. Lui ha sempre un'aria fiera, di sfida. Majos e majas li vedono partire. Sono tutti tornati calmi tranne Pepa, baldanzosa e beffarda. Paquiro saluta Rosario con cavalleresca arrendevolezza. Appena escono Rosario e Fernando, ritorna chiassoso il buonumore e il ballo ricomincia.)

Escena séptima

PAQUIRO

(Fingiendo alegría) ¡Fandango, pronto!

MAJOS Y MAJAS

¡Bailad! *(Reanúdase el fandango)*

PEPA

Yo cantaré, pues Dios me envía lo que anhelé.

PAQUIRO

(Aparte, con pena, mirando a la puerta) ¡Ella se fue con mi alegría!

MAJOS Y MAJAS

¡Bailar hace olvidar!

PEPA

Así que el baile empieza, si hay donaire hasta el aire se impregna de majeza.

TODOS

¡Olé!

MAJOS

¡Qué cosas dice a veces un pie! ¡Olé, olé, olé!..

MAJAS

¡Esto es Madrid y majeza, donaire, sal y guapezas!... ¡Olé, olé, olé!..

Scena settima

PAQUIRO

(Con finta allegrezza) Il fandango, presto!

MAJOS E MAJAS

Balliamo! *(Riprende il fandango)*

PEPA

Canterò io, poiché Dio ha esaudito i miei desideri.

PAQUIRO

(A parte, guardando triste la porta) Lei si è portata via la mia allegrezza.

MAJAS E MAJOS

Ballare fa dimenticare!

PEPA

Non appena comincia il ballo, se regna lo spirito persino l'aria s'impregna di *majeza*.

TUTTI

Olé!

MAJOS

Le cose che a tratti può dire un piede! Olé, olé, olé!

MAJAS

Ecco qui: Madrid e *majeza*, brio, sale e leggiadria! Olé, olé, olé!

MAJOS

Jamás gozó quien no bailó. Jamás bailar vi yo cual hoy aquí se vio. (*A las bailadoras*) En viéndote esos pies poco importa ya morir después. ¡Un majo es siervo fiel de esos pies!... ¡Venga, venga ese cantar; sí, a cantar, a cantar!

MAJAS

¡Bah, que venga el cantar, que bien se hace esperar!

UNA VOZ

(*Copleando*) La maja sí que ha de ser..

MAJAS Y MAJOS

¡Viva la gracia!... ¡Olé!

UNA VOZ

Conforme Dios lo mandó, tres cosas ha de saber: arrancar moños, querer y olvidad al que olvidó.

MAJAS Y MAJOS

¡Olé! ¡Olé! ¡Muy bien ese pie! ¡Olé! ¡Olé!...

(*Telón.*)

Cuadro tercero

Jardín de un palacio en Madrid. Verja en el fondo, con puerta practicable. En último término, frondosa arboleda. Banco de piedra, con respaldo y brazos, en primer término a la derecha. Luna espléndida, derrama su luz entre el follaje.

Escena octava

ROSARIO

(*Como en éxtasis, oyendo el canto del ruiseñor*) ¿Por qué entre sombras el ruiseñor ento-

MAJOS

Nessuna gioia per chi non balla. Mai come oggi qui, si è visto altrove ballare. (*Alle danzatrici*) Poco importa dover morire, vedendo i tuoi piedi. Un majo è un servo fedele di questi piedi! E ora arrivi presto il canto! Sí, cantiamo, cantiamo!

MAJAS

Avanti il canto, non si faccia più aspettare!

UNA VOCE

(*Cantando per quartine*) È della maja un dovere...

MAJAS E MAJOS

Evviva la grazia! Olé!

UNA VOCE

... essere come Iddio la volle. Tre cose deve sapere: strappare crocchie, amare e, chi si dimenticò di lei, dimenticare.

MAJAS E MAJOS

Olé! Olé! Molto bello questo piede! Olé! Olé! Olé!

(*Sipario.*)

Quadro terzo

Giardino di un palazzo patrizio a Madrid. Un cancello in fondo al giardino con una porta praticabile. In ultimo piano un frondoso luogo alberato. In primo piano, sulla destra, una panchina con braccioli e schienale. La luna splende facendo filtrare la sua luce fra i rami.

Scena ottava

ROSARIO

(*Come in estasi, ascoltando il canto di un usignolo*) Perché l'usignolo emette il suo armo-

na su armonioso cantar? ¡Acaso al rey del día guarde rencor y de él quiera algún agravio vengar! Guarda quizás su pecho oculto tal dolor, que en la sombra espera alivio hallar triste entonando cantos de amor. ¡Y tal vez alguna flor temblorosa del pudor de amar es la esclava enamorada de sus cantos!... ¡Misterio es el cantar que entona envuelto en sombra el ruiñeñor! ¡Ah, son los amores como flor a merced de la mar! ¡Amor, amor!... ¡Ah, no hay cantar sin amor! ¡Ah, ruiñeñor, es tu cantar himno de amor! ¡Oh, ruiñeñor!...

(Rosario se dirige lentamente hacia el interior de su casa, parándose de cuando en cuando para oír al ruiñeñor. Mientras tanto, Fernando, que ha escuchado las últimas quejas de Rosario, avanza en dirección al palacio de ésta.)

Escena novena

(Rosario queda apoyada en la reja hasta que Fernando la llama amorosamente. Rosario, sobresaltada de pronto y enseguida como dolorida, responde a Fernando.)

FERNANDO
¿Me esperas?

ROSARIO
¿Pues no he de esperar?

FERNANDO
Ya supondrías que me verías cortejar.

ROSARIO
Mis noches y mis días para ti son.

FERNANDO
¿No hay, no, ficción?

nioso canto fra le ombre? Forse che serba rancore al re del giorno e vuole vendicarsi per qualche suo affronto...! O magari nel suo petto si cela un tale dolore, che spera di trovare sollievo nell'ombra intonando triste i suoi canti d'amore. E forse qualche fiore tremante nel pudore di amare è lo schiavo innamorato del suo cantore...! Il mistero avvolge il canto nell'ombra dell'usignolo. Ah, gli amori sono fiori alla mercè del mare! Amore, amore! Non c'è canto senza amore! Ah, usignolo, il tuo è un inno d'amore! Ah, usignolo...!

(Rosario si avvia lentamente per entrare in casa, fermandosi a tratti per ascoltare l'usignolo. Nel contempo Fernando, che ha udito i lamenti di Rosario, sta venendo da lei.)

Scena nona

(Rosario rimane appoggiata sul cancello finché non sente la voce di Fernando che la chiama amorevolmente: lei sussulta all'improvviso e subito dopo, come addolorata, gli risponde.)

FERNANDO
Aspettavi me?

ROSARIO
Forse non dovevo farlo?

FERNANDO
Certo supponevi che sarei venuto a corteggiarti.

ROSARIO
Le mie notti e i miei giorni sono per te.

FERNANDO
Non stai mentendo?

ROSARIO

Antes muera yo.

ROSARIO

Morirei, piuttosto.

FERNANDO

¿Ni un momento vacilaste?

FERNANDO

Non hai vacillato nemmeno un attimo?

ROSARIO

No

ROSARIO

No.

FERNANDO

Ha poco que mi mente algo vio de eso que oprime cruelmente si amor se siente.

FERNANDO

Eppure poco fa nel mio spirito è entrata qualcosa che opprime crudelmente se si ama.

ROSARIO

Sólo por ti fue.

ROSARIO

Sei stato tu a generarla.

FERNANDO

¿No sé yo por qué? ¿Que si galante otro fue, sola tú prevenirlo debiste?

FERNANDO

Non avevo forse dei buoni motivi? Se un altro ti ha fatto la corte, non dovevi fermarlo?

ROSARIO

Nunca pensé que a tal cosa dieses valor.

ROSARIO

Come potevo pensare che avresti dato importanza a una cosa del genere?

FERNANDO

(*Con sentimento*) ¡No sabes qué es amor!

FERNANDO

(*Con sentimento*) Tu non sai cos'è l'amore!

ROSARIO

¿Que no lo sé?

ROSARIO

Non lo so?

FERNANDO

Cual yo, no.

FERNANDO

Non come me.

ROSARIO

Pues quien tal sintió, ha de apartar de su amor lo triste.

ROSARIO

E allora, se è così, allontana dal tuo amore la tristezza.

FERNANDO

Sí, Rosario; sufriste, pero más yo.

FERNANDO

Sí, Rosario, hai sofferto; ma io ancora di più.

ROSARIO

¿Por qué de mí dudar?

ROSARIO

Perché devi dubitare di me?

FERNANDO

No es duda, no, que muerda el corazón, lo que ahora me hace hablar.

FERNANDO

Non è un dubbio che rode il cuore a farmi parlare adesso.

ROSARIO

¿Pues qué causa tus palabras mueve?

ROSARIO

E allora cos'è che ti fa parlare così?

FERNANDO

¡Celos que sentí por tu acción!

FERNANDO

La gelosia che ha risvegliato in me il tuo comportamento.

ROSARIO

Pues ello hay que olvidar y al amor la vida consagrar.

ROSARIO

Dimenticala e offriamo le nostre vite all'amore.

FERNANDO

(Como abstraído al oír las diez campanadas lejanas en un reloj de torre) ¡Oh, vida alevé!...

FERNANDO

(Sentendo dieci colpi provenienti dal lontano orologio di un campanile) Oh, vita grama!

ROSARIO

Sí, la vida es toda abrojos, mas la tuya con mis caricias haré breve. y ella entera has de gozar mirándote en mis ojos.

ROSARIO

Sí, la vita è tutta spine, ma io renderò più soave la tua con le mie carezze, in modo che tu la possa godere fino alla fine specchiandoti nei miei occhi.

FERNANDO

¡Ah, Rosario, das la calma al corazón, y me inundas el alma de pasión!

FERNANDO

Ah, Rosario, mi fai tornare la calma nel cuore e mi inondi l'anima di passione!

ROSARIO

¡Ah, benditos los lazos del querer!

ROSARIO

Ah, siano benedetti i lacci dell'amore!

FERNANDO

De los que unen siento el poder.

FERNANDO

Sento la forza della loro stretta.

ROSARIO

Caeré en tus brazos loca de amor. ¡Sí, te adoro! Cuando aquí no estás, triste lloro falta de tu calor.

ROSARIO

Mi abbandonerò fra le tue braccia pazza d'amore! Sì, ti adoro! Quando non sei accanto a me, piango triste l'assenza del tuo calore.

FERNANDO

¡Tú eres todo mi tesoro!

FERNANDO

Sei tutto il mio tesoro!

ROSARIO

Yo he de lograr que tu fe por mí, sea cual soñé; quiero siempre ver en tu faz reflejados el amor y la paz.

ROSARIO

Otterrò che la tua fiducia in me sia come la sogno; che sul tuo volto siano sempre riflessi l'amore e la pace.

FERNANDO

Eso anhelo, eso ansío, eres tú mi ambición.

FERNANDO

È quel che io voglio, il mio anelito; la mia ambizione sei tu.

ROSARIO

¡Fernando mío, no veas nunca en mí ficción!

ROSARIO

Fernando dei miei occhi, non vedere mai in me della menzogna!

FERNANDO

¿Me juras no olvidar?

FERNANDO

Giuri di non dimenticare?

ROSARIO

Si ello es así, no he de jurar.

ROSARIO

Ma è proprio così, non ha senso giurare.

FERNANDO

¡Oh, amor! ¡Siempre!

FERNANDO

Oh, amore! Sempre!

ROSARIO

¡Mío! ¡Siempre!
¡Sin dudar! ¡Siempre y a gozar!

ROSARIO

Mio! Sempre!
Senza dubitare! Sempre nella gioia!

FERNANDO

¡No más dudas!

FERNANDO

Mai più dubbi!

(Se ve pasar a Paquiro embozado en su capa que mira hacia reja como recordando a Fernando que aquélla es la hora del encuentro. Pepa sigue furtivamente a Paquiro. Fernando se ha dado perfecta cuenta de la presencia de Paquiro y cambia de actitud buscando una disculpa para ausentarse.)

(Si vede passare Paquiro imbacuccato nel suo mantello⁹ che guarda verso il cancello, come ricordando a Fernando che è l'ora fissata per il loro incontro. Pepa segue furtivamente Paquiro. Fernando ha notato la presenza di Paquiro e cambia atteggiamento cercando una scusa per uscire dalla casa di Rosario.)

ROSARIO

(Al notar inquietud en Fernando, el cual no sabe disimular su deseo de partir desde que oyó sonar las diez en un lejano reloj de torre, hora de su cita con Paquiro) ¿Qué?

ROSARIO

(Accorgendosi dell'inquietudine di Fernando, che non sa mascherare il suo desiderio di andare via da quando ha sentito suonare le dieci nel lontano orologio e si è ricordato del suo appuntamento con Paquiro) Che c'è...?

FERNANDO

(Tratando de desasirse de Rosario que le retiene) Ya es tarde. He de marchar.

FERNANDO

(Cercando di divincolarsi da Rosario, che lo sta trattenendo) Si è fatto tardi. Devo andare.

ROSARIO

¿Que es tarde ya?... ¿Y no hallas modo?...

ROSARIO

Tardi? E non trovi il modo di...?

FERNANDO

¡No, Rosario! ¡Déjame!

ROSARIO

(Viendo con terror que pasa Paquiro embocado, con aire retador) ¡Ah!... No... ¡Ya lo sé todo! (Asiéndose de Fernando a través de la reja) ¿Le niegas a mi amor este ruego? ¡Por Dios, devuélveme el sosiego! ¡Ven, ven!... No te sientas, por Dios, de ira ciego.

(Luchan ambos: por desasirse, Fernando; por sujetarse, Rosario)

FERNANDO

Piensa, Rosario, que torno luego... ¡Vuelvo, sí!

ROSARIO

¡No, no!... ¡Ven!
(Rosario, al desasirse de sus manos Fernando, lanza un grito) ¡Ah!

FERNANDO

(Soltándose) ¡Vuelvo aquí!

(Por la izquierda desaparece Fernando en pos de Paquiro. Rosario, en el colmo del desasosiego, abre la puerta de la verja y corre tras Fernando.)

Escena décima

El jardín queda abandonado. Ajena al drama humano, la helada luna filtra su luz de plata por la arboleda. Ruido de voces y aceros llega al jardín. Simultáneamente rajan el silencio de la noche, dos gritos: el de un hombre –Fernando– que cae mal herido, y el de una mujer –Rosario– que se retuerce enloquecida. A poco, cruza por el fondo la figura siniestra de Paquiro, que huye velozmente arrastrando la capa, e instantes después por la abierta

FERNANDO

No, Rosario. Lasciami!

ROSARIO

(Vedendo Paquiro imbacuccato, notando con terrore la sua aria di sfida) Ah, no! Ora so tutto! (Afferrando Fernando attraverso il cancello) Rifiuti al mio amore di esaudire questa supplica? Per amor del cielo, ridammi la pace! Vieni, vieni... Ti scongiuro, non lasciare che l'ira ti accechi!

(Fernando lotta per divincolarsi e Rosario per impedirglielo)

FERNANDO

Rosario, pensa che tornerò... Qui, tornerò fra poco, sì!

ROSARIO

No, no! Vieni!
(Non appena Fernando si stacca dalla presa di Rosario, lancia un grido) ¡Ah!

FERNANDO

(Liberandosi) Fra poco sarò qui!

(Fernando scompare a sinistra nella direzione in cui è uscito Paquiro. Rosario, sconvolta, apre la porta del cancello e corre dietro a Fernando.)

Scena decima

Il giardino rimane deserto. Estranea al dramma umano, la gelida luna fa filtrare la sua luce d'argento fra i rami. Un rumore di voci e di spade arriva fino al giardino. Due grida squarciano all'unisono il silenzio della notte: quello di Fernando, che cade ferito, e quello di Rosario che si strugge di dolore. Poco dopo attraversa lo sfondo la sinistra figura di Paquiro, che fugge velocemente strusciando per terra il mantello, e passato

verja surgen los desventurados: Fernando, con el rostro cadavérico; Rosario, lívidamente demudada. Apóyase en ella el moribundo, hasta llegar al banco de piedra en que se deja caer pesadamente, mientras la enamorada intenta en vano con caricias sujetar aquella vida que por instantes se escapa del varonil cuerpo.

ROSARIO

¡Es un sueño! ¡Ah, es cruel fatalidad! ¡El destino es ciego, y es falaz! ¡Fernando, alma mía, vuelve a mí tus ojos ya! *(Fernando se retuerce, transido de dolor, ajeno casi a las palabras de Rosario)* ¡Ah, tu dolor me atena-za! ¿No ves mi afán?

FERNANDO

(Apartando de sí el fantasma de la muerte que con él lucha. Débilmente) ¡Ya la siento forcejear!

ROSARIO

Mas ¿qué temas si aquí está quien por ti cien vidas diera; la que no olvidó jamás; la que sufre sed de amor? ¡Habla y siente, vida mía, que el silencio es un dogal!... ¡Mira, amor! Ve que si hablas, vida me das. ¡Habla! ¡Fernando mío!... ¡Por Dios, de mí ten piedad!...

FERNANDO

(Abrazándose expirante a Rosario) Así... los dos... ¡Mi bien!... ¡Adiós!... *(Muere)*

No se percata de ello, en su turbación, Rosario, y acaricia el cadáver dulcemente. Fernando queda reposando sobre el banco. Rosario arrodillada a sus pies.)

ROSARIO

¡Fernando mío! ¿Por qué adiós dijiste? ¿De quién vas en pos? Esas palabras tan crueles son que matan de improviso mi ilusión. Dame un beso, que ya verás cómo en mis

qualche istante entrano dal cancello aperto i due sventurati: Fernando, col volto cadaverico; Rosario, livida e stravolta. Moribondo, lui si trascina reggendosi a lei fino a raggiungere la panchina di pietra, e vi si lascia cadere pesantemente, mentre l'innamorata cerca invano di trattenere con le carezze quella vita che sta abbandonando il corpo virile.

ROSARIO

Non è che un sogno! Ah, quale sorte crudele! Il destino è cieco, ed è fallace! Fernando, anima mia, volgi ancora verso di me i tuoi occhi! *(Fernando si contorce, trafitto dal dolore, ormai quasi non sente le parole di Rosario)* Ah, il tuo dolore mi strazia! Non senti il mio affanno?

FERNANDO

(Allontanando da sé il fantasma della morte con cui lotta debolmente) La sento che si dimena!

ROSARIO

Ma cos'hai da temere, se ti sta accanto chi darebbe cento vite per te? Colei che non ha mai dimenticato? Che soffre soltanto di sete d'amore? Parla, senti, vita mia! Che il silenzio è un capestro. Guardami, amore! Se tu parli la vita mi dai! Parla, Fernando mío! Ti scongiuro, abbi pietà di me...!

FERNANDO

(Abbracciando morente Rosario) Così... Tutt'e due... Mio bene...! Addio! *(Muore)*

(Rosario, nel suo turbamento, non se ne accorge, e accarezza il cadavere dolcemente. Fernando rimane disteso sulla panchina, e lei s'inginocchia ai suoi piedi.)

ROSARIO

Fernando, mio bene! Perché hai detto addio? Dietro a chi vuoi andare? Le tue parole sono tanto crudeli da uccidere di colpo la mia speranza. Dammi un bacio, vedrai che ritroverai

labios fuerza hallarás. ¿Viste a mis ojos verter jamás así mi llanto por tu desdén? Yo soy tu amor, tu sostén. ¡Ven a tu Rosario, ven!... (Notando con espanto que Fernando es ya cadáver) Mas ¡Dios Mío! Ese mirar que nada ve... y el labio que besé, mudo ahora... y el rostro yerto... ¡Muerto... muerto! ¡Perdí, Dios santo, todo el encanto de que fui en pos! ¡Por siempre adiós! Es la vida un cautiverio, mas la muerte... ¡Oh! ¡Misterio!

(Rosario desplómase junto al cuerpo de Fernando. Telón.)

FIN

le forze sulle mie labbra. Avevi mai visto i miei occhi versare un tale pianto per il tuo sdegno? Torna dalla tua Rosario, vieni! (Rendendosi conto con orrore che Fernando è morto) Ma... Mio Dio! Questo sguardo che non vede... niente... E le labbra che ho baciato, mute ora... E il viso, rigido! Morto... morto... Ho perduto, mio Dio, tutto il bene che inseguivo! Addio, per sempre! La vita è una prigione, ma la morte... Oh! Mistero!

(Rosario si accascia accanto al corpo di Fernando. Sipario.)

FINE

[Traduzione a cura di Pilar García]

¹ La parola *majo* veniva applicata fra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento agli artigiani di alcuni quartieri popolari (chiamati *bajos*) di Madrid che, in certi periodi, facevano vita a parte, fino al punto, ad esempio, di essere esonerati dal servizio militare. In seguito il termine verrà applicato alle persone che, come loro, ostentavano la loro libertà e si distinguevano per gli abiti vistosi carichi di ornamenti, per l'atteggiamento e il modo di parlare bizzarri, a tratti pieni di grazia e di spirito. Ci sono abbondanti esempi di questi tipi nelle pitture di Goya, alcune delle quali ambientate – come l'opera di Granados – nella Pradera de San Antonio de la Florida.

² Anche il gioco di *mantear el pelele* è raffigurato nelle pitture di Goya: in esso un pupazzo dalle sembianze umane, fatto di paglia o di stracci, viene ripetutamente scaraventato per aria con una coperta retta da più persone, in genere donne.

³ Il nome *manola* – *manolo*, che come nome proprio è la forma ipocoristica di Manuel – Manuela, veniva dato fra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento ai giovani madrileni di alcuni quartieri popolari e, in un certo qual modo, era sinonimo di *majo* – *maja*. Anche i *manolos*, infatti, si vestono in maniera vistosa, sono spiritosi, sfrontati e fanno della grazia e della leggiadria le loro caratteristiche principali.

⁴ Si tratta della prateria che si stendeva nei pressi della *ermita* di San Antonio de la Florida, la piccola chiesa allora staccata dal centro abitato della capitale, dove Goya eseguì un magnifico ciclo di affreschi tutt'ora perfettamente conservati.

⁵ L'espressione *mozo de bureo* per esprimere la natura festaiola di Paquiro nel testo originale, tipica della Madrid popolare, *castizo*, fa parte di una serie di *casticismos*, locuzioni e modi di dire in generale che l'autore del libretto ha impiegato per 'colorare' il linguaggio dei *majos*.

⁶ *Baile de candil* è un termine derivato dal tipo di illuminazione, quella piuttosto fioca di qualche lanterna a olio (*candil*), che designava una festa con ballo di gente ordinaria, anche vicina alla mala vita, dove non di rado si sfoderavano i coltelli. Non mancava mai però la buona musica popolare, specie il flamenco, e anche per questo dalla fine del Settecento divenne una gustosa trasgressione per gli aristocratici recarvisi in incognito.

⁷ Il sostantivo *gentil*, se usato come qui col significato di appartenente alla nobiltà, è, come in italiano, un arcaismo. È probabile che Periquet lo abbia scelto al posto di *noble* per questioni di rima, ma anche che si sia servito di questo e di altri arcaismi presenti nel testo per meglio caratterizzare la parlata dei *majos*.

⁸ Un *candil*, appunto.

⁹ L'uomo avvolto nel mantello col viso seminascondito, *l'embozado*, è la tipica figura del losco ai tempi di Goya e appare in alcuni dei suoi quadri e in diverse incisioni. Durante il regno di Carlo III era stata addirittura promulgata una legge che vietava l'uso del mantello nell'abbigliamento maschile, in quanto questo indumento favoriva l'occultamento della propria identità.



Manuel de Falla.

Paolo Cecchi
NOTE AL PROGRAMMA

L'attrazione di Manuel de Falla per il folklore musicale spagnolo va iscritta nella sua naturale propensione per l'estetica del Neoclassicismo, quella tendenza che si proponeva di riutilizzare stilemi e figure proprie della tradizione musicale del passato, all'insegna di un radicale rifiuto dell'innovazione linguistica. Da tal punto di vista il Neoclassicismo dei primi trent'anni del Novecento va visto come un formidabile movimento regressivo, che ha il suo epicentro a Parigi, e che di fatto proponeva una serie di soluzioni conservatrici alla grande crisi del linguaggio musicale tardoromantico di matrice tedesca. In tale complesso fenomeno europeo, un ruolo importante è giocato dall'esotismo di matrice folklorica. A differenza che nello Stravinskij 'russo' delle grandi partiture coreutiche scritte all'inizio del Novecento, e del primo Bartók, autori per i quali il folklore musicale è riutilizzato come propellente di una scrittura fortemente innovativa e linguisticamente avanzata – nei compositori neoclassici il folklore diventa un materiale della memoria dal quale attingere, al pari ad esempio degli stilemi settecenteschi colti, e con il quale rivestire di nuovi 'panni' sonori un edificio musicale che di fatto ripropone sintassi e grammatiche estranee ad ogni contesto di reale innovazione linguistica.

In Falla il ricorso al folklore spagnolo ha un ruolo decisivo sia come tentativo di imprimere una connotazione nazionale alla propria musica, sia come repertorio dal quale attingere 'oggetti' melodici, ritmici e timbrici, e frammenti di 'colore locale' da riutilizzare e riplasmare nella cornice di un sinfonismo che non poco doveva alle soluzioni coloristiche e alla concezione poetica di Debussy, e al linguaggio orchestrale di Rimskij-Korsakov. Nelle 'impressioni sinfoniche' *Noches en los jardines de España*, per pianoforte e orchestra, composte tra il 1911 e il 1915, Falla si rifà al folklore spagnolo non tramite citazioni o rielaborazioni di melodie esistenti, ma imitando sistematicamente stilemi ritmici e coreutici della tradizione popolare andalusa. Tale 'folklore immaginato' è funzionale a creare un'atmosfera descrittiva pregnante ed allusiva, ove il mondo notturno della Spagna mitica viene con grande sensibilità tradotto in suoni, evidenziando soprattutto le movenze di danza, che divengono simbolo e motore di un mondo misterioso, dominato da un senso panico e primigenio della vita.

La composizione è concepita come un affresco impressionista ove il pianoforte dialoga in modo concertante con l'orchestra. Suddivisa in tre parti, la pagina di Falla

si impone per la sapienza coloristica della strumentazione e per l'abilità di elevare il bozzettismo sonoro 'andaluso' ad un livello di stilizzazione di estrema eleganza. Falla ripensa la lezione timbrica dell'impressionismo debussiano, rifiutandone gli aspetti linguistici più avanzati, ma imitandone l'uso del timbro orchestrale per creare una 'pittura sonora' pregna di suggestioni ed atmosfere, in una riproposizione assai suggestiva – in chiave impressionistica – dell'estetica del poema sinfonico tardo ottocentesco. In particolare il terzo movimento, *En los jardines de la Sierra de Córdoba*, – ove la trama musicale dispiega un incessante e sinuoso ritmo di danza dai conturbanti bagliori gitani –, mostra l'abilità di Falla nel manipolare gli spunti coreutici e le suggestioni melodiche d'ascendenza andalusa, al fine di ricreare un quadro sonoro ove la rappresentazione realistica è superata in una stilizzazione impressionistica di superiore intensità espressiva.

Granados compose l'opera in un atto *Goyescas*, l'ultimo suo lavoro dedicato al teatro musicale, tra il 1914 e il 1916. L'avevano preceduta una serie di lavori oggi poco noti e raramente eseguiti, ma che mostrano il costante tentativo da parte di Granados di creare un teatro musicale in qualche modo personale, nell'ambito dell'ambiente intellettuale del modernismo catalano (cinque delle sue opere furono scritte su libretti di Apelse Mestres, un letterato catalano, convinto assertore di un'avanguardia artistica autoctona che si opponesse allo strapotere dell'«ispanismo» allora imperante negli ambienti artistici iberici). Prima di *Goyescas* Granados aveva composto *Maria del Carmen* (1898), intrisa di umori accesamente nazionalistici; il dramma storico *Petrarca* (1899-1900); *Follet* (1903), un'opera assai ambiziosa e che presenta numerosi prestiti dal repertorio del folklore musicale catalano; le due operette *Picarol* (1901) e *Gaziel* (1906); ed infine *Liliana* (1911), una sorta di commistione tra balletto, melodramma e operetta, che si avvale di un soggetto fantastico a carattere romantico.

Goyescas corona tale originale itinerario creativo di Granados nel teatro musicale, e va di certo considerata come la sua opera più significativa. La genesi di *Goyescas* è assai singolare: essa infatti deriva direttamente dalla suite pianistica omonima, che il compositore scrisse nel 1911. Nel 1914, seguendo il consiglio del musicista americano Ernest Schelling, Granados elaborò, assieme al letterato Fernando Periquet, uno scenario operistico, ed in base a quel canovaccio iniziò a scrivere la musica dell'opera, in gran parte derivata dalla citata suite pianistica. Solo in seguito Periquet adattò il libretto versificato alla musica già composta.

Granados utilizzò dunque le *Goyescas* pianistiche come materiale di base per l'opera. Il ciclo di sette 'pitture sonore' trae ispirazione da una serie di quadri di Goya esposti al museo del Prado. Ognuna delle *Goyescas* può essere considerata come una sorta di scena lirica in miniatura per pianoforte, ove prevale una scrittura a tratti impressionistica, a tratti pregna di idiomi e stilemi del folklore spagnolo. In un accostamento tipico della cultura e della letteratura iberica, vi convivono sensuali immagini amorose e conturbanti immagini mortuarie. In tutto il ciclo onnipresenti sono la grazia e l'eleganza della scrittura di Granados, e la sua sottile capacità di creare una sorta di bozzetto musicale in più quadri, che suggerisce ed evoca nell'ascoltatore impressioni e atmosfere di quella Spagna che il supremo pittore aveva immortalato in tanti suoi indimenticabili dipinti. Per poter utilizzare in campo operistico tale

materiale, il librettista e il compositore crearono un testo poetico da musicare pregno di colore locale ispanico, e poterono così sfruttare in modo precipuo la particolare tinta 'spagnolescante' delle *Goyescas* pianistiche.

La vicenda dell'opera si basa su un tipico dramma della gelosia d'ascendenza verista, in un quadrilatero di personaggi, due maschili e due femminili (Paquiro, Fernando, Rosario e Pepa), che progressivamente cadono in un irredimibile conflitto passionale, sino al duello finale, nel corso del quale Fernando muore per mano di Paquiro. In tutta la partitura Granados riutilizza con abilità la propria musica pianistica, riorchestrandola con acuta sensibilità ritmica e armonica, e riuscendo a caratterizzare con essa, quasi sempre in modo adeguato, le situazioni drammatiche della vicenda. Si pensi ad esempio all'episodio de *El fandango de Cadil*, che apre nell'opera il secondo quadro, ambientato in una taverna di Madrid; la pagina intitolata *La maja y el ruiseñor*, che diventa l'accorata aria ove Rosario esprime il proprio timore che l'amato Fernando possa soccombere nella sua sfida a Paquiro; ed infine *El amor y la muerte*, che Granados trasforma nel duetto finale tra Fernando e Rosario, espressione di un'irruente e sanguigna passionalità, che suggella il tragico finale dell'opera. Tra le poche pagine originali della partitura spicca il celebre intermezzo strumentale che Granados scrisse come interludio tra il primo e il secondo quadro, dominato dalla fascinosa melodia del violoncello solista.

La prima assoluta di *Goyescas* fu in un primo tempo prevista all'Opéra di Parigi, ma il divampare della prima guerra mondiale ne decretò la cancellazione. L'opera fu allora proposta da Schelling al Metropolitan di New York, dove andò in scena il 28 gennaio 1916 e riscosse un vasto e unanime successo.



Josep Caballé-Domenech.

BIOGRAFIE

a cura di Pierangelo Conte

JOSEP CABALLÉ-DOMENECH

Nato in una famiglia di musicisti, giovanissimo ha studiato pianoforte, percussioni, canto e violino al Conservatorio di Barcellona; sotto la guida del padre ha intrapreso lo studio della direzione d'orchestra e successivamente si è perfezionato con Sergiu Commissiona, David Zinman, Jorma Panula, Yuri Temirkanov e Leopold Hager. Vincitore di numerosi concorsi internazionali, è salito sul podio di importanti orchestre in Spagna, Irlanda, Danimarca, Cecoslovacchia, Romania, Svezia, Austria (al Musikverein ha diretto la RSO di Vienna ed ha effettuato alcune incisioni con la ORF) e negli Stati Uniti (ha diretto alla Carnegie Hall e al Blossom Festival). Borsista della Richard Wagner Stiftung nel 1998 e recentemente insignito dell'Aspen Prize, Josep Caballé-Domenech è stato direttore principale dell'Orchestra giovanile spagnola nel biennio 1998-1999.

WILLIAM SPAULDING

Studia pianoforte e composizione a Washington, quindi si trasferisce a Vienna dove completa gli studi da *Kappelmeister*, ruolo che occupa all'Opera di Chemnitz congiuntamente a quello di direttore del coro. Dal 1997 è altro maestro del coro alla Volksopera di Vienna: qui partecipa alla realizzazione di opere quali *Boris Godunov*, *Der Zigeunerbaron*, *Die Zauberflöte*, *Parsifal*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Tannhäuser* e *Norma*. Nel 1998 debutta come direttore d'orchestra alla Volksopera: qui ed in altri teatri, nel corso della carriera, ha diretto *Madama Butterfly*, *La traviata*, *Rigoletto*, *Un ballo in maschera*, *Il barbiere di Siviglia*, *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, nonché numerose operette. Attualmente è direttore del Coro del Gran Teatro del Liceu.

JOAQUÍN ACHÚCARRO

Nato a Bilbao, compie studi scientifici e musicali. Vincitore di prestigiosi concorsi pianistici ed insignito di illustri onorificenze in tutto il mondo, Joaquín Achúcarro vanta una straordinaria carriera. Nel corso della sua ricchissima attività artistica ha tenuto *recital* in ben cinquantasei nazioni, si è esibito con più di duecento orchestre (tra queste citiamo i Berliner Philharmoniker, la New York Philharmonic, la London

Symphony, l'Orchestre Nationale de France, la Yomiuri di Tokyo, la Western Australian, la Fenice), collaborando con più di trecento direttori (tra cui ricordiamo bacchette del calibro di Abbado, Dutoit, Mehta, Menuhin, Ozawa, Rattle, nonché quasi tutti i direttori spagnoli). Attivo anche nella doppia veste di solista e direttore, vanta un'importante discografia, tra cui vi è *Goyescas* di Granados, l'opera completa di Manuel de Falla ed una propria versione del *Concerto per pianoforte* di Rodrigo. Si dedica inoltre all'insegnamento, tenendo corsi all'Accademia Chigiana di Siena ed alla Southern Methodist University di Dallas.

ANA MARÍA SÁNCHEZ

Formatasi con Dolores Pérez e perfezionatasi con Isabel Penagos e Miguel Zanetti, dopo esser stata premiata in diversi concorsi internazionali ed aver svolto un'intensa attività concertistica in Francia e Germania, Ana María Sánchez ha debuttato nel mondo dell'opera con *Nabucco* a Palma. Da allora ha cantato in *Guillaume Tell*, *Don Giovanni*, *Don Carlo*, *Adriana Lecouvreur*, *Elektra*, nel *Trovatore*, in *Tannhäuser*, ne *Les Huguenots*, nella *Forza del destino*, in *Anna Bolena*, *Aida*, *Turandot*, nella *Messa da Requiem*, calcando prestigiosi palcoscenici europei e sudamericani (Teatro São Carlo di Lisbona, Teatro Real di Madrid, Gran Teatro del Liceu di Barcellona, Staatsoper di Amburgo e di Monaco, Teatro Colón di Buenos Aires, Deutsche Oper di Berlino).

VICENTE OMBUENA

Vincitore del Concorso Internazionale Francesco Viñas, ha cominciato la carriera tenendo concerti in tutta Europa e lavorando all'Opera di Mainz, dove ha partecipato a produzioni di *Der fliegende Holländer*, *Carmen*, *Parsifal* ed *Otello*. Successivamente ha cantato *Nabucco* (a Monaco, a Londra, a Ravenna), *Simon Boccanegra* (ad Amburgo, a Copenhagen), *Rigoletto* (a Berlino, a Tel Aviv), *Don Pasquale* (alla Scala), *La traviata* (a Genova, a Parigi), *Lucia di Lammermoor*, *Gianni Schicchi*, *La bohème* (a Dresda, a Copenhagen, a Londra, a Napoli, a Madrid, a Toronto, a Barcellona), *Otello* (a Salisburgo, a Torino e a Madrid), *Falstaff* (a Roma), *L'elisir d'amore* (a Trieste, ad Amburgo), *I Capuleti e i Montecchi*, *Der Rosenkavalier*, *La fanciulla del West* (a Francoforte).

ÁNGEL ÓDENA

Ha studiato con Maria Dolores Aldea, quindi si è perfezionato con Jerzy Artysz, Enriqueta Tarrés, Paul Schilhawsky e Gerard Souzay. Premiato in diversi concorsi nazionali, ha iniziato la carriera esplorando il repertorio concertistico oratoriale, collaborando con le più importanti orchestre spagnole. Dopo il debutto operistico nei panni di Marcello al Petruzzelli, ha cantato nella *Traviata*, in *Lucia di Lammermoor*, *Roméo et Juliette*, nel *Barbiere di Siviglia*, in *Turandot*, nell'*Elisir d'amore* e nella *Cenerentola*. Al Gran Teatro del Liceu di Barcellona ha partecipato a produzioni dell'*Elisir d'amore*, dell'oratorio *La Vierge* di Massenet, di *Turandot* e di *Lohengrin*.

ALICIA NAFÉ

Cantante spagnola di origini argentine, Alicia Nafé si è esibita sui palcoscenici di tutto il mondo. Presente per due stagioni nella programmazione di Bayreuth e per

cinque in quella della Staatsoper di Amburgo, ha interpretato vari ruoli drammatici (*Carmen*, *La Favorita*, *Anna Bolena*, *Maria Stuarda*, *Tosca*, *I Capuleti e i Montecchi*, *Werther*, *Elektra*), ha dato vita a personaggi di opere di Haendel, Gluck e Mozart (tra tutti ricordiamo Sesto a Praga nei duecento anni dalla prima) e si è dedicata al repertorio oratoriale, concertistico e liederistico. Profondamente interessata alla musica da camera (ha tenuto concerti a Colonia, Francoforte, Amburgo, Edimburgo, Madrid, Buenos Aires, Venezia – alla Fenice presentando un'integrale dedicata a Manuel de Falla –, alla Scala), nei suoi recital ha contribuito spesso alla diffusione della musica spagnola ed argentina, proponendo composizioni di Ginastera, Pompeyo Camps, López Buchardo, Guastavino e Piazzolla. Vanta una vasta discografia, insignita da importanti riconoscimenti da parte della critica. Recentemente al Lincoln Center con la New York Philharmonic Orchestra diretta da Dutoit ha cantato *El amor brujo*, mentre a Madrid la *Messa da Requiem* e *Cavalleria rusticana* per la direzione di Lopez-Cobos e Navarro.

ORCHESTRA SINFONICA DEL GRAN TEATRO DEL LICEU - BARCELONA

Il primo direttore stabile dell'Orchestra Sinfonica del Gran Teatro del Liceu è stato Maria Obiols. Nella sua lunga storia, la formazione iberica ha suonato in prestigiose sedi operistiche e concertistiche europee ed è stata diretta da celebri direttori quali 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 Stravinskij, Hans Swarowsky, Arturo Toscanini, Antonino Votto e Bruno Walter. Più recentemente sono saliti sul suo podio bacchette di chiara fama, tra le quali ricordiamo Gerd Albrecht, Alexander Anissimov, Richard Bonyngue, Frédéric Chaslin, Franz-Paul Decker, García Navarro, Cristóbal Halffter, Janos Kulka, Peter Maag, Riccardo Muti, Vaclav Neumann, Josep Pons, David Robertson, Julius Rudel, Pinchas Steinberg. Nel corso della sua storia l'orchestra ha avuto come direttori stabili Eugenio Marco e Uwe Mund; attualmente Bertrand de Billy riveste l'incarico di direttore musicale, Peter Schneider di principale direttore ospite e Josep Pons di direttore principale.

CORO DEL GRAN TEATRO DEL LICEU - BARCELONA

Consolidatosi intorno agli anni Sessanta sotto la direzione di Riccardo Bottino, a partire dalla stagione 1982-1983 il Coro del Gran Teatro del Liceu è stato diretto da Romano Gandolfi e Vittorio Sicuri; in seguito il testimone è passato ad Andrés Máspero e quindi a William Spaulding. Nel vasto repertorio del coro troviamo la *Sinfonia n. 2* e *Schicksalslied* di Mahler, la prima versione spagnola del *Moses und Aron* di Schoenberg in forma scenica, la *Missa solemnis* di Beethoven, il *Requiem* di Mozart. Tra le sue *performance* va menzionata l'interpretazione del *Corsaro* di Verdi all'Arenas de Nîmes (in prima rappresentazione francese), di *Lucia di Lammermoor* a Ludwigshafen, di *Lucrezia Borgia* a Parigi. Nel corso della sua storia il coro è stato diretto da Albrecht, Decker, Hollreiser, Kulka, Mund, Nelson, Perick, Rennert, Rudel, Steinberg, Weikert, Varviso, Maag, Neumann.

Orchestra del Gran Teatro del Liceu – Barcellona

Concertino

Kai Gleusteen

Violini primi

Anca Andrei ★
Olga Aleshinsky
Margaret Bonham
Andrea Ceruti
Birgit Euler
Piotr Jeczmic
Emilie Langlais
Edith Maretzki
Eva Pyrek
Renata Tallonari
Anton Zupancic
Chan José-Luís
Lev Kaplan

Violini secondi

Annick Puig •
Monica Harda ■
Mercè Brotons
Elena Ceaucescu
Charles Courant
Kalina Macuta
Alexandre Polonski
Vessela Tomov
Verónica Arocas
Tatiana Bilba
Begoña Perez

Viola

Marie Vanier •
Fulgencio Sandoval ■
Florian Munteanu
Claire Bobij
Bettina Brandkamp
Mihail Florescu
Nicolae Giurgea
Victor Petre
Franck Tollini

Violoncelli

Cristoforo Pestalozzi •
Adam Glubinski
Alexandre Bàscones
Esther Braun
Carme Comeche
Rafael Sala
Juan Manuel Stacey
M. Eulàlia Valero Llorens

Contrabbassi

Tomás Almirall •
Josep Quer ■
Cristian Sandu
Jaume Albors
Francesc Lozano
Lluís Rusiñol
Rafael De La Vega

Flauti

Mora Albert •
Brugada Agustí
Batista Sandra

Oboi

Emili Pascual •
Raúl Perez

Corno inglese

Richard Vaughan

Clarineti

Joan Mercadal •
Dolors Paya
J. Antonio Gomez

Fagotti

Just Moros •
J. Pedro Fuentes
Francesc Benitez

Corni

Arturo Nogues •
Enrique Martinez
Carles Chorda
Francisco Rodriguez

Trombe

Francesc Colomina •
Angel Vidal
Francisco Villaescusa

Tromboni

Francesc Sánchez •
Lluís Bellver
David Morales
Detlef Hillbricht

Tuba

J. Miguel Bernabeu

Arpa

Lina Serracarabassa
Margarita Arnal

Timpani

Artur Sala

Percussioni

Jordi Mestres Emilio
Armengol Ferran

Pianoforte e Celesta

Mark Hastings

Chitarra

Torrent Jaume

★ concertino aggiunto

• solista

■ solista aggiunto

Coro del Gran Teatro del Liceu – Barcellona

Soprani primi

M^a Isabel Fuentealba
Núria Lamas
Glória López Pérez
M^a Rosa López
Raquel Lucena
Encarna Martínez
Anna Oliva
Eun Kyung Park
Marta Ribas
M^a Teresa Ribera
Maria Such

Soprani secondi

Núria Cors
M^a Dolors Llonch
Ángelica Prats
Rita Wing
M^a Angels Padró
Glória López Rosselló

Mezzosoprani

Maribel Arqué
Teresa Casadellá
Joana Coll
Rosa Cristo
Josepa Martínez
Isabel Mas
Maribel Rodríguez
M^a Rosa Soler

Contralti

M^a Josep Escorsa
Horténsia Larrabeiti
Anna M^a Velando
Ingrid Venter
Milglena Savova
Sandra Codina

Tenori primi

Josep M^a Bosch
José Luis Casanova
Jordi Figueras
Ubaldo Garcia
Prudenci Gutiérrez
Antonio Bernal
Sixto Lerín
José Ant^o Medina
Llorens Valero
Jordi Mas

Tenori secondi

Juli A Berdasagar
Hans W Bystron
Josep M^a Fontanals
Eduard Moré
Josep Lluís Moreno
Xavier Planás
Carles Prat
Emili Rosés

Baritoni

Ferran Altimis
Pere Coll
Francesc Comorera
Gabriel Diap
Ramon Grau
Ángel Molero
Joan Josep Ramos
Miguel Rosales

Bassi

Ignasi Campá
Ignasi Gomar
Miguel Ángel Currás
Josep Felip Egurrola
Joan Rocher
Dimitri Darlev
Ivo Michev

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

AREA TECNICA

Direttore di palcoscenico
Paolo Cucchi

Altro direttore di palcoscenico
Lorenzo Zanoni

Responsabile macchinisti
Vitaliano Bonicelli

Capo elettricista
Vilmo Furian

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

direttore musicale
Marcello Viotti

direttore della programmazione artistica
Fortunato Ortombina

direttore amministrativo
Tito Menegazzo

direttore del personale e dello sviluppo organizzativo
Paolo Libettoni

direttore di produzione e dell'organizzazione scenico-tecnica
Bepi Morassi

direttore marketing e comunicazione
Cristiano Chiarot

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia

fotocomposizione e scansioni immagini
Texto - Venezia

stampa
L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

Supplemento a:
LA FENICE

Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. C. CHIAROT,

aut. Trib. di Ve 10.4.1997, iscr. n. 1257, R. G. stampa

finito di stampare nel mese di novembre 2002
