

ÒPERA

ACTUAL

**1 JOC
DE REGAL
AL CONCURS
A. KRAUS**

DOSSIER

TEMPORADA

d'ÒPERA

AL CANAL 33

La Tetralogia • Lucrezia Borgia
Il Trovatore • La Dame de Pique
Hänsel i Gretel • La Fada



Televisió de Catalunya, S.A.



ENTREVISTAS

Josep Carreras

Mirella Freni

El estreno de la Walkiria en el Liceu (1899)

*P*ASSIÓ *p*ER *L*A
*M*ÚSICA

Surt amb el canal



ANY IV, NÚM 10 - GENER-MARÇ 1994

Edita: ÒPERA ACTUAL, S.L.
Comte d'Urgell, 9, Entresol A
Barcelona 08011

Director
Roger Alier

Director Adjunt
Fernando Sans Rivière

Redactor en cap
Marc Heilbron

Adjunt a la Redacció
Pau Galonce

Consell de Redacció:
Roger Alier, Marcel Cervelló, Marc Heilbron, Pau Nadal, Javier Pérez Senz, Xavier Pujol, Fernando Sans Rivière, Lluís Trullén.

Col.laboren en aquest número:
Roger Alier, Marcel Cervelló, Xavier Cester, Enzo Dara, Santiago Estapà, Pau Galonce, César Heilbron, Marc Heilbron, Deseado Mercadal, Pau Nadal, Javier Pérez Senz, Josep M^o Quintana, José Luis Rubio, José Luis Rubio Munt, Fernando Sans Rivière, Bernardo Soares, José Luis Sotoca, Josep Subirà, Joan B. Torrella, Joan Vives.

Fotografies Liceu: A. Bofill

Administració:
M^a José Ibars

Producció i impressió:
Comgrafic/Litostamp

Disseny gràfic: Crayon

Dipòsit legal: 36.373-91

ISSN: 1133-4134

ÒPERA ACTUAL no pertany ni està adscrita a cap organisme públic ni a cap entitat privada. La direcció respecta la llibertat d'expressió dels seus col.laboradors, i els seus textos són, per tant, d'exclusiva responsabilitat dels escriptors que els signen i no l'opinió de la revista, que en cas que s'expressi es farà constar signant «La redacció».

ÒPERA

ACTUAL

3	EDITORIAL
	POLEMIC
4	Repertori o <i>satagione?</i> - Pau Nadal/Marcel Cervelló/ Javier Pérez Senz/Xavier Pujol
	PRIMERA FILA
7	¿Dónde está la nueva ópera española? - José Luis Rubio
	NOTICIARI
11	CONCURS
	LICEU
13	El retaule de Hindemith - Santiago Estapà
14	Abundancia y escasez (Discografia de <i>Mathis der Maler</i> y <i>Turandot</i> - Javier Pérez Senz
	DOSSIER
19	La programació operística del Canal 33
	MISCEL·LÀNIA
39	Música i crêpes suzette - Enzo Dara
41	L'Orfeo: la revolta del barroc - Joan Vives
43	La walkyria: 1899 - José Luis Rubio Munt
47	El Premi Rossini del Concurs Viñas - Fernando Sans Rivière / Roger Alier
	ENTREVISTES
49	Josep Carreras - Marc Heilbron
54	Mirella Freni - Roger Alier y Marc Heilbron
	CONVIDAT
60	Mirna Lacambra conversa amb Marc Heilbron
	SABADELL
62	<i>L'elisir d'amore</i> - Joan B. Torrella
	MENORCA
65	La XXIII Setmana de l'òpera - Josep M ^a Quintana
66	Els Amics de s'Òpera de Maó: una trajectòria tenaç -Deseado Mercadal
	L'HOSPITALET
70	Temporada dels Amics de l'Òpera
	PROPOSTA LÍRICA
71	100 anys de <i>Hänsel und Gretel</i> - Pau Nadal
73	CRÍTICA OPERÍSTICA
79	ACTUALIDAD DISCOGRÀFICA
81	CRÍTICA DE DISCS, VIDEOS I LLIBRES
110	CALENDARI OPERÍSTIC INTERNACIONAL

Una pàgina d' història europea.

Allegro assai

237 SOLO Bariton

Freu.de, Freu . de, Freu.de, schö.ner

Allegro assai

Ob. Clar. Fag. Cor. Archi pizz. Archi pizz. pp Clar. I Ob. I

242

Göt.ter.fun.ken, Toch.ter aus E . ly . si.um! Wir be.tre.ten feu.er.trun.ken,

247

Himm.li.sche, dein Hei . ligtum! Dei.ne Zau.ber bin . den wie.der, was die Mo.de

252

streng ge.teilt, al . le Men.schen wer.den Brü.der, wo dein sanf.ter Flü . gel weit.

dolce Legni

Bosch & Butz

publicado por Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Som a l'any 1823. Ludwig van Beethoven escriu les darreres pàgines de la seva novena simfonia. Supera la seva tràgica sordesa i ofereix al món una joia de la música. Una obra mestra d'envergadura universal. No en va, el Cònsell d'Europa va escollir a l'any 1972 el 4rt. moviment d'aquesta Simfonia com a himne europeu oficial. En un futur no massa llunyà, la història d'Europa s'enriquirà amb noves pàgines. El mercat únic europeu està present a les

nostres ments, fent-se ressò de l'himne del genial compositor. Tanmateix, per als nostres clients, aquesta música no té res de nou. Des de fa alguns decennis, estem representats, a través de les nostres pròpies Societats, en els principals països de la CE, i orquestrem solucions internacionals en diferents idiomes per als seus problemes d'assegurances amb serveis com les nostres noves pòlisses europees, per exemple. Li ho podem assegurar.

winterthur

Fer arribar l'òpera al gran públic és una de les grans qüestions pendents del gènere a molts països. El problema, a part dels específics del nostre, és el de trobar el camí més adient, i sobre això, hi ha una notable divergència d'opinions.

El sistema tradicional ha estat el del luxe i del prestigi social de l'òpera: amb aquest esfer, durant molts anys, es va atraure cap a l'òpera la gent de diners, que amb els seus abonaments i butaques finançava, més o menys, el cost de l'espectacle. Al Liceu, com al Teatre Principal de València en els temps de l'A.V.A.O., aquesta va ser la política habitual. Avui dia, per sort, s'ha abandonat aquest mètode gairebé del tot.

Ara s'intenten altres camins: un ha estat difondre l'òpera en grans espais oberts o tancats, com a espectacle multitudinari: l'Arena de Verona, per exemple, i a Barcelona els trists intents dels anys setanta a Les Arenes i els molt més reeixits del Teatre Grec (molt negligits actualment per l'Ajuntament), han suposat una solució parcial. Però té molts inconvenients: només un nombre reduït d'òperes resisteix el trasllat als grans espais, i una gran part del repertori és inviable d'aquesta forma.

Un altre camí és el dels mitjans de comunicació, i en aquest sentit, la tasca del Canal 33, amb una programació operística anual, una veritable temporada lírica, és un exemple, ja que l'òpera per televisió és pobra i erràtica. Cal també fer esment de l'acord al que han arribat el Consorci del Liceu i TVE per a la retransmissió de set de les òperes de la temporada 93-94. L'entusiasme pel gènere és, en el fons, la solució millor: en aquest sentit l'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell ha fet una tasca exemplar, que la Generalitat ha fet que s'ampliés a d'altres ciutats amb el circuit Opera a Catalunya. No sempre les produccions han estat del nivell que caldria, però aquest lloable esforç ha portat títols operístics importants a moltes ciutats de Catalunya i ha animat el panorama musical català. Cal esmentar encara la tasca duta a terme per l'equip de la Universitat de Barcelona, amb Maria del Carme Bustamante i la nova iniciativa de l'Auditori de Sant Cugat, amb òperes de cambra. Fora de Catalunya cal assenyalar la tenacitat dels Amics de S'Òpera de Menorca, amb els seus dos títols anuals, i la qualitat dels espectacles del Teatre Principal de Mallorca, que es basa també en la capacitat d'entusiasme dels seus responsables.

Hacer llegar la ópera al gran público es una de las grandes cuestiones pendientes del género en muchos países. El problema, aparte de los específicos del nuestro, es el de hallar el mejor camino, y sobre esto hay una notable divergencia de opiniones.

El sistema tradicional ha sido el del lujo y del prestigio social de la ópera: con este señuelo, hoy por fortuna obsoleto, durante muchos años, se atrajo hacia la ópera a la gente adinerada, que con sus abonos y butacas financiaba, más o menos, el costo del espectáculo. En el Liceu, como en el Teatre Principal de Valencia en los tiempos de la A.V.A.O., ésta fue la política habitual. Ahora se intentan otros caminos: uno ha sido la difusión de la ópera en grandes espacios, abiertos o cerrados, y convertirla en un espacio multitudinario: la Arena de Verona, por ejemplo, y en Barcelona los tristes intentos de los años 1970 en las Arenas y los mucho más felices del Teatre Grec (muy negligidos actualmente por el Ayuntamiento), han sido una solución parcial, pero inadecuada: sólo un corto número de óperas resiste el traslado a grandes espacios, y una gran parte del repertorio es totalmente inviable de esta forma.

Otro camino lo ofrecen los medios de comunicación, y en este sentido, la tarea de Canal 33 con una programación operística anual, una verdadera temporada lírica, es un ejemplo, ya que la ópera por televisión ha sido escasa y errática. También merece citarse el acuerdo a que han llegado el Concorcio del Liceu y TVE para la retransmisión de siete de las óperas de la temporada 93-94. El entusiasmo por el género es, quizás, la mejor solución: así es como los Amics de l'Òpera de Sabadell ha llevado a cabo una tarea exemplar, que la Generalitat ha ampliado a otras ciudades con el circuito «Òpera a Catalunya». No siempre las producciones han tenido el nivel requerido, pero este loable esfuerzo ha llevado óperas a muchas ciudades de Cataluña y ha animado el panorama operístico catalán. Hay que mencionar aún la tarea llevada a cabo por el equipo de la Universidad de Barcelona, con Maria del Carme Bustamante y la nueva iniciativa del Auditorium de Sant Cugat, con óperas de cámara. Fuera de Cataluña hay que señalar el tesón de los Amics de S'Opera de Menorca, con sus dos títulos anuales, y la calidad de los espectáculos del Teatro Principal de Mallorca, que reside también en la capacidad de entusiasmo de sus responsables.

PROLÍFICO

No és una disjuntiva. De fet, l'opció per un dels dos sistemes depèn de la disposició de l'espectador a l'hora de consumir el fenomen operístic. El sistema de repertori «a petit format» -el de la majoria dels teatres alemanys- convida a viure una lírica casolana i artesanal, de digestions plàcides i complaciments bondadosos amb «els de la casa». La versió «gran teatre» -Viena, Metropolitan- fabrica l'adrenalina a base de noves produccions i la contractació de grans noms que s'empelten en els vells muntatges amb més publicitat que no pas assaigs. La rutina és la norma general i l'esdeveniment l'excepció. L'aprofitament del local és òptim i la dieta abundosa i sana, però tal vegada eixarreïda. Cal, però comptar amb una bona població flotant que mantingui activa la taquilla.

La *stagione*, més àgil, suposa l'aliciant constant. Perquè «els de sempre» no són els artistes sino els espectadors. I volen varietat, és clar. Els assaigs per cada muntatge estan garantits i el nivell mitjà *general* sol ser superior al de les funcions «de terregada» de les grans botigues que despatxen repertori. No s'hi amortitza, però, gairebé res.

Potser per tot això s'acabarà imposant el sistema mixt de la *semi-stagione* amb períodes concentrats d'alternança de dos o tres títols amb la progressiva incorporació de produccions pròpies. Podria ser la solució per al Liceu. Un cop acabades les obres és clar. Aquest és el repte, si més no.

Marcel Cervelló.

El problema no rau tant en decidir què és el més convenient per al nostre teatre com esbrinar si el públic operístic (sempre molt especial i poc amant dels experiments) català, sabria -o voldria- canviar els seus costums.

Els teatres de *stagione* funcionen sobre la base dels noms, els de repertori sobre la base dels títols. Sabria renunciar el públic del Liceu als seus adorats grans noms que vénen quinze dies, cobren una milionada i se'n van? Sovint ens queixem que, a les estrenes, les coses es presenten no prou assajades. Sabria delectar-se el públic amb el grau de perfecció que es pot assolir en la vintena representació d'un títol? Li interessa a algú això?

El sistema de repertori permet crear una companyia, un estil, una sòlida base de treball, que el teatre sigui alguna cosa més que una administració que «lloga» cantants, i que es converteixi en una autèntica «escola» d'òpera tant pels artistes del país com per al públic. Hi ha gaire gent interessada en anar a «l'escola»?

Finalment, un teatre de repertori només és rendible a partir d'un nombre relativament alt de representacions d'un mateix títol. Barcelona, a principi de temporada, no va poder acabar d'omplir vuit representacions de *Der fliegende Holländer*. En podria omplir setze o vint? D'on sortiria aquest públic?

No sembla possible que a curt o mig termini pugui funcionar d'una altra manera de com ho ha fet fins ara, com un teatre de *stagione* antic i ple de problemes.

Xavier Pujol

Repertori O *stagione*?

Els teatres d'òpera mantenen diferents criteris a l'hora de fer les programacions i els calendaris. Bàsicament, és tracta de triar entre un sistema de repertori, amb un número limitat de títols i de produccions pròpies, o bé un sistema de *stagione* que permet una major llibertat a l'hora de programar però comporta també més costos i menys títols. Cal però decantar-se totalment per una sola opció? Quin sistema convé al Liceu?

El sistema de *semi-stagione* es ideal para que un teatro pueda satisfacer tanto al público más convencional como al interesado en ampliar repertorios. Es un sistema divino si no estuviéramos hablando de Barcelona.

Pero resulta que una ciudad con pretendida fama de wagneriana no consiguió agotar las localidades del único Wagner de esta temporada. Se han reducido funciones de títulos tradicionales ante la falta de venta de localidades y obras como *Mathis der Maler*, *Peter Grimes* o *Reigen* provocan deserciones en masa.

El público de toda la vida se vuelca ante el divo de turno, y el Consorcio, preocupado por enjugar déficits millonarios, poco ha hecho por crear un nuevo público. Si encima comprobamos que la orquesta, cuando ensaya poco, chirría que da gusto y que el coro se ha convertido en un parque jurásico, ¿qué pasará cuando, tras la reforma, se puedan alternar producciones de un día para otro? ¿Surgirá un nuevo público interesado en la ópera por generación espontánea? Y el público motivado, ¿podrá pagar una entrada cada vez más cara?

A casa nostra, per raons històriques, però també per motius artístics, econòmics i sociològics, el sistema que millor s'escau, mentre hom no demostri el contrari, és el sistema de *stagione*.

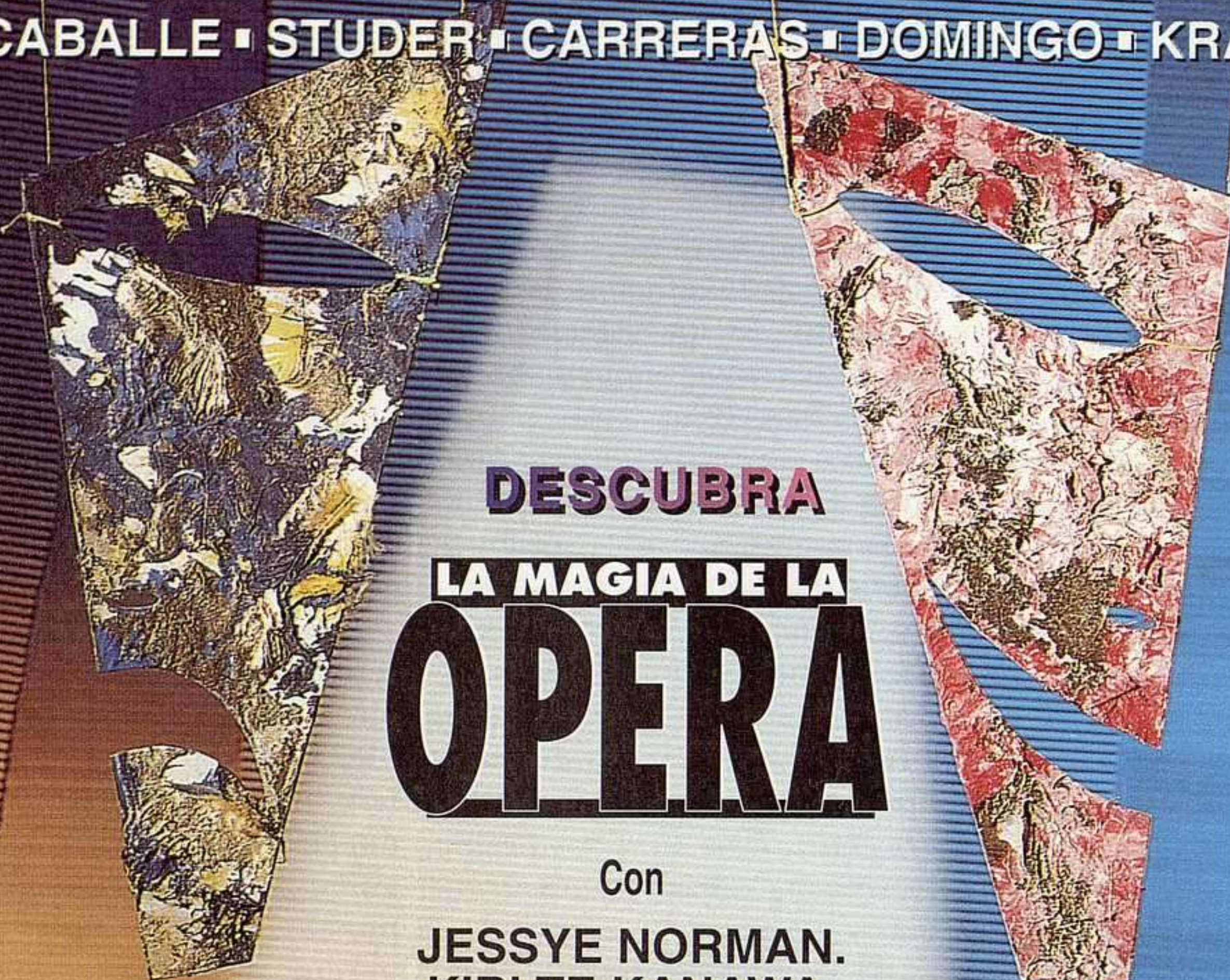
Un sistema que permet una varietat més gran en l'alternança de títols i produccions, que és allò que convé quan hom té el públic que té.

Per arribar a un sistema de repertori caldria tenir un públic que permetés, per exemple, poder programar el mateix títol, amb la mateixa producció, deu o dotze anys seguits, la qual cosa sembla impossible, entre altres coses perquè per poder donar una mica de varietat caldrien moltes representacions a l'any. I si el Liceu arriba amb prou feines a les cent funcions per temporada, imaginin el que passaria si calgués fer-ne dues-centes o tres-centes. A més, els teatres que empren el sistema de repertori amb més fortuna són els teatres alemanys i els dels Països de l'Est, que també ho poden fer perquè tenen companyies estables i un públic que, en molts casos, pot anar a l'òpera com si anés al cinema perquè els preus són molt assequibles.

Pau Nadal

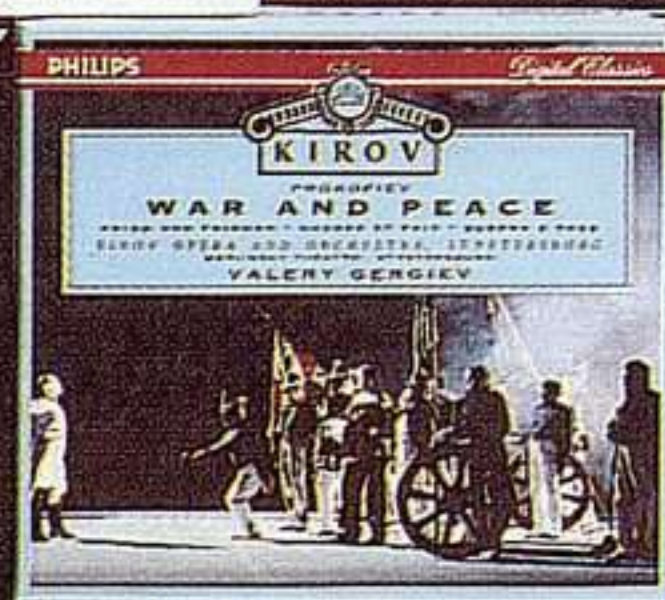
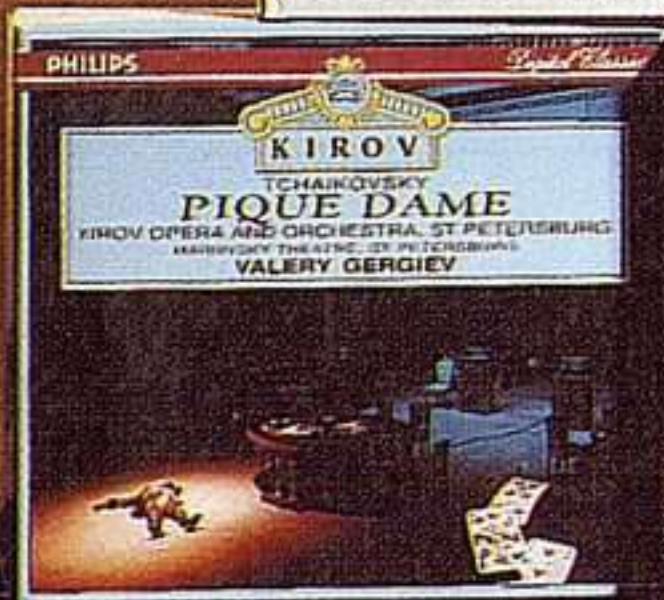
Javier Pérez Senz

NORMAN ■ TE KANAWA ■ McNAIR ■ HVOROSTOVSKY ■ PAVAROTTI
CABALLE ■ STUDER ■ CARRERAS ■ DOMINGO ■ KRAUS



DESCUBRA
LA MAGIA DE LA
OPERA

Con
JESSYE NORMAN.
KIRI TE KANAWA.
MONTSERRAT CABALLE.
SYLVIA MCNAIR.
CHERYL STUDER.
DMITRI HVOROSTOVSKY.
LUCIANO PAVAROTTI.
JOSE CARRERAS.
PLACIDO DOMINGO.
ALFREDO KRAUS ...



¿Dónde está la nueva ópera española?

Metidos como estamos en el fregado del Teatro Real parece que hemos olvidado lo esencial: ¿con qué óperas se va a nutrir la programación del inmenso teatro, si es que algún día se termina?

Como nadie -y menos sus actuales responsables- sabe qué tipo de teatro será el Real, qué orientación estética tendrá ni qué clase de óperas pondrá en escena, los más mosqueados deberían ser los propios artistas; sobre todo los compositores españoles. Hay un título encargado, escrito y entregado hace tiempo: *Divinas palabras*, de Antón García Abril, con libreto de Francisco Nieva. Primero se dijo que era para inaugurar el teatro, luego que era para la temporada inaugural. Esperemos que, de darse, lo sea en el siglo inaugural.

No se ha oído comentar ningún otro tipo de encargo, ni que nadie esté escribiendo, aunque sea a fondo perdido, una ópera con destino al Real. Tampoco se detectan movimientos para traer a España recientes óperas de autores extranjeros, como *La caverna*, de Steve Reich; *Los fantasmas de Versalles*, de John Corigliano; *El viaje*, de Philip Glass; o *Nixon en China*, de John Adams. Ni siquiera *La máscara negra*, del quizá más respetable, para un teatro como el Real, Krystof Penderecki. La única ópera extranjera vista en España últimamente ha sido *La vida con un idiota*, de Schnittke, en Alicante (Teatro Principal) y Madrid (Teatro Albéniz). (El Liceu ha anunciado el estreno en España de la ópera de Philip Boesmans *Reigen*, dentro de la actual temporada). La pregunta es: ¿tenemos compositores de ópera? Fuera de Luis de Pablo, que en los últimos once años ha estrenado dos en España y una, breve, en Italia, la creación operística española parece reducirse a los estrenos anuales de la madrileña Sala Olimpia -siete títulos hasta ahora- y, en mucha menor medida, al Festival de Música Contemporánea de Alicante, donde en 1992 se vio el estreno de *L'any de gràcia*, de Albert Sardà. Hay también un par de nombres sueltos: Carles Santos y Alberto García Demestres. Pero, ¿es eso una generación de compositores?

Veamos: en la Sala Olimpia han estrenado sus óperas Jorge Fernández Guerra (*Sin demonio no hay fortuna*), José Ramon Encinar (*Fígaro*), luego repuesta en el teatro de la Zarzuela), Alfredo Aracil (*Francesca o el infierno de los enamorados*), José García Román (*El bosque de Diana*), Eduardo Pérez Maseda (*Luz de oscura llama*), Jacobo Durán Loriga (*Timón de Atenas*) y Manuel Balboa (*El secreto enamorado*). Si con los recortes presupuestarios del Ministerio de Cultura no desaparece antes el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, está previsto para 1994 el estreno de *El cristal de agua fría*, escrita -gran novedad- por dos mujeres: Marisa Manchado (música) y Rosa Montero (libreto). Si no me falla la memoria, ninguno de los mencionados -ni sus libretistas- había escrito una ópera antes. Ni lo ha hecho después. Con una solitaria excepción, que me callo por prudencia, ninguno de ellos era siquiera espectador habitual de ópera. No hay que jurarlo. A la vista -y oído- estaba la noche de cada estreno: libretos poco o nada teatrales (el de Antonio Muñoz Molina, *El bosque de Diana*, podría haber sido un buen medimetraje policíaco, sin embargo) y música -de nuevo con la excepción de antes- en las antípodas del estremecimiento que nos producen los verdaderos operistas, desde Monteverdi hasta Alban Berg. Nuestros músicos se encuentran como en tierra de nadie: sin tradición, sin referencias, sin público. Pobres de solemnidad. Resulta comprensible que así sea, dadas las circunstancias, pero es todo un problema, que no tiene aspecto de resolverse en los próximos años. Para colmo, los compositores españoles, con gran cabezonería, se niegan abandonar su jaula de oro, o torre de marfil, o cuartucho de pensión, para enfrentarse al (irrespirable, es cierto) aire de la calle. A cubierto en su guarida, las fieras se ignoran mutuamente. A este paso, ¿qué va a ser del Real, si es que alguien consigue terminarlo? Como nos descuidemos, la sede del Rastrillo.

José Luis Rubio

NOTICIARI

► Entre els dies 4 i 30 d'octubre (després que se n'hagués ampliat la durada una setmana) es va poder veure al segon pis del Cercle del Liceu, a Barcelona, l'exposició «Wagner a Barcelona» organitzada pel mateix Cercle del Liceu. L'exposició, patrocinada per ACESA, va aplegar gran quantitat de material editorial i gràfic relacionat amb l'obra de Richard Wagner que la Ciutat Comtal ha produït



abastament. La inauguració va comptar amb la presència del conseller de Cultura, Joan Guixart, el president d'ACESA, Josep Maria Basáñez i el president del Cercle del Liceu, Carles Cuatrecasas. El nostre director, Roger Alier, va fer una petita història del fenomen del wagnerisme a Barcelona davant el nombros públic convidat que omplia el Saló dels Miralls del Gran Teatre del Liceu. A ÒPERA ACTUAL li va correspondre encarregar-se de la realització i muntatge de l'exposició.

► Després de la reunió del Consorci del Liceu, el dia 25

d'octubre passat, el futur del teatre sembla una mica més clar. En la reunió s'hi va aprovar el pressupost de la temporada 1993-94 per un total de 4.200 milions de pessetes; les administracions implicades en la gestió del teatre (Ajuntament i Diputació de Barcelona, Generalitat de Catalunya i Ministeri de Cultura) aportaran 2.500 milions i la resta serà obtinguda per

la venda d'entrades, patrocinis i drets de retransmissió. Però més decisiu sembla el **compromís de realitzar les obres de reforma**; el director general del Consorci, Josep Maria Caminal, pretén dur a terme la reforma després d'acabada la temporada 1994-95, fins a l'hivern del 1996. El pla de reforma encara no està aprovat, però hi ha el compromís d'endegar-lo el més aviat possible, així com estudiar la titularitat de la propietat del teatre.

► A Madrid el Teatro de la Zarzuela anuncia una temporada d'òpera variada que

s'iniciarà el gener amb *Der Freischütz* (dirigida per Antoni Ros-Marbà). Cap a la fi de la temporada, el maig, es presentarà una esplèndida *Marina*, amb Alfredo Kraus, Ana Maria González i Vicenç Sardinero. La versió emprada és la partitura restaurada per les recerques de la Dr. María Encina Cortizo.

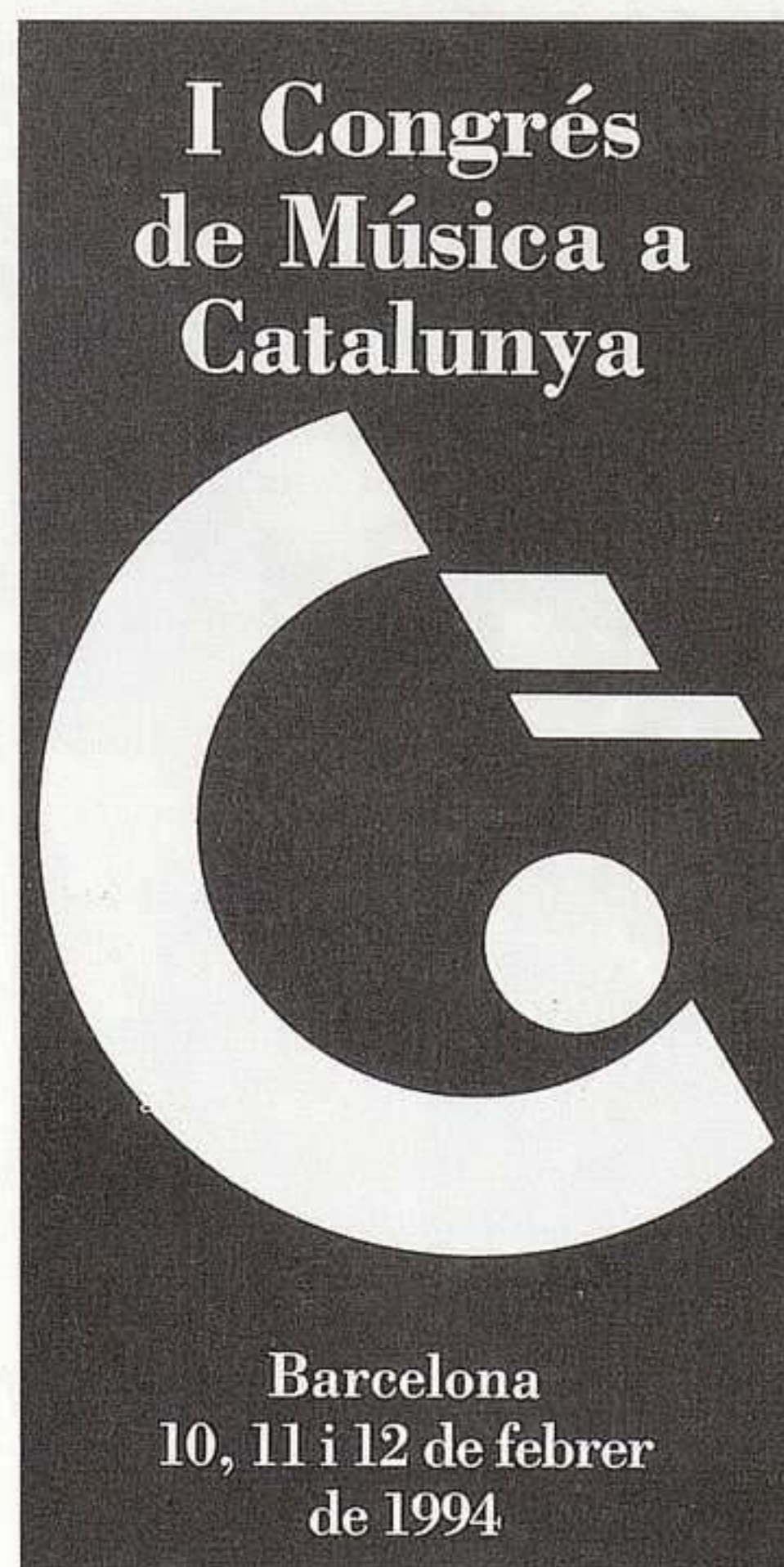
La temporada la clourà *L'italiana in Algeri*, de Rossini, amb Teresa Berganza i Raquel Pierotti alternant en el paper central.

► **El Covent Garden de Londres prepara un Festival Verdi**, amb la perspectiva del centenari de la mort de l'operista italià. La primera edició s'hi farà els mesos de juny i juliol del 1995, i comptarà amb una represa de *Stiffelio*, amb Josep Carreras i Plácido Domingo alternant en el paper titular; un *Simon Boccanegra* dirigit per Bernard Haitink; *I due Foscari*, amb June Anderson, Dennis O'Neill i Vladimir Chernov; Solti s'encarregarà d'una *Traviata* amb Carol Vaness, Roberto Alagna i Leo Nucci. I ja hi ha un avançament de la programació per a edicions posteriors, que culminaran el 2001, any del centenari.

► Pocs dies abans de l'estrena d'*Un ballo in maschera*, els **Amics de l'Òpera de Sabadell va presentar la seva temporada 1993-94** al saló d'actes de la seu social del Banc de Sabadell. El cicle que inclou a més del títol ja esmentat, *L'Elisir d'amore* i *Roméu et Juliette*. Mirna Lacambra, presidenta de

l'Associació, va presentar també les activitats de tipus pedagògic. Com a complement de la roda de Premsa es va oferir un recital amb alguns dels principals intèrprets d'*Un ballo in maschera*, acompanyats per Jordi Giró.

► Volent ser continuadors d'aquell esperit de reflexió col·lectiva que va encetar-se amb la celebració fa ja setze anys del Congrés de Cultura Catalana, el Consell Català de la Música ha organitzat pels dies 10, 11 i 12 de febrer, el **I I Congrés de Música a Catalunya**, dedicat en exclusiva a l'anàlisi i estudi seriosos de l'activitat musical a Catalunya, des dels diferents vessants integradors



que en ella concorren. Per això s'ha diversificat l'estructura de

les jornades en tres àmbits: Ensenyament, El mercat i la difusió musicals i la relació entre música i societat, cadascun dels quals aplegarà un nombre determinat de ponències unipersonals o col·lectives on quedaran reflectides les principals questions així com una bona part de les respostes que, de tota manera, de segur, caldrà que siguin aprofundides i completades a través del seguiment viu i permanent a que el Consell té previst de sotmetre-les mitjançant la creació de comissions tècniques designades a tal efecte. A més, i adscrites a l'eix vertebrador de les 34 ponències que es llegiran als matins, el Consell ha reservat per a les tardes la lectura d'unes 60 comunicacions encarregades que vindrien a completar aspectes o concretar questions allí potser esbossades. El període d'inscripció per a participar en les jornades resta, doncs, a partir d'ara obert i totes les persones que desitgin més informació poden posar-se en contacte amb l'entitat organitzadora.

► Han desaparegut quatre cantants que caldrà recordar: la soprano **Lucia Popp**, la mezzosoprano **Tatiana Troyanos**, el tenor **Jess Thomas** i la mezzosoprano **Elena Nicolai**. Tatiana Troyanos, nascuda el 1938 a Nova York, va passejar la seva veu de mezzosoprano per molts papers i escenaris, abastant un repertori amb estils molt variats (*Carmen*, el compositor d'*Ariadne auf Naxos*, *Charlotte*, *Cherubino*, *Adalgisa*); va cantar al Liceu l'*Octavian* del *Cavaller de*



Tatiana Troyanos.

la rosa. Jess Thomas, un altre nord-americà, es va consagrar com un veritable tenor wagnerià el 1961 amb un *Parsifal* que va ser dirigit per a Bayreuth (i del qual va quedar constància discogràfica). En el seu repertori s'hi trobaven també Florestan, Lensky i Sansón, apart dels rols wagnerians: Sigfried, Lohengrin, Tristany. L'última en desaparèixer ha estat la soprano d'origen txec i nacionalitat austríaca Lucia Popp, a 54 anys, víctima d'un càncer. Ha estat sens dubte una de les grans figures líriques d'aquesta meitat de segle; va excel·lir en els papers mozartians, pels quals la seva veu estava particularment ben dotada: la Reina de la Nit, Zerlina, Despina, Ilia, Blonde, Konstanze. Però també va saber madurar i incorporar al seu repertori algunes obres de Strauss, interpretant els personatges d'Arabella i la Mariscalca. Lucia Popp era esperada a Terrassa per un recital el dia 16 de desembre.

Quant a Elena Nicolai, havia cantat sovint al Liceu on hom recorda encara la seva *Favorita* del 1942.

► **Joventuts Musicals** patrocina el VIè Cicle de Joves Intèrprets a la Casa Elizalde, monogràfic de quatre concerts dedicats al món de l'òpera. El 21 de gener la soprano Rosa Cristo oferirà àries barroques, romàntiques i veristes. El 28 de gener la soprano Maria del Carmen Duran farà un recital dedicat a la "tonadilla escènica" del segle XVIII espanyol. El 4 de febrer, hi haurà un monogràfic dedicat a George Gershwin, a càrrec del cor de cambra Dyapasson, amb fragments de *Porgy and Bess*. I l'11 de febrer, la mezzo-soprano



Jess Thomas.

Mireia Pintó clourà el cicle amb *Amor i vida d'una dona*, de Schumann i amb àries de *La Cenerentola*, *Tancredi*, *Così fan tutte* i *Carmen*.

► La maledicció de l'anell va afectar les retransmissions televisives del recent *Ring* de Nova York. En l'escena de l'*Or del Rhin* en què Wotan lliura l'anell als gegants, la joia va caure a terra ben visiblement davant de les cambres de la TV, i en l'escena en què Siegfried agafa la llança per oposar-se a Wotan, l'anell va tornar a caure a terra, amb gran desesperació




Lucia Popp.

dels responsables de l'emissió.

► Ha desaparegut el director **Erich Leinsdorf**, nascut a Viena el 1912 i que ha traspasat a Zurich el mes de setembre. Bona part de la seva carrera es va desenvolupar als Estats Units, però mai no es va oblidar d'Europa, sobresortint en el repertori germànic. Els seus nombrosos enregistraments deixen constància de la seva gran vàlua.

I CONGRÉS DE MÚSICA A CATALUNYA

Col·laboren:

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

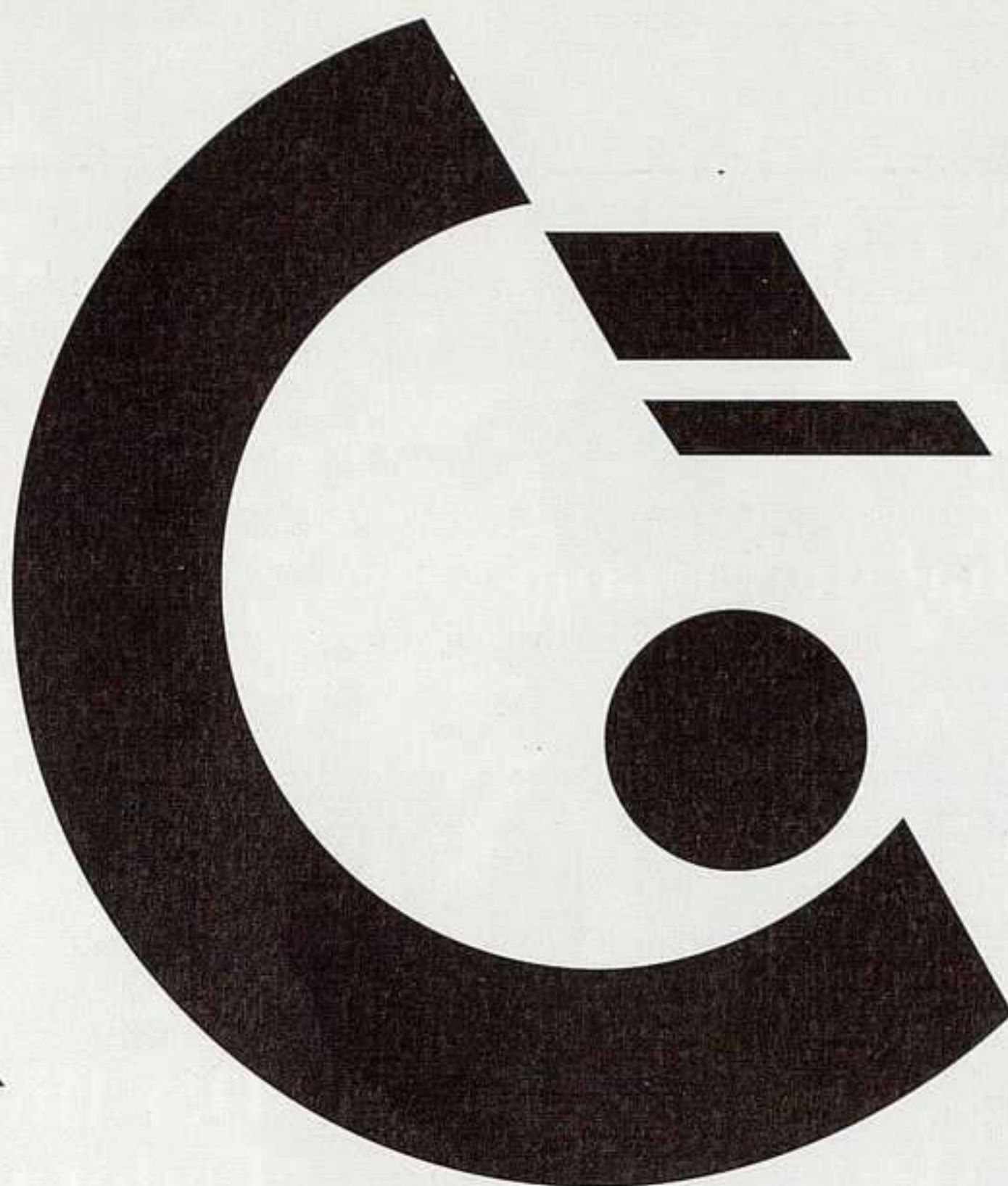
 Ajuntament de Barcelona
Àrea de Cultura


 Societat General
d'Autors d'Espanya

 PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

CONSELL
CATALÀ
DE

Organitza: LA MÚSICA



 Generalitat de Catalunya
Departament d'Ensenyament

 UNIVERSITAT DE BARCELONA

 Diputació de Barcelona
Servei de Cultura

 PIONEER
The Art of Entertainment

Barcelona, 10, 11 i 12 de febrer de 1994

Lloc: Seu Central de la Universitat de Barcelona

Horari: 9 a 14 h. i 16 a 19 h. Concerts: 20 h.

Informació i inscripcions: Tel. 487 54 17. Consell Català de la Música

Promoció i coordinació: 6BC, Comunicació Cultural

CONCURSO ALFREDO KRAUS

Hemos dedicado el concurso del presente número al tenor Alfredo Kraus. El premio de este concurso es un juego *Alfredo Kraus, el juego didáctico-musical*. Las respuestas tienen que enviarse antes del 1 de marzo a **OPERA ACTUAL: Comte d'Urgell 9, entlo. A. 08011 BARCELONA**. Los concursantes deberán adjuntar sus datos personales (nombre, dirección y teléfono). El nombre de la persona ganadora se dará a conocer en el próximo número de la revista. No podrán concursar en él las personas vinculadas a la revista.

1. ¿Con qué ópera debutó Alfredo Kraus en *El Cairo* en el año 1956?
2. ¿Con qué soprano estudió el tenor canario?
3. ¿Qué ópera cantó junto a Maria Callas en el Teatro Sao Carlos de Lisboa?
4. ¿Cuál es el nombre de la soprano con la que grabó en el año 1983 la ópera *Lucia di Lammermoor*?
5. ¿Cuál fué la última ópera que interpretó en el G.T. del Liceu?

La ganadora del concurso anterior de William Christie ha sido Sonia Sánchez, residente en Madrid.



GRAN TEATRE DEL LICEU

TEMPORADA 1993-94

Ballet

Ballet Nacional de España
Aterballetto

Òpera

Der fliegende Holländer
Fedora
La fille du régiment
Mathis der Maler
Turandot
Don Carlo
Peter Grimes
Reigen
Lucia di Lammermoor

Recitals

Elena Obraztsova
Ceclia Bartoli
Kathleen Kuhlmann
Olga Borodina
Siegfried Jerusalem
Hermann Prey

Concerts

Frederica von Stade
Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu

Amb la col·laboració de

fundación  TABACALERA

IBERIA 

Venda d'entrades: De 8 a 20 h. (dissabtes de 10 a 13 h.)
i dia de la funció de 8 h. fins inici de la funció
(festius d'11 a 13'30 h. i de 16 h. fins inici de la funció)
La Rambla dels Caputxins, 61

Informació i reserva:

als telèfons (93) 412 35 32 / 412 19 03

El retaule de Hindemith

L'estrena al Liceu de l'òpera *Mathis der Maler* de Paul Hindemith constitueix un petit homenatge a un compositor que va haver de patir la persecució política (pels nazis) i també l'estètica (pels seus crítics que l'acusaven de ser un compositor conservador). *Mathis* és ahora una reflexió sobre el paper de l'artista en la societat i una visió pessimista de l'Alemanya dels anys 30. El 1995 farà 100 anys del naixement del seu autor.

Paul Hindemith neix el 16 de novembre de 1895 a Hanau am Mainz, prop de Frankfurt. Molt jove comença els estudis de música i en particular de violí. A vint anys és primer violí de l'orquestra de l'òpera de Frankfurt i poc després, segon violí i viola del Quartet Rebner.

Acabada la Primera Guerra Mundial -en la qual és mobilitzat durant algun temps- toca la viola al cèlebre Quartet Amar, circumstància que li permet viatjar per tot Europa. Comença a compondre obres simfòniques i líriques d'un progresisme cada cop més exacerbat.

El 1924 es casa amb Gertrud Rottenberg, jueva convertida al catolicisme. Gertrud serà una companya molt influent en la vida i l'obra del mestre.

Dos anys més tard, a Dresden, estrena *Cardillac*, una de les seves òperes més cèlebres.

Del 1927 fins al 1938 és professor al Conservatori Superior de l'Estat de Berlín. El 1937 publica *Unterweisung im Tonsatz*, obra en la qual exposa les seves teories sobre l'harmonia. *Mathis*, enllestida el 1935, s'estrena el 1938 a Zurich. L'estil de Hindemith es transforma. Abandona els excessos de joventut i s'interessa en canvi per les estructures harmòniques i les formes musicals del segle XVIII. Combat l'Escola de Viena (Schönberg, Weber, Berg) i en particular el dodecatonisme.

Les seves relacions amb el règim nazi es deterioren progressivament fins al punt que el 1940 s'exilia als EUA, com tants altres artistes i



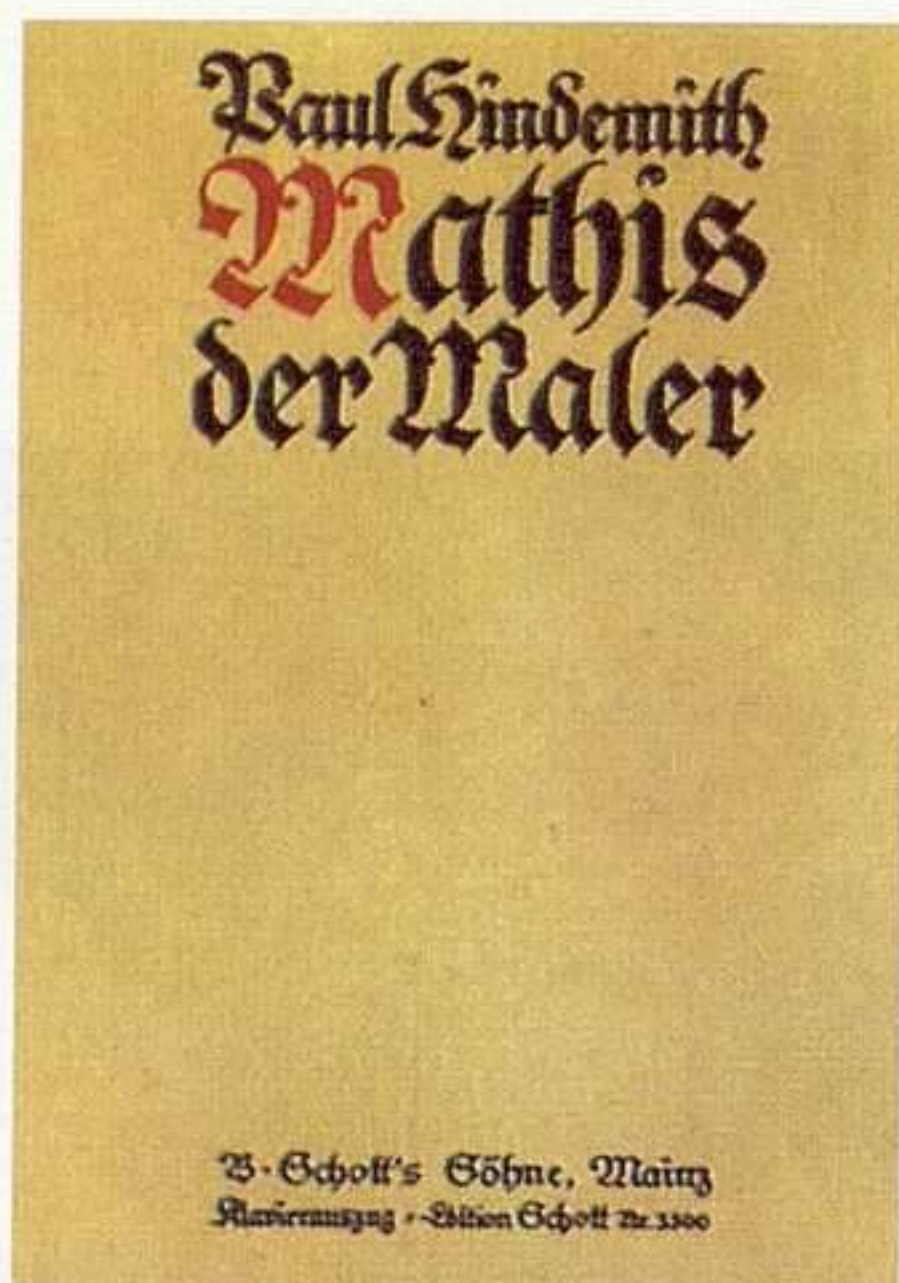
Paul Hindemith (1895-1963)

intel·lectuals alemanys. Hi romandrà més de dotze anys i ensenyarà música en diverses universitats, principalment en la de Yale.

Torna a Europa el 1951 i s'estableix a Zurich amb el càrrec de professor de musicologia, que ocuparà fins el 1957. Lluita per una música estructurada i contrària a la llibertat que tant havia practicat i defensat als primers anys de compositor.

Mathis der Maler i el nazisme

Les relacions entre P. Hindemith i els dirigents nacionalsocialistes no van ser dolentes al principi dels anys trenta -el mestre va organitzar el Conservatori de Música d'Ankara per compte del govern- però no van ser mai bones del tot. De fet ell no s'interessava per la política i no va creure en cap moment que el Partit aguantaria en el poder. Això ho feia saber als seus amics i relacions tant a Alemanya com -sobretot- a Suïssa, on anava aleshores molt sovint. Al Conservatori de Berlín no feia la salutació nazi obligatòria; a les seves classes hi havia jueus i seguia tocant en públic amb músics jueus amb els quals havia tocat sempre. El fet que Gertrud fos jueva -encara que convertida- va estar a punt d'esbullar-ho tot en diverses ocasions.



Portada de la partitura de *Mathis der Maler*.

El progresisme de les primeres composicions de Hindemith, si bé anava en el sentit de l'evolució artística del moment -en particular durant la República de Weimar- no podia de cap manera agradar els nous dirigents del país. «Si un dia prenc el poder desembarassaré Alemanya d'aquests falsos genis de la música», havia dit un dia el propi Adolf Hitler, sortint d'un concert d'obres de Hindemith. El Cancellier va mantenir la seva paraula, ja que, mitjançant el ministre de la Propaganda, el Dr. Joseph Goebbels, va prohibir *Mathis* el 1937. La decisió era inapel·lable.

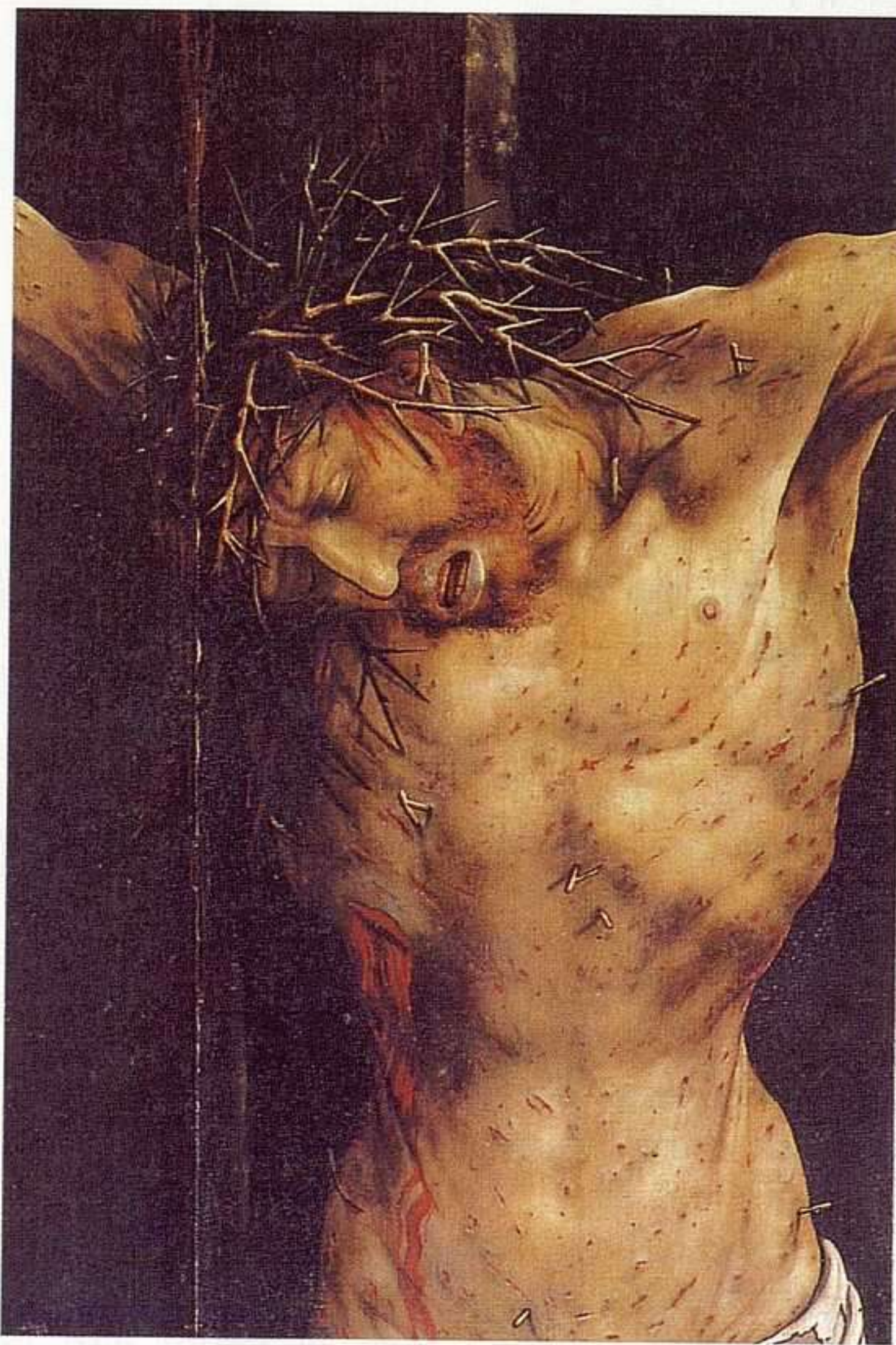
Les raons les va trobar Goebbels en certs aspectes del llibret -com la intransigència del Cardenal, la crema de llibres o la renúncia final del artista a l'acte de creació a l'interior d'un règim totalitari- que va considerar com una crítica al·lusiva a la política cultural del Reich que ell encarnava. Les recomanacions valentes de W. Furtwängler -home respectat i respectuós del règim- no van servir de res. El propi Hindemith va estar temptat de -gairebé- demanar perdó i de llençar l'obra per tal de no tenir problemes i poder seguir exercint el seu ofici.

Mathias Grünewald i el retaule d'Issenheim.

El pintor Mathis de l'òpera correspon a un personatge històric i famós -Mathias Neithart,

dit Grünewald- que va viure entre els segles XV i XVI a la regió de Magúncia. Com tants altres artistes, Mathias va ser un nómada i si no hi ha un catàleg complet de les seves obres, sí que se n'han pogut identificar unes quantes. La més excepcional per les seves dimensions i per la riquesa del seu contingut és el retaule d'Issenheim, conservat al Museu Interlinden, a Colmar (Alsàcia).

Consta aquest retaule de tres plans superposats als quals, gràcies a un joc molt enginyós de frontisses, es poden obrir al nivell que es desitgi. En el pla més exterior hi ha escenes de la Crucifixió i del enterrament de Crist. En el del mig es representen l'Anunciació, l'Encarnació, el Nadal -amb el Concert dels 'Angels- i la Resurrecció. Finalment el pla més interior representa la visita -imaginada- de Sant Pau a Sant Antoni l'eremita, i la Temptació del propi Sant



Detall de la impressionant escena de la Crucifixió del retaule d'Issenheim, obra de Grünewald.



La visita de Sant Antoni a Sant Pau, detall, en el mateix retaule.

Antoni feta a la manera de Hieronymus Bosch. Unes magnífiques escultures de Nicolas de Hagenau completen aquest tercer nivell.

Hindemith es va inspirar en diversos temes del retaule per compondre l'òpera: el concert dels àngels, l'enterrament, la temptació de Sant Antoni. Aquestes temes els va aprofitar també per fer-ne una simfonia que va estrenar W. Furtwängler el març del 1934 a Berlín i que es va interpretar al Liceu el 1955.

La tornada als clàssics.

Dins de la rica producció lírica de Hindemith, tres obres majors formen un fil conductor de la trajectòria del propi compositor: *Cardillac*, *Mathis der Maler* i *Die Harmonie der Welt*.

Cardillac, l'artesà, es pot identificar amb el Hindemith músic instrumentista. El pintor Mathis correspon a la part més creativa de la vida de Hindemith: la de la composició. Finalment, Kepler, l'astrònom, protagonista de *Die Harmonie der Welt*, ens fa pensar en el Hindemith autor

de *Unterweisung im Tonsatz*, el professor de música de Berlín, Yale i Zurich.

Quan Hindemith compon *Mathis* està tornant cap a una música estructurada a la manera dels clàssics de les dues centúries passades. Alguns donen el nom de «neoclàssica» a la música de Hindemith dels anys trenta i posteriors. No obstant això, el temps no ha passat en va i si Hindemith fa marxa enrera no ho fa sense quedar-se amb una quantitat d'aports musicals de principis de segle: en particular l'ús dels dotze sons de l'escala cromàtica que ell utilitza a partir d'un so fonamental i no a la manera de l'estil dodecatònic. Paradoxalment, les regles estrictes de composició que l'artista accepta a partir dels anys trenta donen a la seva obra una impressió de llibertat ben superior a la de les seves obres anteriors.

Mathis descriu un recorregut iniciàtic -en la línia de *Die Zauberflöte*, *Die Frau ohne Schatten* i sobretot *Parsifal*, on trobem, a més, temes, com el de la ingenuïtat inicial del protagonista, el de

Mathis és un fet històric tota vegada que és alhora conseqüència d'una situació política i causa de fets que són polítics perquè contribueixen a definir el règim que els executa.

la feblesa culpable del dirigent de la comunitat, el de les temptacions, el del retorn al punt de partida, el del descobriment del Graal (comparable amb la pintura del retaule) i altres. Reflexió sobre la producció artística, *Mathis* ens posa en contacte amb el *Benvenuto Cellini* de Berlioz, però també amb *L'imromptu de Versailles* de Molière, amb *L'hora del llop*, de Bergman, i amb *Fellini 8 1/2*.

Obra al·legòrica de l'Alemanya dels anys trenta, vista per un home lliure i innocent al qual les autoritats del país varen fer perdre la innocència però no la llibertat. Tal és el sentit que Hindemith vol donar a la vida de Mathis i mitjançant ella, a la seva pròpia vida.

El joc de miralls entre les Alemanyes dels anys 1930 i 1520 es perllonga cap endarrera per via del retaule, fins als primers temps del cristianisme, a través de Sant Antoni -amb la fesomia de Mathis- i de Sant Pau -el Cardenal-, el propi Crist -Schwalb-. Hindemith entronca els anys 1930 amb un passat del poble alemany fona-



Escena de Mathis der Maler en la producció de la Deutsche Oper de Berlin, dirigida per Götz Friedrich, que arriba enguany al Liceu.

mentalment cristià -per tant, una mica jueu- i en tot cas, a l'exterior de l'espai geogràfic germànic. No és estrany que el III Reich preferís la visió de Wagner que vinculava els orígens i els valors del poble alemany a la mitologia nòrdica, conferint-li una identitat diferenciada.

Finalment, i per sobre de tot, *Mathis* és un fet històric -com ho poden ser un descobriment o una batalla- tota vegada que és alhora conseqüència d'una situació política i causa de fets (repressius) que són polítics perquè contribueixen a definir el règim que els executa. Tant o més que el *Guernica* o *El dictador*, *Mathis* és història

Les regles estrictes de composició que accepta a partir dels anys trenta donen a la seva obra una impressió de llibertat superior a la de les seves obres anteriors.

perquè ha estat incrustada en el temps i l'espai del fet polític en el qual va nèixer. Al cap i a al fi, Picasso pintava a París i no a Espanya i Chaplin rodava les seves pel·lícules a Amèrica i no a Itàlia o Alemanya. Hindemith, en canvi, va trobar-se físicament dins de la maquinària del III Reich i ho va pagar en la seva pròpia carn. De la mateixa manera que *Mathis*, a l'òpera, és arrossegat per les turbulències del seu entorn, Hindemith va voler donar la cara, però va haver de plegar veles.

Santiago Estapà

Abundancia y escasez.

La ingente discografía de *Turandot* contrasta con la inexistencia discográfica, o casi, de *Mathis der Maler*. Javier Pérez Senz hace un repaso por las principales versiones de la última obra de Puccini, mucho más afortunado que Hindemith por lo que toca a registros fonográficos.

Turandot

► Eva Turner, Giovanni Martinelli, Mavalda Favern/Licia Albanese, Giulio Tomey. Coro de la Royal Opera House. Orquesta Filarmónica de Londres. Dir.: John Barbirolli. EMI Reference CDH 761074-2 (2 CD). ADD. 1937.

► Cina Cigna, Francesco Merli, Magda Olivero, Lucinao Neroni. Coro y Orquesta de la EIAR de Turín. Dir.: Franco Ghione. NUOVA ERA 90002/3 (2 CD) ADD. 1937.

► Maria Callas, Eugenio Fernandi, Elisabeth Schwarzkopf, Nicola Zaccaria. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala. Dir.: Tulio Searfin. EMI CDS 7479718 (2 CD) ADD. 1957.

► Inge Borkh, Mario del Mónaco, Renata Tebaldi, Nicola Zaccaria. Coro y Orquesta de la Opera de Roma. Dir.: Alberto Erede. DECCA Grand Opéra 433 761-2 (2 CD) ADD. 1959.

► Birgit Nilsson, Jussi Björling, Renata Tebaldi, Giorgio Tozzi. Coro y Orquesta de la

Opera de Roma. Dir.: Francesco Molinari-Pradelli. EMI 7693272 (2 CD). ADD. 1965.

► Birgit Nilsson, Franco Corelli, Galina Vischnevskaya, Nicola Zaccaria. Coro y Orquesta del Teatro Alla Scala. Dir.: Gianandrea Gavazzeni. Nuova Era/Reprints 013 6318/19 (2 CD) ADD.

► Joan Sutherland, Luciano Pavarotti, Montserrat Caballé, Nicolai Ghiaurov. Coro John Alldis. Orquesta Filarmónica de Londres. Dir.: Zubin Mehta. DECCA 414724-2 (2 CD). ADD. 1972.

► Montserrat Caballé, José Carreras, Mirella Freni, Paul Plishka. Coro de la Opera del Rhin. Orquesta Filarmónica de Estrasburgo. Dir.: Alain Lombard. EMI/Integral en LP. Extractos en la serie Studio CM 763410-2 CD. ADD.

► Eva Marton, José Carreras, Katia Ricciarelli, John Paul Bogart. Coro y Orquesta de la Opera de Viena. Dir.: Lorin Maazel. SONY/CBS M2K 39160 (2 CD) DDD. 1984.

► Katia Ricciarelli, Plácido Domingo, Barbara Hendricks, Ruggero Raimondi. Coro de la Opera de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Dir.: Herbert von Karajan. DG 410096-2 (2 CD). DDD.

► Ghena Dimitrova, Nicola Martinucci, Cecilia Gasia, Roberto Scandiuzzi. Coro y Orquesta del Teatro Comunal de la Opera de Génova. Dir.: Daniel Oren. NUOVA ERA 67886787 (2 CD). DDD.

► Ghena Dimitrova, Nicola Martinucci, Cecilia Gasia. Coro y Orquesta de la Arena de Verona. Director.: Maurizio Arena. SELECTA VISION/Video 13018.

► Éva Marton, Ben Hepner, Margaret Price, Jan Hendrik Rootering. Coro de la Radio Bávara, Augsburger Domsingknaben. Orquesta de la Radio de Munich. Dir.: Roberto Abbado. RCA Victor Red Seal 0902660898 2 (2 CD) DDD. 1992.

Mathis der Maler

► Dietrich Fischer-Dieskau, James King, Gerd Feldhoff, Manfred Schmidt, William Cochran, Alexander Malta, Donald Grobe, Ruse Wagemann, Ursula Koszut, Trudeliese Schmidt. Coro y Orquesta de la Radiodifusión Bávara. Dir.: Rafael Kubelik. EMI ELECTROLA C165-03.515/7 (3 LP). Descatalogada.

La abundancia: *Turandot*

La versión dirigida por Franco Ghione en 1937 es una referencia que preserva la encarnación de la italiana Cina Cigna, una *Turandot* de tintes veristas, apasionada y servida con grandes medios, a pesar de sus limitaciones en el registro agudo. Merli es un Calaf de gran valentía vocal pero algo

pobre en matices, mientras que una joven Magda Olivero recrea una de las más líricas y emotivas *Liùs* de la historia.

Del «reinado» de Birgit Nilsson, la soprano que nos ha dejado más testimonios, en estudio y piratas, de la princesa pucciniana, destacan las dos versiones en estudio. En 1960, eficazmente dirigi-

da por Erich Leinsdorf, Nilsson exhibe sus increíbles medios vocales, acompañada por el soberbio Calaf de Bjorling, la sentimental Liù de la Tebaldi (que volvería a grabar el personaje junto a Inge Borkh y Mario del Mónaco) y el discreto Timur de Giorgio Tozzi. La segunda versión, discretamente dirigida por Molinari-Pradelli, nos muestra a una Nilsson que, conservando su espectacular voz ofrece un retrato más rico y maduro del personaje. Los compañeros del reparto son también sobresalientes: Franco Corelli, probablemente el Calaf de más espectacular registro agudo, y Renata Scottò probablemente la segunda mejor Liù de la discografía. El buen Timur de Gaiotti completa felizmente el reparto.

De la versión de Erede, lo más importante es la intensa Turandot que consigue Inge Borkh a pesar de sus limitados medios vocales y la exquisita Liù de la Tebaldi. De la versión dirigida en 1957 por el gran Tulio Serafin, lo único interesante es la gran Maria Callas, aunque ésta sea una de sus peores grabaciones, tanto por sus problemas vocales como por su interpretación, lejos de la genialidad demostrada en tantos otros personajes. Que Eugenio Fernandi sea el peor Calaf de la discografía no sorprenderá tanto como comprobar que Elisabeth Schwarzkopf firmó aquí el peor trabajo discográfico de su carrera.

La versión de Zubin Mehta es una de las grandes referencias discográficas sobre todo por la soberbia dirección que explora y recrea admirablemente el refinamiento y la teatralidad de la partitura. Joan Sutherland es una insólita y desconcertante Turandot, personaje alejado de sus características vocales pero resuelto con enorme inteligencia. Montserrat Caballé es una Liù ideal y realiza aquí una de sus más antológicos trabajos discográficos. Pavarotti es un Calaf lírico servido con impresionantes agudos y Nicolai Ghiaurov el más perfecto intérprete de Timur.

La versión de Karajan es extraordinaria por la dirección y la increíble respuesta orquestal de la Filarmónica de Viena, pero se ve lastrada por la imposible Turandot de una gastada Ricciarelli. Domingo es una Calaf de exquisitos matices e intuición teatral, aunque pase apuros en los agudos.

Actualmente, el aficionado puede escoger tres interpretaciones de Eva Marton, probablemente la mejor Turandot de su generación: la versión grabada en directo en la Ópera de Viena (1983), junto a José Carreras, un Calaf de una sensibilidad y expresividad ejemplar pero con enormes problemas en el registro agudo, cuenta con una espléndida dirección de Lorin Maazel y la estupenda Liù de Ricciarelli; la espectacular producción del Metropolitan (1988) dirigida escénicamente por Franco Zeffirelli y musicalmente por James Levi-

ne, con Plácido Domingo como *partenaire* (sólo en vídeo y láser disc); y la primera integral de *Turandot* grabada en estudio, en 1992, por la gran soprano húngara. Su interpretación sigue cautivando por la gran intensidad y el dramatismo, pero la voz acusa el paso del tiempo y el trasiego por el repertorio wagneriano y Straussiano. La voz de Ben Heppner es notable y posee un color muy adecuado para Calaf, pero su aproximación al personaje es epidérmica. Una interpretación insulsa frente a la intensidad que exhibe Eva Marton. Margaret Price traza una emotiva Liù, cantada con gran musicalidad pero con una voz ya mermada. Jan-Hendrik Rootering es sólo un correcto Timur. Roberto Abbado construye, con coro y orquesta de calidad no excepcional, una versión digna, pero algo gris, a la que falta mayor refinamiento y sentido dramático para poder medirse con las grandes versiones de Mehta, Maazel y Karajan.

Aunque sólo sean extractos, la histórica grabación realizada en el Covent Garden en 1937 es un auténtico documento que nos permite conservar la mítica encarnación de Eva Turner, una de las Turandot más imponentes del siglo.

La escasez: *Mathis der Maler*

El olímpico desinterés de las casas discográficas por la ópera de Hindemith es algo penoso. Si ya es triste que a estas alturas de empacho discográfico, cuando brotan nuevas *Toscas* y *Traviatas* como setas, y que sólo exista una grabación discográfica íntegra de *Matías, el pintor*, el hecho de que esta única versión todavía no hay sido editada en disco compacto es, más que triste, vergonzoso. Porque actualmente, decir que una versión existe sólo en vinilo es casi como decir que no existe. La grabación en vinilo dirigida por Kubelik está descatalogada hace muchos años y encontrarla es toda una aventura, y no sólo en España.

La vergüenza es aún mayor ante la calidad de la versión. Es un trabajo redondo, dirigido con flexibilidad, lirismo y apasionamiento por el maestro checo. Bajo su batuta, los coros y la orquesta bávaros alcanzan una intensidad y una grandeza dramática ejemplar. El reparto está dominado por el inmenso y patético Matías que recrea Dietrich Fischer-Dieskau y por el Cardinal Albrecht de Brandenburg del incombustible James King. Las voces femeninas no llegan a su altura pero en conjunto la versión es una referencia difícil de superar.

Javier Pérez Senz.

TEMPORADA

d'OPERA

AL CANAL 33



Les produccions de la temporada del Canal 33

Enguany el cicle operístic del Canal 33 ofereix una programació que inclou una obra múltiple que feia temps que la direcció artística de l'emissora volia retransmetre: *La Tetralogia* (1876) wagneriana. Per raons de temps, cal dividir els espectacles de forma que constituïran set sessions, la primera dedicada a la retransmissió íntegra de *L'Or del Rhin* i les altres dedicades, de dues en dues, per raó de l'extremada longitud de cada obra, a *La Walkíria*, *Siegfried* i *El capvespre dels déus*.

La producció de la *Tetralogia* triada per a aquesta ocasió és la que va realitzar a Bayreuth l'aleshores inexpert però atrevit director francès Patrick Chéreau, i que comptava amb el suport musical del compositor i director d'orquestra Pierre Boulez. Estrenada a Bayreuth el 1976, aquesta producció va obrir la porta a una consideració «diferent» de l'obra wagneriana, allunyada dels mites originals per cercar en les fibres internes de la creació wagneriana altres elements subliminals que posen de relleu la personalitat especial de Wagner i, en certa manera també, la de la societat que el va generar i que, després d'una primera etapa de desconfiança, es va acabar sentint identificada amb la seva cosmovisió.

La producció de Chéreau-Boulez -era el primer cop que a Bayreuth confiaven una obra tan transcendental en el santuari wagnerià a un equip francès- va ser provocadora i insolent respecte del mite original. Hom té la sensació que Chéreau i Boulez van treure's personalment l'espina patriòtica francesa ara que tenien el poder d'humiliar els boches i fer-los pagar Sedan, els taxis de París del

1914 i l'armistici de Compiègne del 1940, llençant a la cara del públic alemany de 1976 una interpretació que revela l'entramat capitalista que subjeu en la concepció de l'*Anellwagnerià*. En el Pròleg, l'or que simbolitza la nació alemanya es troba en un àmbit de turbines i desaigües que li dóna un caire més clavegueral que no heroic, i la patètica incapacitat de Wotan per reconduir la història dels déus cap a un final gloriós se'ns presenta sota la capa del vestuari dels grans capitalistes dels successius miracles alemanys del 1871, 1919 i 1949.

És prou sabut que la producció de Chéreau-Boulez fou rebuda amb furibundes protestes (que van abastar fins i tot els membres de l'orquestra, indignats amb el to sec i autoritari del director Boulez), però gradualment les virtuts de la producció, no exempta d'una grandiosa bellesa, i d'un sentit teatral de primer ordre, es van anar imposant. Avui dia, aquesta *Tetralogia* és un clàssic, i la seva presència en les nostres pantalles una oportunitat per a seguir amb comoditat la creació operística més solemne i grandiosa sortida d'una ment humana.

Altres títols.

No podia faltar en el cicle almenys una destacada participació de l'òpera italiana, amb dos títols de gran relleu. El primer, *Lucrezia Borgia*, de Donizetti, és una òpera que ha tingut poca presència en els teatres operístics actuals, en gran part perquè és cara de

produir i requereix la presència de molts cantants amb paper important, importants intervencions corals i canvis d'escena complicats. Però *Lucrezia Borgia* és musicalment tan vàlida com les millors creacions donizettianes, i sens dubte la seva presència a les nostres pantalles

Hom te la sensació que Chéreau i Boulez van treure's l'espina patriòtica francesa ara que tenien el poder d'humiliar els boches i fer-los pagar Sedan, els taxis de París del 1914 i l'armistici de Compiègne de 1940.

serà una magnífica ocasió per refrescar la seva distingidíssima partitura. Cal afegir-hi la luxosa producció, realitzada a l'Òpera de Sydney però basada en la cèlebre i exuberant creació del Covent Garden del 1980, i amb la seva mateixa protagonista, Joan Sutherland.

La temporada d'òpera de Canal 33 presta també atenció a una òpera russa del gran repertori, *Pique Dame*, de Txaikovski. És una producció del Festival de Glyndebourne, que a causa de les petites dimensions de l'escenari del Festival (un dels més «exclusius» d'Europa), no pretén representar d'una forma gaire realista els llocs on s'esdevé l'acció de l'òpera, sinó que més aviat pretén crear climes en la ment de l'espectador, fent recurs a la luminotècnia i a l'enfocament de l'acció. Entre els protagonistes d'aquesta producció cal esmentar el baríton Sergei Leiferkus (que incidentalment va ser l'interpret de la darrera representació d'aquesta òpera al Liceu). Felicity Palmer fa una gran creació del rol de la vella comtessa. Dirigeix l'escena Graham Vick, i l'orquestra la guia el mestre Andrew Davis.

El segon títol d'òpera italiana de la programació té el relleu especial de ser una producció no gens divulgada fins ara: la d'*Il trovatore* de Verdi, no res menys que amb Plácido Domingo i Raina Kabaivanska en els papers principals. La sòlida creació verdiana, servida amb la qualitat instrumental de l'Orquestra de l'Òpera de Viena sobre un fons teatral sobri i eficaç, compta a més amb una interpretació vocal de primera línia que s'extén a la millor Azucena dels anys recents: la de Fiorenza Cossotto, tan popular entre el públic català com admirada arreu del món per la seva immensa personalitat escènica.

Dins d'aquest cicle alemany, i com una mena d'apèndix afavorit pel fet que el 1993 ha estat el centenari de l'òpera infantil *Hänsel i Gretel*, d'Engelbert Humperdinck, que durant molt de temps ha estat l'única veritable òpera infantil del repertori, (fins que Menotti va afegir-hi les seves creacions). La producció que presenciarem de *Hänsel i Gretel*, procedent de l'òpera de Sydney, recrea amb habilitat l'ambient del conte situant-lo en una època propera a nosaltres i donant personalitat als seus protagonistes a través d'una interpretació teatralment molt cuidada. La producció insisteix especialment en

el món màgic que habita en la mentalitat infantil i que es fa palesa en la curiosa i immensa producció escenogràfica de Mark Thompson, responsable de les decoracions d'aquesta curiosa creació operística ben poc habitual. L'òpera, relativament poc divulgada en el nostre ambient musical (malgrat que ara se n'anuncia una reposició, en català, al teatre Regina, per a la primavera vinent), és una creació musical de primer ordre, de la mà de Humperdinck, que fou deixeble i assistent de Wagner i que, curiosament, tenia en el seu curriculum també dos anys de docència al Conservatori del Liceu de Barcelona, pocs anys abans d'escriure aquesta òpera, sobre la qual hi ha un article de Pau Nadal en aquesta mateixa revista.

El cicle inclourà encara -cosa ben insòlita en el nostre món operístic- una òpera catalana d'Enric Morera, *La fada*, rescatada de l'oblit per la recerca pacient i dedicada del professor de la Universitat de Barcelona, Dr. Xosé Aviñoa. *La fada* és una obra històrica de la música catalana, perquè va formar part de la Quarta Festa Modernista de Sitges, organitzada pel grup de Santiago Rusiñol i els homes de «L'Avenç», així com els seus entusiastes col.laboradors, entre els quals figurava el propi Enric Morera. Van assistir a l'estrena de *La fada*, a Sitges, diversos compositors i músics francesos i catalans de prestigi però l'obra no va arrelar en el repertori i va quedar oblidada. El cicle Òpera a Catalunya el va incloure a la seva programació de l'any 1993 i es va representar a Sitges i més tard a Sabadell, Mataró i altres teatres del circuit, i va ser, a més, vehicle per a fer destacar noves veus catalanes importants, entre les quals mereixen un esment especial Rosa Nonell en el paper de la Fada, Rosa Mateu en el de Gualda i Àngel Òdena en el del Senyor d'Èvol. La que s'oferirà pel Canal 33 fou realitzada a una de les dues representacions de Sabadell, i cal destacar especialment l'èxit de la producció televisiva, que converteix aquesta producció de *La fada* en un espectacle molt reeixit, malgrat la necessària modèstia de la producció original, i ha suposat a més la recuperació d'una obra important en un terreny en el qual no abunden, precisament, les creacions autòctones.

Roger Alier

Òpera i Televisió

La programació operística del Canal 33 constitueix una veritable excepció a l'estat espanyol. Però veure una òpera per la petita pantalla no és, a altres països, una raresa. Amb la progressiva implantació de la televisió com a medi de comunicació social, l'òpera ha guanyat un nou escenari que s'obre a audiències mai no sospitades.

D'ençà de la generalització de la televisió com a medi informatiu i d'esplai, a l'Europa dels anys 1950 (a casa nostra no ben bé fins els anys 1960), la televisió ha estat una de les possibilitats més brillants per a la difusió dels espectacles operístics en la nostra societat.

La televisió permet des d'un bon principi salvar alguns dels obstacles que tradicionalment s'interposen entre el teatre i els espectadors: la dificultat d'accedir a les entrades i, cosa molt important en certs ambients, la superació del problema d'entrar en un ambient social que, especialment en els primers anys, es mantenia encara força rígid i creava una barrera entre la òpera i el seu possible públic més modest.

No cal dir que en un principi les dimensions reduïdes de la pantalla televisiva i el seu destí essencialment domèstic en limitaven l'eficàcia i l'abast. Calia renunciar a una bona part de l'espectacularitat de l'òpera en ella mateixa perquè fins i tot les millors realitzacions quedaven subjectes a les estretes dimensions d'una caixa d'uns quants decímetres d'altura i d'amplada, i, fins ben entrats els anys 1960, a la monotonia del blanc i negre. Però la introducció del color, i l'adopció de nous mètodes de filmació i retransmissió han anat obrint portes al medi televisiu perquè pugui apropar-se un im-

portant sector de públic televisiu a l'òpera, cosa que indubtablement ha beneficiat també els teatres operístics en difondre i fer créixer el coneixement d'aquest gènere tan especial com atractiu.

Això no va ser obstacle per a la presència creixent de la televisió en l'àmbit de l'òpera. Ja l'any 1951 el compositor Gian Carlo Menotti havia escrit la primera òpera dedicada expressament a la televisió: *Amahl i els visitants nocturns*, exemple seguit per Benjamin Britten i la seva *Owen Wingrave* (1971), i d'aleshores ençà la presència de la lírica en el camp televisiu ha proliferat en progressió ascendent, superant de bon tros la presència inicial del cinema en aquest terreny.

El vídeo entra en joc

Quan els anys 1970 comença a difondre's la possibilitat de dur als domicilis el programa ja realitzat, sota la forma del vídeo, l'òpera experimenta un progrés indubtable. De totes les formes de la música clàssica, l'òpera és la que més encaixa en les possibilitats de la imatge i el so

combinats, i el vídeo d'òpera, juntament amb el de ballet, es converteix en el vehicle més idoni per a la música de qualitat, limitada en altres camps per la relativa monotonia dels enregistraments simfònics o de cambra.

Davant del medi televisiu s'obria, doncs, un ventall de noves possibilitats que, de fet, s'articulen en tres camins diferents: la reproducció de films d'òpera (un camp força reduït que només a Alemanya va arribar a tenir una certa envergadura) o bé la creació d'un espectacle «d'estudi», és a dir, una òpera muntada per ser vista només a través de la pantalla (com fou el cas de l'obra de Menotti abans

La televisió permet des d'un bon principi salvar alguns dels obstacles que s'interposen entre el teatre i els espectadors: d'accedir a les entrades i, cosa molt important en certs ambients, la superació del problema d'entrar en un ambient social que, creava una barrera entre la òpera i el seu possible públic modest.

citada) o bé la reproducció fidel d'espectacles operístics gravats en un teatre i oferts en directe o en diferit: la televisió entra en els teatres i ens ofereix una «butaca preferent» per seguir l'espectacle, sovint permetent una aproximació als personatges que obliga els cantants a tenir una forma física adient i una capacitat dramàtica superior a la que fins aleshores havia estat habitual.

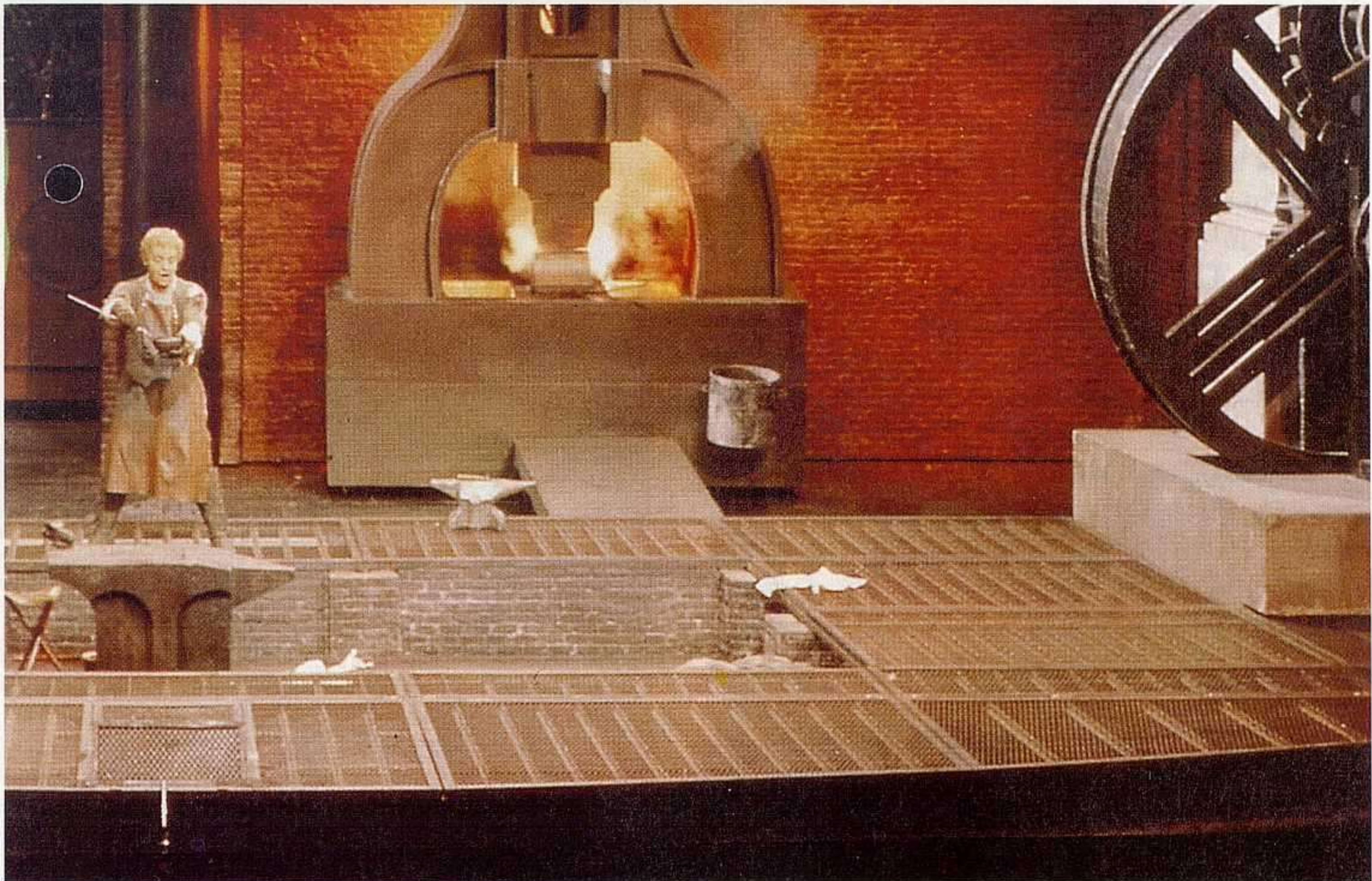
És en aquest sentit que la televisió ha prestat un dels més grans serveis a l'òpera com a espectacle, obligant els teatres i els productors a repensar les creacions escèniques, el vestuari, la mímica i la gestualitat dels cantants-actors. El problema en general ha estat ben resolt, evitant en general la possible «solució» d'emprar actors i doblar-ne després les veus, com havia fet en alguna ocasió el cinema. L'espectador d'òpera prefereix la genuïtat de l'espectacle, encara que sigui passat pel filtre de la petita pantalla.

Malgrat el caràcter innegablement minoritari de l'espectacle operístic a tot el món -i ho és

més encara a l'estat espanyol que no pas a d'altres països amb més tradició lírica-, l'òpera ha anat trobant alguns racons a la programació general, tot i que l'obsessió actual per obtenir la màxima audiència que preocupa molts realitzadors obligui sovint a situar les retransmissions operístiques i els programes d'òpera en hores de baixa presència.

A l'estat espanyol l'òpera no ha arrelat en la programació televisiva més que d'una forma erràtica. Els canals estatals han inclòs retransmissions en directe i vídeos d'òpera en moltes ocasions, però només la televisió catalana ha persistit en la programació d'un cicle regular anual, que construït a base d'enregistraments solvents procedents gairebé tots dels millors teatres europeus i americans, constitueix avui dia una veritable temporada d'òpera amb una oferta variada i canviant, que té un fort seguiment entre els espectadors operístics de l'àrea de parla catalana.

Sergi Escolano



L'acte primer de *Siegfried*, imatge de la producció que s'emetra pel Canal 33, amb una realització televisiva de Brian Large

La Tetralogia: L'Anell del Nibelung

Les llegendes medievals de l'Edda i el *Nibelungenlied* van inspirar Richard Wagner, la seva obra més emblemàtica: *L'Anell del Nibelung*. Una obra que va anar creixent a les mans del compositor i que és quasibé una de les representacions més paradigmàtiques de l'esperit alemany. Wagner va treballar en la *Tetralogia* durant més de vint-i-vuit anys des de 1848, any del primer esbós literari de *Siegfrieds Tod* (La mort de Siegfried) fins el 1876, quan la obra es va presentar completa per primera vegada a Bayreuth.

A *L'Anell*, Wagner va plasmar, potser millor que en cap altra obra, la seva concepció de l'òpera com «obra total» en la qual música i teatre busquen desesperadament la unitat, com en el mític teatre grec, en un intent renovat de arribar a la «reforma de l'òpera» tal com ja havia intentat fer-ho Gluck en el segle XVIII, encara que aquí els mitjans, i fins i tot els objectius són ben diferents. Wagner es torna a revelar a *L'Anell* no només com un gran compositor, sino també com un literat, reïvindicat en aquest últim sentit per escriptors de la talla de Thomas Mann.

Per altra banda, la gran durada de l'obra va fer possible portar el concepte de *leitmotiv* fins les últimes conseqüències, convertit ara més que mai en l'estructura que dona unitat a l'obra.

L'Anell, des d'un punt de vista filosòfic, alhora que reflecteix la posició intel·lectual de Wagner, influït pel pessimisme de Schopenhauer, és una obra a la qual encara els nostres dies se li poden donar tota mena d'interpretacions. L'impacte artístic que va tenir dins del món de la música del XIX va ser impressionant i va obrir unes perspectives plenes d'incògnites i de modernitat que han deixat la seva empremta fins arribar als nostres dies.

ARGUMENT

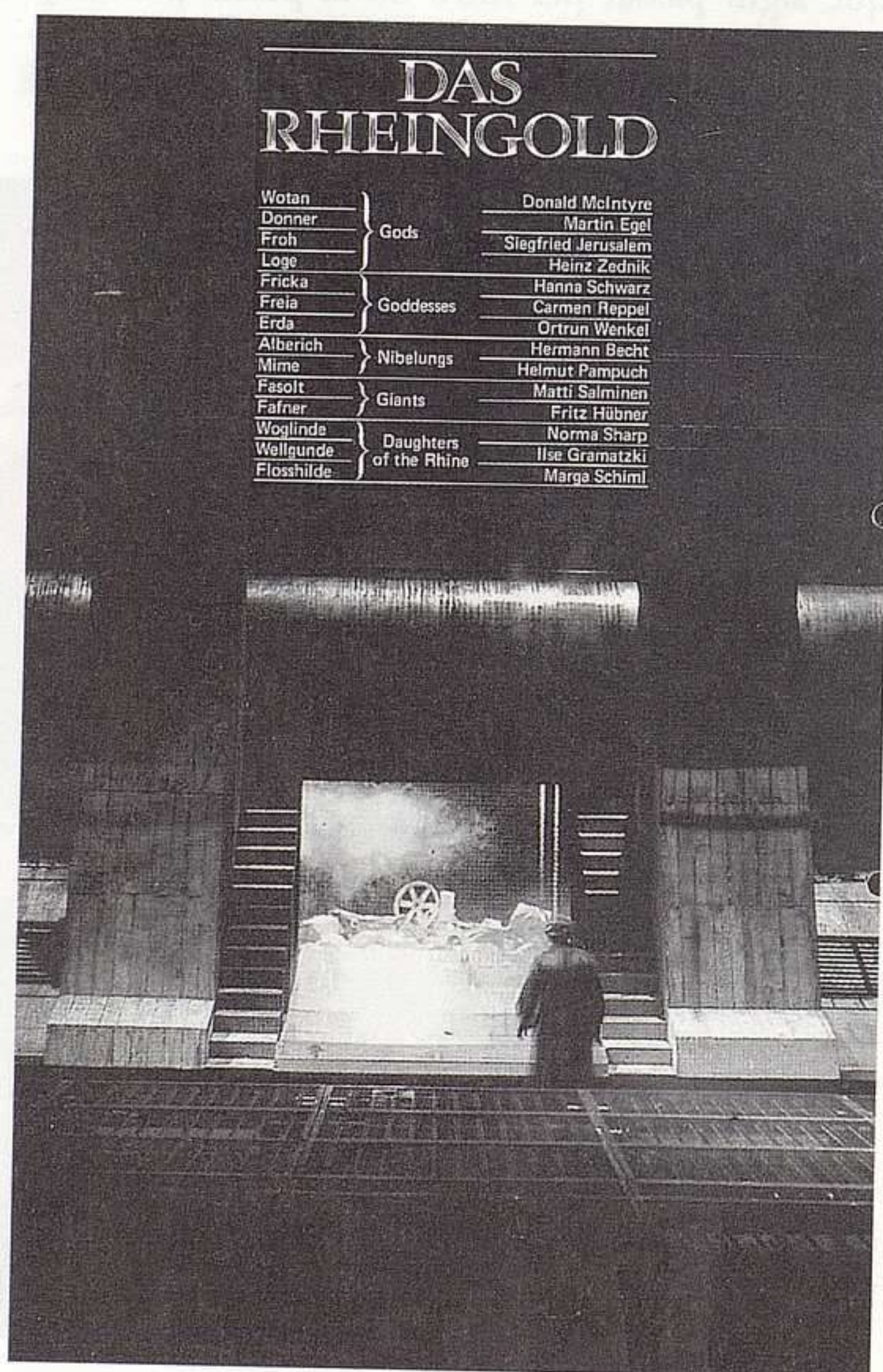
PRÒLEG: L'OR DEL RHIN

Aquest pròleg és dividit en un preludi i quatre escenes.

El **preludi** és una introducció orquestral en la qual es va formant l'escala de si bemoll fins que se sent tota sencera quatre cops seguits, de manera que representa la creació del món i enllaça directament amb la primera escena.

Escena Primera.

En el fons aquàtic del Rin, on les tres filles del riu guarden el tresor dels déus des de temps



Escena primera de *L'Or del Rin*.

immemorials. Woglinde, Wellgunde i Flosshilde, les filles del Rhin, juguen i canten mentre Alberich, un nan lleig i geperut sorgit del fons de la terra, de Nibelheim, se les mira lascivament. El nibelung busca la forma d'atraure les joves per tal d'aconseguir els seus favors, però elles no n'hi fan cas i aprofiten per riure-se'n. Quan surt el sol, Alberich descobreix el tresor que guarda el Rhin i aconsegueix que les filles n'hi expliquin el secret: que tan sols qui renunciï a l'amor podrà agafar-lo. Alberich, que amb el seu aspecte desagradable no aconsegueix l'amor de cap dona, i acaba de ser burlat en les seves expectatives amoroses per les filles del Rhin, no té cap dubte a renunciar-hi i s'emporta el tresor, amb la desesperació i la sorpresa de les filles del Rhin.

Escena Segona.

L'escena passa del fons del riu fins dalt dels cims muntanyencs, on s'entreveu a poc a poc una nova i magnífica fortalesa, el Walhala o morada dels deus. A la vall propera trobem el déu Wotan i els déus que formen la seva família. Wotan es veu en el compromís de pagar els dos gegants -Fasolt i Fafner-constructors del Walhalla; els gegants saben que Wotan només els pot pagar donant-los Freia, la deessa de l'amor. Però Wotan no vol donar-la, ja que en depèn la salut dels déus, perquè només Freia sap donar-los les pomes de l'eterna joventut.

Fricka, la seva dona li retreu la lleugeresa amb què Wotan ha fet els pactes amb els gegants, però Wotan confia en el semidéu Loge per trobar un altre pagament que acontenti els gegants. De sobte Freia anuncia l'arribada dels temuts gegants que exigeixen el seu salari; Wotan havia confiat en Loge però aquest triga a arribar i els gegants s'impacienten i se'n volen emportar Freia. Loge els explica com Alberich ha robat l'or del Rhin renunciant a l'amor i com ha forjat un anell que el farà molt poderós. Loge suggereix que amb aquest or es podria pagar els gegants. Aquests cauen en el parany de Loge i accepten l'or del nibelung en comptes de Freia; tot i així se'n duen la deessa com a garantia fins que Wotan disposi de l'or. Mentrestant, Wotan i Loge, entrant per una escletxa de la muntanya, s'endinsen cap l'interior de la terra, fins arribar a Nibelheim. En baixar sentim

el seu trànsit per l'interior de la terra i el picar dels martells dels nibelungs sobre les encluses.

Escena Tercera.

Al Nibelheim, Wotan i Loge s'hi troben amb Mime, germà de Alberich, qui ha fabricat un *Tarnhelm* (un elm fet de malla d'or que té la virtut de transformar el qui el porta a voluntat, o de fer-lo desaparèixer i recórrer distàncies). Amb aquest elm Alberich s'ha fet invisible, i amb el seu anell totpoderós ha sotmès els nibelungs per tal que treguin tot els tresors del fons de la terra. Mime informa d'aquets fets als estrangers fins que arriba el propi Alberich. Llavors, Loge i Wotan, amb molta astúcia l'afalaguen per tal que mostri el seu poder, tot transformant-se en serp. Wotan i Loge continuen amb la seva estratègia: podria fer Alberich quelcom més difícil, com ara transformar-se en un ser tan petit com una granota? El superb Alberich s'hi transforma i Loge i Wotan el capturen sense cap dificultat i se l'enduen cap al cim de la muntanya. El recorregut musical dels personatges torna a passar pels mateixos elements temàtics de la baixada, només que a l'inrevés.

Escena Quarta.

L'escena torna altre cop als cims muntanyencs. Wotan i Loge arriben amb el presoner lligat de mans. Llavors, l'obliguen a que ordeni els nibelungs a pujar el tresor, al qual afageixen el *Tarnhelm*. Mentre els nibelungs desapareixen, Wotan li treu al nan l'anell del dit, i Alberich, veient-se desposseït d'allò que li havia costat la renúncia a l'amor, maleeix la joia: d'ara endavant causarà la desgràcia o la mort del seu posseïdor. Els déus decideixen deixar-lo anar i Alberich fuig ràpidament d'escena. Arriben ara els gegants per cobrar; Fafner ja ha decidit que prefereix l'or, però Fasolt demana que cobreixi totalment la desitjada Freia per tal d'oblidar-la; sinó, no acceptarà el tracte. Una vegada el tresor es apilat Fasolt troba encara algun resquici i hi fa posar el *Tarnhelm*, i com que encara veu els seus ulls per una escletxa, demana a Wotan que hi posi l'anell. Loge diu que això és impossible perquè han de tornar-lo

a les filles del Rin, encara que Wotan vol guardar-lo per ell. En aquest moment fa una sobtada aparició Erda, deessa de la mare terra, que recomana a Wotan que es desprengui de l'anell maleït i sense contestar les preguntes de Wotan desapareix. Wotan lliura amb molt poca convicció l'anell i tapa l'última escletxa: els gegants agafen l'or, i deixen lliure Freia, que s'abraça amb els seus germans Donner i Froh, però tot seguit comença a exercir-se la maledicció de l'anell: ells dos es barallen i Fafner dona mort al seu germà Fasolt. Fafner recull l'or i no sabent què fer-ne, se'n va a custodiar-lo en una cova on, posant-se el *Tarnhelm* al cap, es transformarà en drac, símbol d'aquells que deixen el diner improductiu.

El déu Donner, amb el seu martell, desencadena una tempesta per netejar l'aire carregat de mort i mals pressentiments que han deixat els gegants. De la tempesta en neix l'arc de Sant



Escena cuarta de *L'Or del Rin*. Freia entre els dos gegants

Martí (arc iris), que assenyala el camí pel qual els déus pujaran al Walhalla. Loge no es decideix a unir-se als altres déus, que tampoc no acaben de considerar-lo com un de la família.

El pròleg de la *Tetralogia* acaba amb la solemne entrada dels déus al Walhalla, mentre les filles del Rin reclamen desde lluny l'or robat. Wotan les sent, però de moment, no en fa cas. Sap, però, que haurà d'enfrontar-se amb l'obligació de tornar-los l'anell: però ja hi pensarà més endavant. El seu plan es desenvoluparà durant la part següent de la *Tetralogia*: *La Walkíria*.

LA WALKÍRIA

Primer acte.

La acció es desenvolupa en una cabana solitària dintre del bosc. Hi arriba Siegmund ferit i esgotat, obre la porta i queda adormit sobre una pell d'os. Entra Sieglinde a casa seva i se sorprèn de veure un estranger a terra; quan es lleva li dona de beure aigua amb un corn. Quan Sieglinde li diu que aquella és la casa de Hunding, el seu perseguidor, vol fugir, però ella el reté amb hidromel assabentant-lo que a la casa no pot portar-hi l'infortuni ja que aquest ja hi és present. Arriba Hunding a la cabana i es troba amb Siegmund al qual dóna hospitalitat, com és la seva obligació, i Sieglinde serveix el sopar als dos homes. Mentre estan sopant li pregunta el seu nom i llinatge i Siegmund li explica que va perdre la seva mare, que va ser assassinada i la seva germana que fou raptada; a més durant la lluita amb els seus perseguidors va perdre de vista el seu pare anomenat Llop (sobrenom donat a Wotan pel fet de portar una pell de llop com a vestit) i per tant ell es diu Llobató o dolor, que és el que sent. Hunding hi reconeix l'enemic de la seva família al qual han perseguit tot el dia i li diu que avui l'hospitalitat l'obliga a respectar-lo però que l'endemà combatrà amb ell. Sieglinde, que ha quedat trasbalsada amb la història posa un somnífer a la beguda de Hunding i quan aquest se'n va a l'habitació el deixa adormit. Algun temps després torna Sieglinde, que explica a Siegmund que una vegada un home, que ella va reconèixer com el seu pare (i per tant sabem que Sieglinde és la germana de Siegmund)



Acte I de *Die Walküre*. Peter Hofmann (Siegmund)

va deixar clavada una espasa al tronc del freixe que hi ha l'interior de la cabana. Des d'aleshores s'hi ha quedat clavada, perquè ni Hunding ni cap dels seus homes no l'ha poguda treure. Siegmund, al qual el seu pare va prometre una espasa, l'arrenca del tronc tot denominant-la Nothung (necessària) i a Sieglinde estimada i també germana. De sobte s'obren les finestres de la casa i la màgia nocturna de la primavera s'exerceix sobre els germans, que s'estimen com a marit i muller. Els dos fugen de la cabana cap al bosc.

Acte Segon.

En un paratge rocós. El déu Wotan ordena a Brünnhilde, una de las walkíries (grup de verges guerreres nascudes del propi Wotan i d'Erda), que prengui part en el combat en favor del *welsung*, és a dir, Siegmund, protegint-lo i donant mort a Hunding. La walkíria

anuncia l'arribada de la dona de Wotan en un carro. Fricka (guardiana del vincle matrimonial) obliga a Wotan a comprometre's per tal que no ajudi Siegmund, ja que ha profanat el matrimoni de Hunding i ha comès incest amb la seva pròpia germana bessona; encara que el deu hagués posat les seves esperances i amor en ell. Wotan es veu dominat per la seva esposa i ha de cedir i renunciar al seu pla. Torna Brünnhilde que interroga Wotan. Aquest l'explica com Alberich va robar l'or renunciant a l'amor i com ell l'hi va arravatar alhora per quedar-se'l, encara que Erda li ho va desaconsellar i finalment Wotan el va donar com a pagament als gegants. Volent saber més coses, va seduir Erda amb la qual va tenir nou filles -les walkíries, i per tant la mateixa Brünnhilde- que el van ajudar a arreplegar els millors herois morts en combat que ha fet dur al Walhalla per si hagués de lluitar amb el nibelung. Ara Fafner transformat en drac, guarda l'anell i el tresor, i ell no pot robar allò que ha donat com pagament. Per això ha engendrat l'heroi, Siegmund, un fill humà perquè sigui ell el qui rescati l'anell, però els pactes del déu amb Fricka reclamen ara la mort de l'heroi, única esperança de solució del dilema. Wotan, desesperat, demana a la walkíria que canviï la seva presa i mati Siegmund, el seu estimat heroi.

Amagats a les muntanyes, Siegmund cuida la jove Sieglinde mentre Brünnhilde s'apropa i parla amb Siegmund; la walkíria li diu que ell ha estat elegit pel déu per morir i anar amb els herois al Walhalla amb el seu pare, Siegmund refusa l'oferta ja que Sieglinde no pot acompanyar-l'hi, ni tampoc el fill seu que porta. Brünnhilde, commocionada, resol desafiar Wotan i ajudar Sigfried. Siegmund surt a combatre amb Hunding i Brünnhilde el cobreix; quan és a punt de vèncer, apareix Wotan que aparta Brünnhilde i interfereix la seva espasa. Nothung es trenca en tocar la llança de Wotan i Hunding mata a Siegmund. Brünnhilde aprofita la confusió per endur-se'n Brünnhilde i els trossos de l'espasa de Siegmund. Wotan, disgustat pel que ha hagut de fer, mata Hunding amb un gest i després s'adona de la fugida de Brünnhilde, motiu pel qual surt furios en persecució de la seva filla.

Acte Tercer.

Una cova als cims de la muntanya. Las walkíries porten els herois morts amb els seus cavalls, reunint-se per portar-los cap al Walhalla, però manca Brünnhilde; aquesta arriba amb Sieglinde a la grupa. Les altres germanes, sorpreses en veure una dona i no un guerrer queden terroritzades en saber la fugida de Brünnhilde i tement la terrible venjança del Pare dels Combats no la volen ajudar; Brünnhilde així ho explica a Sieglinde, que espera un fill de l'heroi, i li recomana que s'amagui al bosc on Fafner guarda el tresor, ja que allí mai la cercarà Wotan, perquè no entra mai en aquell bosc. Parteix Sieglinde amb l'espasa trancada per Wotan (Nothung), i duent en el seu si el fill al qual Brünnhilde dóna el nom de Siegfried (pau en la victòria). Arriba Wotan, que castiga Brünnhilde per la seva desobediència, fent-la una simple mortal; quedarà a la muntanya fins que un home la desvetlli i sigui la seva esposa; des de llavors li caldrà obeir l'home que sigui el seu propietari. Brünnhilde es disculpa i li fa saber a Wotan que Sieglinde espera un fill i que té l'espasa que ell mateix va forjar. Wotan atén las súplices de la walkíria; i després d'un emocionant comiat de pare i filla besa Brünnhilde i finalment la deixa adormida sobre una roca rodejada de flames amb l'ajut de Loge (semidéu del foc) i amb la promesa que no serà un home qualsevol, sinó només un heroi el qui la desvetllarà i la farà esposa seva: el *welsung*, de l'estirp dels nous déus.

SIEGFRIED**Acte Primer.**

Una cova propera al bosc on s'amaga Fafner. Mime, el germà d'Alberich, viu a la cova amb un noi que ja s'ha fet home: Siegfried. Mime l'ha educat com un pare i una mare a la vegada. Siegfried no sap ben bé perquè en suporta la presència sinó és per tal de conèixer el seu veritable llinatge, que el vell Mime li amaga, fins que ara que ja és prou fort i valent fa parlar Mime amb amenaces; aquest li explica com va trobar Sieglinde i la va portar a la cova, com el va ajudar a néixer i com la seva mare va morir poc després, no sense abans dir-li que l'anomenés Siegfried. A més, li va donar una espasa trencada

dient-li que la portava el seu pare quan va caure en combat. Siegfried, encantat per la narració, obliga Mime a que recompongui l'espasa del seu pare i surt cap al bosc molt content que res no l'encadeni i que Mime, al qual menyspreua, no sigui el seu veritable pare com aquest li havia mig fet creure. Quan Siegfried és fora, arriba un Vianant (que no és altre que Wotan) que demana hospitalitat a Mime i li diu que li pot fer tres preguntes. Mime vol provar l'estranger i pregunta qui viu a l'interior de la terra; la resposta és els nibelungs; qui s'està al llom de la terra; Wotan respon que són els gegants; finalment qui habita les alçaries embolcallades de núvols: la resposta és els deus i Wotan el governant. Ara és el Vianant (Wotan) el que pregunta a Mime de forma que serveixi per dirigir-lo cap als seus interessos. Quina es l'estirp que Wotan estima amb més força però així i tot va haver-ne de matar un dels primogènits?; Mime contesta bé, dient que és l'estirp dels welsungs i Siegmund i Sieglinde els seus primogènits. Quina és la espasa que Siegfried ha de portar per vèncer Fafner?; Nothung, respon Mime. Molt cert però qui la forjarà de nou?; Mime no sap respondre ja que ell ja ho ha intentat repetidament i no se'n surt. El Vianant li recrimina no haver preguntat allò que realment l'interessava en aquell moment: qui forjarà l'espasa? encara que el mateix Vianant li fa saber que aquell qui no sap que és la por, serà el que forjarà l'espasa. El Vianant se'n va i Mime espera l'arribada de Siegfried. Mime el convenç que abans de recórrer el món ha de conèixer la por i per tant aniran a Neidhöhle (cova de l'enveja) per a lluitar amb el drac. Siegfried cansat de tanta xerrameca, aparta Mime d'una empenta i forja ell mateix l'espasa del seu pare, no sense un gran esforç; mentrestant Mime, que ara sí que veu clar que Siegfried forjarà l'espasa i matarà Fafner, prepara una poció per tal que quan l'heroi hagi mort el drac, adormir-lo i matar-lo amb la seva propia espasa i així quedar-se amb l'anell i el tresor dels nibelungs.

Acte Segon.

En un bosc gairebé impenetrable. Alberich, el nibelung, espera prop de Neidhöhle per agafar l'or de mans de l'exterminador de Fafner. Fins al seu amagatall arriba ara el Vianant (Wotan)

que li dona la nova que ara arribaran Siegfried i el seu germà Mime; Siegfried no en sap res, de l'existència de l'anell. Alberich reconeix Wotan i el desafia amb odi ja que ell té el propòsit de ser el qui agafi l'anell i destruïxi el món dels déus. El Vianant s'apropa a la cova de Fafner i Alberich que l'acompanya l'assabenta de la vinguda de l'heroi per tal de que li doni l'anell i així seria ell, Alberich, qui s'hi enfrontés. Però Fafner (el drac) contesta amb solemnitat: «aquí jeuré i posseiré», rebutjant el tracte. Quan despunta el dia, arriben Siegfried i Mime davant la cova de Fafner; el jove, que espera aprendre del drac el que és la por, espera amb l'espasa. Quan surt Fafner de la cova, Siegfried hi lluita fins a donar-li mort, no sense gran perill i amb audàcia. Quan retira l'espasa del cor del drac es crema amb la seva sang i es porta la mà a la boca; en aquell moment s'adona que pot entendre perfectament com li parla un petit ocell -gràcies a la sang de Fafner que és a la vegada gegant i drac- que l'explica el valor de l'anell amb el que pot ser l'amo del món. Siegfried entra a la cova i agafa el *Tarnhelm* i l'anell, mentre Mime discuteix amb el seu germà Alberich el qual, una vegada mort Fafner, s'afanyarà per agafar el tresor i l'anell. Els dos discuteixen fins que veuen amb gran sorpresa arribar Siegfried amb els tresors pels dos que no saben que l'ocell li ha recomanat. L'ocell li ha anticipat a l'heroi que gràcies a la sang del drac podrà sentir els pensaments de Mime encara que digui el contrari, no deixant-se ensarronar; entre molest i avorrit de suportar-lo, Siegfried escanya el malvat nan. De nou Siegfried s'adresa a l'ocell demanant-li un company i aquest li explica com pot trobar a Brünnhilde damunt la roca i rodejada de foc.

Acte Tercer.

El Vianant s'apropa a una gruta on reclama la presència de la deessa Erda, aquesta no sap respondre lo que ell vol. Llavors és Wotan qui descriu com l'estirp dels déus toca fi, donant pas a la dels *walsungs*; Siegfried va ara de camí a trobar a Brünnhilde. El Vianant reclama l'atenció de l'heroi al qual planteja diverses qüestions, encara que el jove no vol que l'interrompin en el seu camí, provocant l'ira del Vianant. Wotan amenaça amb la seva llança feridora de Siegmund, encara que aquesta vegada deixa que



Acte II de *Siegfried*.

Nothung (l'espasa que ara porta Siegfried) parteixi la llança que porta inscrits els pactes que donen poder a Wotan. Deixa pas així al *walsung*; el que haurà de reemplaçar-lo. Wotan es retira amb els trossos de la llança mentre Siegfried que ha vist les flames que guardan Brünnhilde s'hi apropa. Travessa les flames i descobreix una figura armada. Però, quina és la seva sorpresa quan retirant l'escut descobreix uns vestits lleugers que cobreixen una jove i admirable dona. Mai no havia vist una dona i aquest descobriment li suscita un nou sentiment: la por. Siegfried besa els seus llavis i la desperta. Brünnhilde descobreix que l'heroi, Siegfried, l'ha despertada tal i com ella volia. Encara que ha de descobrir que ara ja no és deessa sinó dona; abans tots els herois s'agenollaven davant seu i ara aquest l'estima i la vol fer seva. Brünnhilde es resisteix als precis de Siegfried encara que finalment es llença als seus braços; Brünnhilde no pot aturar

per sempre la seva humanitat, el capvespre dels déus, el devenir futur.

EL CAPVESPRE DELS DÉUS

Pròleg.

L'acció es desenvolupa en la roca de les walkíries on les tres nornes, filles d'Erda teixeixen el pasat, present i futur. Així expliquen com Wotan va donar el seu ull per poder beure del doll de la saviesa que neix a sota del freixe del món. D'una branca se'n va fer la llança on va inscriure els pactes i quan un heroi l'hi va trencar, va anar al freixe del món -sec d'ençà que Wotan en va esqueixar un tros per fer-se la llança- i el va tallar i va portar amb els seu exèrcit d'herois la llenya fins rodejar tot el Walhalla. Les nornes continuen desxifrant el futur en estirar el fil i quant estan a punt de anunciar el moment de la fi dels déus, es trenca el fil daurat on teixeixen el futur. Llavors fugen amb la seva mare Erda. Quan han desaparegut, surt Siegfried d'una cova propera armat amb la seva espasa i les armes de Brünnhilde, que el segueix amb el seu cavall Grane. Ara es despedeixen, Siegfried li dona l'anell guanyat a Fafner com a penyora del seu retorn, mentre Brünnhilde l'invita a que s'enporti el seu cavall, animant-lo a complir el seu desig de realitzar importants fets heroics abans de tornar al seu costat. Siegfried deixa Brünnhilde protegida novament amb el foc mentre s'allunya amb Grane.

Acte Primer.

Sala dels guibitxungs al costat del Rhin. Hagen, fill de Alberich i Grimhilde -fruit de les relacions que el nan va comprar amb diners ja que des del seu jurament li és negat l'amor-seguint les ordres del seu pare, fa que els seus germanastres Gunther i Guttrune s'interessin per Siegfried i Brünnhilde. Ell els informa de la seva vinguda immediata i els prepara un pla pel qual Siegfried, una vegada hagi pres un fàrmac convenientment disimulat en la beguda, estimarà Guttrune i se n'oblidarà de Brünnhilde. Els germanastres accepten el repte i a més s'acorda que Gunther, enganyant Siegfried, aconseguirà amb el seu ajut obtenir Brünnhilde com a esposa, completant la terrible maquinació de Hagen.

El so d'un corn anuncia l'arribada de Siegfried que navega pel Rhin amb el fidel Grane, els crits de Hagen i Gunther el fan apropar-se al regne de Gibich on és ben rebut. Quan arriba l'heroi, Gunther li ensenya la casa del seu pare i apareix Guttrune, que li ofereix un corn amb el filtre màgic; Siegfried se'l beu ingènuament i abans de acabar-lo ja és boig d'amor per Guttrune.

Gunther, aprofitant l'enamorament de Siegfried, li demana que guanyi Brünnhilde, per a ell, la jove protegida pel foc que només pot traspasar l'heroi. Siegfried accepta i planeja transformar-se en Gunther amb l'ajuda del *Tarnhelm* i portar-li Brünnhilde, a canvi que Gunther li doni la mà de la seva germana Guttrune. El pla de Hagen ha sortit rodó i Siegfried i Gunther fan un pacte de sang per complir les seves promeses. Ara els dos es dirigeixen riu avall per trobar Brünnhilde.

L'antiga walkíria ha rebut mentrestant la visita de la seva germana Waltraute. Aquesta l'informa del viatge realitzat per Wotan com a Vianant, i de com ha tallat el freixe del món per portar-lo al Walhalla, disposat a cremar-lo tot si rep males notícies dels dos corbs que ha enviat com observadors a la terra. Waltraute indica a la seva germana que tant sols ella, llançant al Rhin l'anell que li ha regalat Siegfried salvarà els déus. Brünnhilde, que ara és una dona mortal, superposa la seva fidelitat a l'amant per sobre dels déus i fa fora la seva germana. Quan aquesta marxa, arriba un home que travessa el foc: és Siegfried disfressat de Gunther, això causa un terrible desengany i sorpresa a Brünnhilde que



Acte I de *Götterdämmerung*.

Acte III de *Götterdämmerung*.

no el segueix sinó per la força després de veure com li pren l'anell regalat pel seu heroi.

Acte Segon.

Vora del port dels guibitxungs. Alberich es presenta al seu fill Hagen. El pare explica com Wotan es troba a les acaballes i com el seu fill no ha d'oblidar, abans de tot,

d'agafar l'anell que tants esforços va costar al seu pare. Poc després arriba Siegfried i el segueixen Brünnhilde i Gunther que vénen pel riu i que són rebuts amb joia pel poble de Guibitx. Es prepara una gran festa per celebrar les dos unions entre Gunther i Brünnhilde i entre Siegfried i Gutrune. La festa es veu interrompuda per les acusacions de Brünnhilde cap a Siegfried, el seu heroi, que sembla no recordar-la, a més veu que Siegfried porta l'anell robat per «Gunther». El poble no entén res del que passa, però Brünnhilde no sap com fer-s'ho perquè Siegfried la recordi i s'arriba fins i tot a una acusació però no hi ha res a fer Siegfried l'ha oblidat. Davant l'infortuni i la humiliació soferts, pacta amb Hagen i Gunther per matar Siegfried, i a més revela com cal fer-ho; solament poden ferir-lo per l'esquena, on la walkíria no el va protegir pensant que mai no fugiria

d'un enemic. El poble celebra el banquet de noces i crida jubilós pel seu rei.

Acte Tercer.

Una vall tupida de boscs i roques a prop del Rhin. Les tres filles del Rhin nedan en un petit estany del bosc on se celebra la cacera en la qual participen Gunther, Hagen i Siegfried. Aquest últim s'apropa fins a l'estany on les filles del Rhin li demanen l'anell, Ell està a punt de donar-lo però quan li prevenen de la seva mort el seu orgull li fa riure-se'n i anar-se'n, deixant-les amb un pam de nassos, encara que elles confien en Brünnhilde com a última esperança. Els caçadors reposen al bosc i mentre beuen i mengen, Siegfried els explica com un ocell li va fer saber el poder de l'anell i el *Tarnhelm*. Posteriorment com va trobar i alliberar Brünnhilde. En aquest punt l'heroi comença a recordar el seu passat. Llavors Hagen aprofita que Siegfried li ofereix l'esquena mirant dos corbs que passen (els corbs de Wotan) per ferir-lo mortalment. Siegfried mor amb paraules d'amor per a Brünnhilde a la qual finalment ha recordat, encara que massa tard. Els caçadors porten en comitiva fúnebre el cos de Siegfried fins al palau dels guibitxungs. Davant del cadàver, Gutrune es desespera, i acusa els seus germans, Gunther, acovardit, descobreix que Hagen es l'assassí i que el que pretén és l'anell. Els dos lluiten amb les espases i cau mort Gunther. Ara Brünnhilde dona instruccions per que s'amunteguin troncs al costat del Rhin per tal de fer la pira per l'heroi. Brünnhilde pren l'anell del dit de Siegfried i encén la pira. Quan les flames són més grans, Brünnhilde s'hi llença a sobre amb el seu cavall Grane. El Rhin creix i enfonsa la pira amb els herois, en el moment que Hagen s'hi llença també per agafar l'anell. Però les filles del Rhin ja el porten a la mà, mentre ofeguen el malvat. Tot s'esfondra: els corbs han donat la notícia a Wotan, i aquest fa cremar el Walhalla amb tots els déus i els herois. Així acaba l'estirp dels deus i dels *wesungs*, donant pas a un nou món.

Fernando Sans Rivière.

Hänsel und Gretel

L'any 1993 s'ha celebrat el centenari de l'estrena de *Hänsel i Gretel*, i precisament coincidint amb aquest aniversari CANAL 33 retransmetrà aquesta òpera dins de la seva temporada operística ÒPERA ACTUAL s'ha volgut sumar a aquesta celebració recomanant aquesta òpera a la nostra secció de *Proposta lírica* en un article signat per Pau Nadal al qual els remetim.

ARGUMENT

Acte Primer.

Una cabana. Hänsel i Gretel són els dos fills d'un pobre venedor d'escombres. Tot i les dificultats en les que es troba la família, no han perdut els seu bon humor i juguen per la casa sense fer els encàrrecs que la seva mare els hi ha encomanat. Quan aquesta els veu, s'enfada, trenca un gerro de llet i, enfurismada, els envia a buscar maduixes al bosc.

El pare torna a casa cansat d'un dia de treball però content perquè ha venut la seva mercaderia. Ha comprat molts queviures i vol celebrar-ho amb la seva muller, però la seva alegria dura ben poc perquè quan s'assabenta que els nens han anat al bosc té por que caiguin en mans d'una malvada bruixa del bosc que es menja els nens. Tots dos surten a buscar-los.

Lucrezia Borgia

Lucrezia Borgia és un dels títols més significatius de la producció donizettiana. Es tracta d'una obra poc convencional en molts sentits. Des del gran nombre de personatges que formen el repartiment, una veritable excepció en l'època, fins la seva temàtica, que tants problemes va comportar al compositor, tot apunta cap a una renovació dramàtica que no sempre Donizetti va poder dur a terme.

Acte Segon.

Al bosc, tots dos germans han recollit ja les maduixes, però quan cau la nit es veuen incapços de trobar el camí de retorn a casa. En un moment de desesperació, apareix entre la boira el Nan de la Sorra que s'apropa amicalment als nens i els llença sorra als ulls perquè s'adormin. Després d'haver dit la seva pregària, tots dos es dormen abraçats. Somnien que catorze àngels se'ls apropen per protegir-los.

Acte Tercer.

Matí al bosc. El Nan de la Rosada desperta als nens que en obrir els ulls veuen una meravellosa casa de massapà. Només apropar-se els nens apareix la bruixa que practica un encanteri. A Hänsel el fica en una gàbia per engreixar-lo, mentre Gretel es posa a servir a la bruixa. Aquesta prepara el forn i Gretel reté mentalment la fórmula màgica pronunciada per la bruixa, allibera al seu germà i quan aquesta es disposa a comprovar els dolços al forn, tots dos germans la empenyen cap a dins. Tots els nens que havien estat convertits en dolços queden alliberats i la bruixa pren forma de dolç. Tots se n'alegren. Arriben els pares dels nens i ho celebren tots junts. Finalment els nens repeteixen les paraules del Pare: «Quan l'afflicció creix desmesuradament, el Senyor ens estén la seva mà».

L'òpera, que es basa en un drama de Victor Hugo, va haver de patir un gran canvi de noms durant els seus primers anys de camí, deguts primer a les reivindicacions del propi Victor Hugo sobre els seu drets d'autor, la qual cosa va obligar a canviar el títol original pel de *La Rinnegata* abans de que s'arribés a un acord i segon pels problemes amb la censura que tenien el seu origen en el fet de que els Borgia van ser

una família papal i que la conducta dels monarques en escena, en aquella època de plena repressió absolutista, havia de ser impecable. Per aquest motiu es va presentar l'òpera amb títols com *Nizza di Granata*, *Elisa da Fosco* o *Alfonso, duca di Ferrara*. Des del punt de vista dramàtic, *Lucrezia Borgia* és una de les heroïnes donizettianes més grans, pel fet de veure's colpida per una problemàtica moral en la seva doble condició de dona pèrfida i mare.

ARGUMENT

Pròleg.

Festa a casa d'un noble venecià, durant un carnaval, al *Cinquecento*. Mentre un grup de joves conversa, s'hi sent el nom de la duquesa de Ferrara, Lucrezia Borgia. Maffio Orsini comenta com un vell va profetitzar-li la seva mort amb altres companys, entre ells Gennaro, a mans d'aquella dona poderosa i intrigant. Gennaro no coneix la seva mare; tan sols en conserva una carta en la qual li demana que no la busqui mai. La profecia que explica Orsini avorreix Gennaro, que es queda adormit fins i tot després que els altres hagin marxat. En aquest moment, entra una dona emmascarada: Lucrezia Borgia, acompanyada del seu espia, el castellà Gubetta. Admirada per la bellesa del jove, s'inclina i li fa un petó. Ja sap qui és el jove en realitat: el seu propi fill. En despertat-se, Gennaro és interrogat per aquella dama sobre el seu passat i Gennaro sent una curiosa atracció per ella, però la conversa és interrompuda per l'arribada de la colla del jove. Els amics de Gennaro revelen el nom de la dona: no és sinó la malvada Lucrezia Borgia, i el jove s'esgarrija en saber-ho.

Acte Primer.

Palau dels Borgia, a Ferrara. El duc Alfonso, el quart espós de Lucrezia, mostra el seu desig de venjança, després que un espia li ha fet saber que hi ha un jove que podria ser l'amant de la seva muller. La colla de Gennaro ha arribat a la ciutat cercant diversió a casa de la princesa Negroni. Tots creuen que el jove segueix pensant en la perversa dona, però Gen-



Joan Sutherland en el paper de Lucrezia Borgia al Liceu a la temporada 1988-89. Foto: A. Bofill.

naro, en veure el blasó de Lucrezia a la porta del seu palau en fa caure la lletra B amb la punta de l'espasa, per tal que s'hi pugui llegir *ORGIA* i mostrar així el seu menyspreu. Lucrezia demana immediatament una reparació a aquesta ofensa, i Don Alfonso aprofita l'avinentesa: fa que els seus guàrdies prenguin i facin entrar Gennaro. Lucrezia comprèn esglaiada que la vida del seu fill és en perill, però es veu obligada a seguir les indicacions del inflexible Alfonso i li administra un verí a Gennaro, ja que sap que té un antídoto que el salvarà. Quan surt el duc, Lucrezia dona l'antídoto al seu fill i, duent-lo fins a una porta, li ordena que surti de Ferrara tot seguit.

Acte Segon.

Palau de la princesa Negroni. Gennaro vol fer cas de la seva mare però Orsini insisteix que es quedi almenys aquella nit i abans de deixar la ciutat acudeix al ball de la princesa Negroni. Hi

arriba tot just quan tothom és a taula, a punt pel brindis, que Maffio Orsini canta amb una malenconia que sembla una premonició de la seva mort imminent. El seu cant, a més, és interromput per un cor fúnebre. Orsini se n'adona que Gubetta no beu el vi de Xipre que acaben de servir. De sobte desapareixen les dames i tement un parany, tots volen fugir, però les portes han estat tancades i ningú no pot sortir. Sobtadament, apareix Lucrezia, qui

els fa saber que ha enverinat el vi en venjança per l'insult a la seva família. En veure que entre els enverinats hi ha el seu fill Gennaro, s'horroritza, ja que el creia fora de Ferrara. Lucrezia declara que mai no va ser la seva intenció fer-li cap mal i li ofereix l'antídot, que el jove rebutja, malgrat haver sabut, finalment, que aquella dona és la seva mare. Gennaro mor i Lucrezia cau, sense sentit, sobre el seu cos inert.

La Dame de Pique

Encara que per a una part del públic Txaikovski segueix sent més popular com a simfonista i com a compositor de *ballets*, també va escriure una dotzena d'òperes. *La Dame de Pique* és juntament amb *Eugen Oneguín*, la seva obra mestra en aquest camp. En tots dos casos, Txaikovski va decantar-se per dues obres de Puixkin, que el seu germà Modest va adaptar en sengles llibrets operístics. Mentre *Eugen Oneguín* és un drama més íntim, que respira una malenconia més lírica, *La Dame de Pique* és una obra més violenta, teatral i arravatadora, tant pel seu desenvolupament argumental com per l'expressivitat que Txaikovski va transmetre a la música. El *pathos* que respira tota l'obra no deixa dubtes sobre el seu tràgic desenllaç, en el qual el protagonista Hermann no sembla poder lluitar contra un destí fatal i implacable. La successió d'esdeveniments arriba a transgredir la realitat, que es veu traspasada per les pinzellades d'un món fantàstic en el qual la Comtessa, un personatge a cavall entre aquests dos mons, exerceix un poder magnètic, sobre l'infeliç Hermann i a través seu sobre tot el públic.

La Dame de Pique es va estrenar el 19 de desembre de 1890 al mític Teatre Mariinski de Sant Petersburg. Txaikovski la va escriure en tan sols cent vint-i-sis dies. Malgrat que l'obra segueix fidelment l'obra

de Puixkin en difereix pel que fa al final. Mentre a la narració el protagonista embogeix definitivament amb la obsessió de les tres cartes, a l'òpera aquest se suïcida després d'haver vist l'espectre de la Comtessa a la carta de la Dama de Piques.

ARGUMENT

Acte Primer.

L'acció se situa en els últims anys del segle XVIII. Txekalinski y Surin, dos oficials del exèrcit, estan preocupats pel seu company Hermann, cada cop més obsessionat pel joc. Aquests s'en van i arriben el comte Tomski i Hermann; aquest últim li confessa que està enamorat de Lisa, que ve sovint al parc acompanyada de la seva tia, que en un temps passat va ser una dama molt coneguda la cort de Versalles. De la Comtessa es diu que coneix el secret de les tres cartes sempre guanyadores, però que no el pot revelar perquè si ho fa morirà. Hermann, quan se n'assabenta, s'encén amb el desig de conèixer aquest secret, que li permetria casar-se amb la noia, que ara és promesa a un noble: el príncep Ieletski.

A l'habitació de Lisa. Lisa es troba amb unes amigues i canten cançons franceses i fins i tot en rus, però quan aquestes marxen, ella s'entristeix pensant que no estima el príncep Ieletski, amb el qual s'ha de casar i pensa en Hermann, en el qual s'ha fixat en el parc. Precisament en aquell moment arriba aquest, que ha entrat per la finestra, però s'ha d'amagar

quan entra la tia vellíssima i malhumorada. Quan la Comtessa s'en va, tots dos declaren mutuament el seu amor.

Acte Segon.

En un palau luxós se celebra una festa. Entre els convidats el troben el príncep Ieletski, que veu com no aconsegueix enamorar Lisa. Hermann apareix i Lisa dóna al seu estimat la clau de la porta de la comtessa perquè pugui esperar-la a la seva cambra; tots dos se citen per a la nit.

A casa de la comtessa. Hermann no pot resistir la temptació de veure la vella comtessa. Quan aquesta arriba a la casa, Hermann li demana que li digui el secret de les tres cartes, però la comtessa muda de terror cau morta. Apareix Lisa, que davant de la situació, acusa Hermann d'haver-la utilitzat per aconseguir el secret de les tres cartes.

Acte Tercer.

A la seva habitació de la caserna, Hermann llegeix la carta de Lisa demanant-li perdó i citant-lo a mitjanit al moll. En aquell moment Hermann sent un vent misteriós i se li apareix l'espectre de la comtessa que li diu que, amb la condició de que es casi amb Lisa, li revelarà el secret de les cartes: Tres, set i as.

Al moll, Lisa espera Hermann però quan ell arriba sembla obsessionat només pel joc i ella, desesperada, és llença al canal.

Hermann arriba a la sala de joc, comença a guanyar amb el tres i el set però imaginant que posseeix el secret de les tres cartes, ningú no el



El compositor P. I. Txaikovski.

vol seguir en la darrera aposta: finalment només Ieletski manté la jugada, però en alçar la carta, en comptes de l'as que Hermann anuncia triomfalment, apareix la dama de piques una dama de piques en la qual Hermann reconeix la Comtessa. Hermann desesperat se suïcida.

Il Trovatore

Il Trovatore és una de les tres òperes de la anomenada trilogia popular de Verdi, juntament amb *Rigoletto* i *La Traviata*. Més d'una vegada s'ha volgut veure en ella un pas enrera en la constant evolució del drama verdià respecte a les altres dues òperes abans esmentades. El llibret de l'obra, començat per Salvatore Cammarano, el va haver d'acabar Leone Emanuele Barbare. És pot ser aquest el motiu pel qual l'obra no té la consistència dramàtica

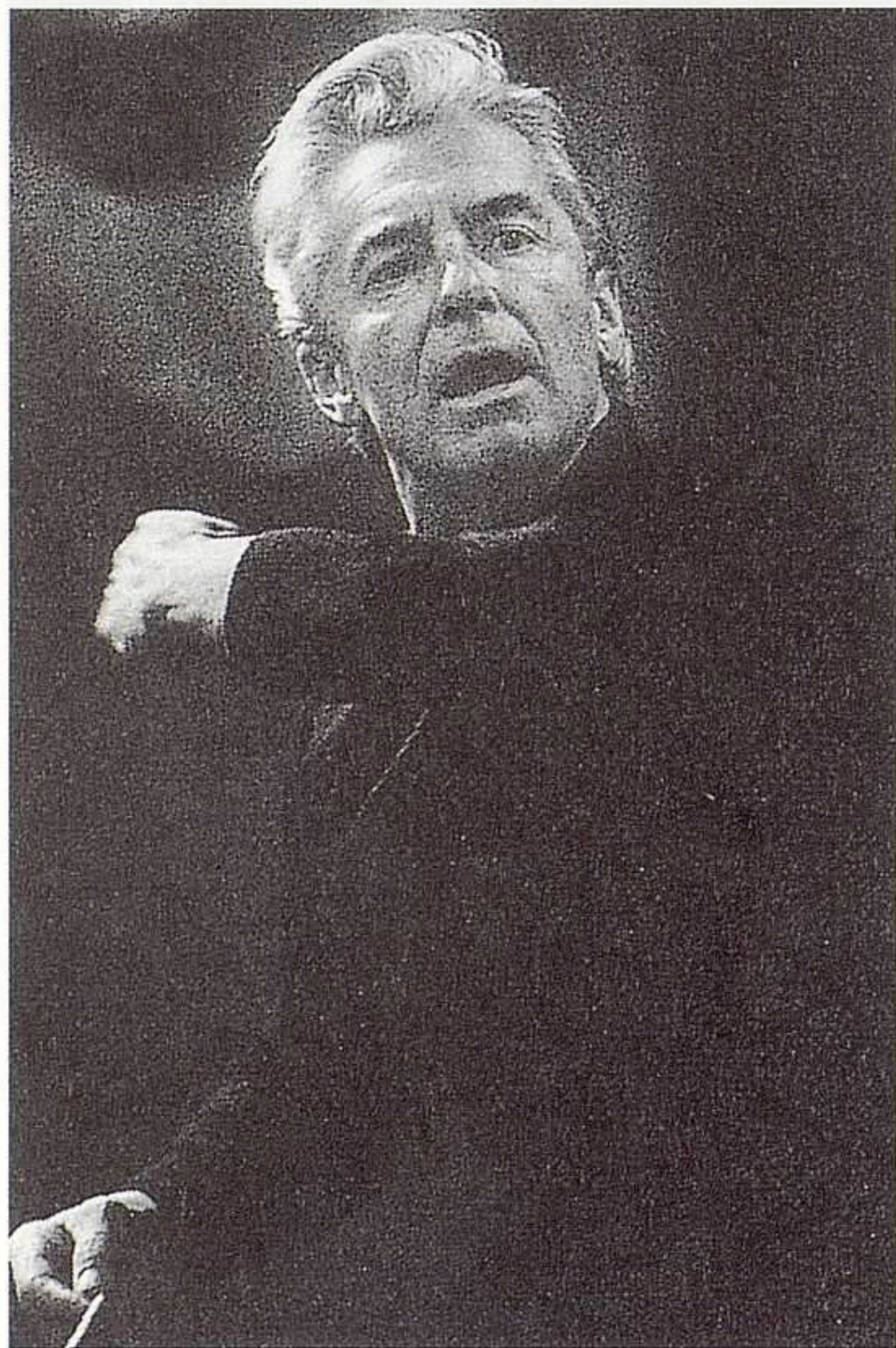
de *Rigoletto*, encara que Verdi va treballar des del punt de vista musical l'obra fins portar-la a un nivell musical extraordinari. Encara que la trama argumental pugui resultar complexa, la descripció dels personatges a través de la música verdiana és un treball elaboradíssim sobre el qual recau una bona part del pes de l'obra i també a les escenes que des del punt de vista dramàtic resulten claus, Verdi va saber imprimir el seu inconfusible segell. Azucena,

com *Rigoletto*, és un altre d'aquests personatges complexos i conflictius, que tan van inspirar al mestre de Busseto. *Il Trovatore* es va estrenar el 19 de gener de 1853 al Teatre Apollo de Roma.

Acte primer.

L'òpera es situa en el temps de la guerra que va enfrontar els partidaris de Ferran d'Antequera i els de Jaume d'Urgell, al inici del segle XV.

És de nit. El Castell de l'Aljaferia, Ferrando, el cap de la guàrdia, explica als seus soldats la història de la gitana que acabem de relatar. La duquessa Leonora dama d'honor de la princesa d'Aragó i de qui el comte de Luna està enamorat, viu al castell. Ferrando i els seus vetllen al



Herbert von Karajan. Director musical de *Il Trovatore* ofert per Canal 33.

voltant d'un foc de camp, per agafar un misteriós trobador, que s'ha sentit cantar sota l'estança de Leonora.

En els jardins del castell, aquesta confessa a la seva dama de companyia -Inés- el seu amor pel cavaller desconegut que ha guanyat el torneig. Leonora està convençuda de l'amor del cavaller perquè canta a la nit sota del seu balcó. Inés li aconsella d'oblidar-lo. Entren totes dues al castell.

Apareix el comte i es disposa descretament a fer la guàrdia. Fora de l'escena se sent cantar el trobador. Leonora, conmoguda, baixa al jardí i -com que és de nit- es llença als braços del comte, que de fet ella menysprea, pensant-se que és el trobador. Arriba Manrico, el cavaller, cap dels urgellistes, trobador, fals fill de la gitana i vertader germà del comte- i troba la seva enamorada als braços del seu rival polític. Leonora no pot evitar el duel entre els dos homes.

Acte segon.

Abans que s'aixequi el teló. El duel ha anat malament per al comte. Manrico ha guanyat però, un cop tenia el de Luna a terra i desarmat, ha sentit una veu interior que li deia: «No el fereixis». Manrico ha obeït.

Quan el teló s'aixeca Manrico és amb Azucena al campament dels gitanos. Escena folklòrica. Cor de gitanos.

Es comença a fer de dia. Azucena a prop del foc rememora les escenes d'horror que va viure en el passat. Sentint-la, Manrico dubta de la seva filiació. Azucena li assegura que ella és la seva mare i que l'ha criat i estimat. De manera obsessiva la gitana demana a Manrico de venjar la mort de la seva mare i li retreu que al final del duel, a l'Aljaferia, no hagi matat el comte. Vénen a dir a Manrico que ha de conduir unes tropes a Castellor i que Leonora, creint-lo mort, ha entrat en un convent i està a punt de fer-se monja.

Claustre del convent. És de nit. El comte i els seus s'han introduït per raptar Leonora abans que canti els seus vots. Leonora surt al claustre i se'ls troba. Però Manrico també hi és amb els seus. Els dos bàndols es barallen mentre s'abaixa el teló. Els de Manrico guanyen i s'enduen Leonora a Castellor.

Acte tercer.

A Castellor. Manrico i Leonora són dins del castell. El comte fa el setge i vet aquí que els seus soldats agafen Azucena, que Ferrando reconeix. De Luna la vol cremar immediatament.

A la capella del castell, Manrico i Leonora estan a punt de casar-se quan arriba la notícia de la sentència d'Azucena. Les flames de la foguera ja es veuen del castell estant. Manrico, oblidant-se de tot desembeina l'espasa i després de cantar el cèlebre «Di quella pira» surt per alliberar la seva mare (o com diu ell, per morir amb ella).

Acte quart.

Aquesta vegada Manrico ha perdut. El comte no ha cremat la gitana sino que l'ha tancada amb el trobador a la presó. Leonora de nit, sota la reixa de la presó canta un plany, tallat pel cor

La fada

La Fada és una de les obres cabdals del modernisme musical català. L'obra d'Enric Morera amb llibret de Jaume Massó i Torrents, va ser estrenada a la Quarta Festa Modernista de Sitges el 14 de febrer de 1897. Des d'un punt de vista musical, La Fada respira una gran influència wagneriana reflectida tant a l'estructura de l'obra com sobre tot a la densa instrumentació que requereix. Tot i així, la temàtica té una inspiració genuïnament catalana i és basa en una llegenda medieval que Jaume Massó i Torrents va adaptar com a llibret operístic amb un notable sentit poètic, basat en una llegenda típicament pirenaica, la de la «dona d'aigua», recollida per Massó i Torrents en l'àmbit, aleshores en plena moda, de l'excursionisme practicat pels peoners modernistes com una forma d'apropament a la realitat del món popular català.

ARGUMENT**Acte únic.**

L'acció s'esdevé a la vora del gorg Negre,

del *Miserere* de mal auguri. La duquessa promet no oblidar mai Manrico. Arriba De Luna. Leonora consent casar-se amb ell si perdona la vida del trobador. Ell accepta el tracte, que de fet ella no pensa complir ja que té pensat matar-se amb un verí que porta a l'anell.

Azucena i Manrico són a la presó, a les fosques. Turmentats, Azucena per la visió de la seva mare a la foguera, Manrico per la pèrdua de Leonora.

Entra la duquessa. Leonora ve per alliberar Manrico. Aquest l'acusa d'haver-se donat al comte. El verí comença a fer l'efecte: Leonora agonitza. Entra el comte i entén que Leonora l'ha enganyat, ordena que tallin el cap a Manrico tot seguit. Així que el trobador és mort, la gitana revela lacònicament a De Luna que era el seu germà, invoca a la seva mare per dir-li que ha dut a terme la venjança i cau morta. Davant de tant d'horror el comte s'esgarrifa de ser viu: «E vivo ancor».

un paratge inhòspit però a la vegada serè, on el suau mantell del l'hivern va deixant pas a la dolça primavera, en la regió de les Neodes al Pirineu Oriental, actualment francès, durant el regnat del rei Jaume I, en el segle XIII.

Comença a clarejar el dia: surt de dintre de la cabana un rabadà d'uns quinze anys, mentre del mig del gorg Negre apareix fins a mig cos una fada formosa que reclama l'amor del pastoret. El rabadà mig adormit s'endinsa novament a la cabana. A Llevant el cel es torna vermellós; deixen la cabana un pastor vell i el rabadà, el jove li recrimina l'haver-li omplert el cap de llegendes d'encisos i encantaments que li han provocat un somni estrany. El vell ratifica la seva creença en bruixes i fades malignes al gorg Negre; mentre recullen el bestiar el porten cap a les pastures més llunyanes; la fada torna aquell mateix matí a temptar el rabadà sense èxit.

Ara ja és ple dia, la natura efervescent escampa per tot arreu. El trot del fidel Tallavent anuncia l'arribada de Jausbert de Paracolls, el jove guerrer que ha raptat la seva estimada Guerolda d'Evol de mans del seu pare,



Portada original del llibret de *La Fada*.

enemic mortal del castell de Paracolls. Els joves reafirmen ara el seu amor i celebren

l'èxit de la seva empresa tot i que el temps els és contrari. Així, Gualda recorda com va ser a Barcelona que es va enamorar de Jausbert, que tornava triomfant de la conquesta de Mallorca al costat del seu rei Jaume I, fet ara un cavaller, ja que el seu pare morí en campanya.

La fada del gorg, que no renuncia a l'amor, observa ara la parella adormida i envia a la seva cort de fades cap als amants per tal de portar les armes de Jausbert al gorg amb la intenció de fer-les inservibles. Sobtadament arriben nombrosos soldats a cavall que surten ràpidament encara que la seva reina crida enviant a Gualda la seva maledicció. Jausbert, viu o mort, serà seu.

Els guerrers s'apropen als amants i els rodegen fins que el Senyor d'Evol arriba al seu costat. Jausbert proclama el seu llinatge i tal com demanen les lleis dels cavallers es preparen els límits per al combat singular. El Senyor d'Evol, maleint el llinatge de la família rival dels Paracolls, se surt del límit marcat i fereix mortalment i a traïció el jove. Seguidament fa penjar Jausbert d'una roca sobre el llac perquè se'l mengin els animals. Els guerrers desapareixen mentre una sobtada tempesta agita les aigües del gorg: el vell pastor i el rabadà tot tornant de les pastures entren a la cabana; la tempesta embat amb virulents raigs i llampecs, en un dels quals es pot veure com la fada és abraçada a Jausbert besant-lo i acariciant-lo tot dient: Ja és meu!



Música i Crêpes Suzette

Encara avui dia, malgrat l'edat, juntament amb amics burletes, m'agrada comparar els autors operístics amb plats exquisits. Òbviament *amb les cames sota la taula*, com diu un amic que, com el que signa aquest article, estima la bona cuina i l'asseure's sovint a taula. No us ho creureu, però el primer lloc li correspon a Verdi, amb *Rigoletto* i *Culatello*, *Trovatore* i el *Lambrusco*, *Ernani* i «tortelloni». Verdi és teatralment tan perfecte que ni tant sols *La traviata* no causa problemes; en front del xampany prescrit per Dumas pot posar-s'hi beníssim un bon Albana espumós, sense fer malbé ni el paladar ni l'orella. Amb Verdi sempre hi ha alegria, ja que les *cabalette* dels seus «anys di galera» ens fan correr l'argent viu a tots per les venes.

Rossini ens suggereix el xampany amb el seu *Barbiere di Siviglia*, mentre que el *Tancredi* el compararem amb els «Éclairs Rossini» que farien enveja al gran cuiner francès Antonine Carême. *L'italiana in Algeri*, en canvi, una òpera que no pot ser més bufa i més italiana, l'acompanyarem amb un preciós plat de *lasagna alla bolognese*, perquè encara que fos nascut a Pesaro, el compositor del *Guglielmo Tell* era més bolonyès que mai, com sosté amb fogositat el meu amic Leo Nucci.

A Bellini se'l pot lligar amb plats refinadíssims, gairebé per a inapetents (de fet no consta que hi hagi cap lligam entre el cigne de Catània i la gastronomia), mentre que al genial Donizetti no hi ha qui li tregui una bona porció de *polenta* (no cal precisar acompanyada amb què) d'aquella que només els bergamascos experts en cuina saben fer com a acompanyament.

Tampoc Puccini no obliga a trencar-se gaire el cap, ja que resulta fàcil acompanyar el seu cant amb plats succulents de *caça* -i que els verdians no s'ofenguin- portats per atractives xicores toscanes.

És amb Mozart, en canvi, que comencen els problemes més «difícils de pelar», M'explicaré. Mentre la seva música ens pot dur inicialment a la tria d'una cuina de màxima qualitat (almenys si ens fixem en les seves composicions fetes a posta per ser escoltades a taula, les famoses



peces de *Tafelmusik*), la seva ambivalència dramàtica genial complica no poc les coses. I aleshores, *Così fan tutte* és una broma o és veritat? *Don Giovanni* és una òpera brillant o tràgica? o les dues coses? En *Le nozze di Figaro* el comte d'Almaviva manté les seves característiques o bé comença una lenta i inexorable decadència, tal que ens permeti suposar que dins de pocs anys es convertirà en un Don Bartolo? I aleshores: plats refinats o tradicionals? senzills o complicats? austríacs o italians? O potser seria oportú combinar un plat «*allegro*» amb un vi «problemàtic», o bé una beguda més moguda amb un menjar més «serè»? Això no és l'*optimum*, però ens permet d'arribar a un compromís honorable.

I en canvi, és amb Richard Wagner que sovint s'arriba a una disputa, potser perquè en aquest punt ja som en un moment avançat del banquet i les *cames sota la taula* ja no s'aguanten fermes. Molts alcen la veu, i d'altres, vermells de cara, esclaten en impropis, mentre uns altres es retiren en un mutisme ple de menyspreu. Què ha passat? Com és possible que un grup d'amics tan equilibrada i festiva, culinàriament gormanada, pot transformar-se en una multitud informe pròpia d'un estadi? Misteris de Wagner. Però per què l'art gran ha de ser tan complicada?

Enzo Dara

ZARZUELA

Del 18 de Septiembre al 10 de Octubre (excepto lunes)

LA CANCIÓN DEL OLVIDO

Comedia lírica en un acto

Música: JOSÉ SERRANO

Libro: FEDERICO ROMERO

y GUILLERMO FERNANDEZ-SHAW

Edición: INSTITUTO COMPLUTENSE DE CIENCIAS MUSICALES

Realizada por: MIGUEL ROA y RAMÓN SOBRINO

Nueva Producción

Coproducción entre el Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid y el Teatro de la Zarzuela

Dirección musical: MIGUEL ROA

MIGUEL ORTEGA

Dirección de Escena, Escenografía y Figurines: PIER LUIGI PIZZI

Coreografía: LUCA VEGGETTI

AINOHA ARTETA / BEATRÍZ LANZA

ENRIQUE BAQUERIZO / SANTOS ARIÑO

LUIS DÁMASO / JAVIER FERRER

LUIS VARELA / EDUARDO O. CARRANZA,

TERESA CASTAL, LUIS BARBERO,

MARTINA BUENO, JOAQUÍN GALÁN,

JULIÁN HERRERO

FESTIVAL DE OTOÑO

18, 19, 21, 22, 23 y 24 de Octubre

RIGOLETTO

de GIUSEPPE VERDI.

Producción de la English National Opera

Dirección Musical: JUAN DE UDAETA

Dirección de Escena: JONATHAN MILLER

28, 29, 30 y 31 de Octubre

COMPAÑÍA DE DANZA DE MARTHA GRAHAM

Del 2 al 14 de Noviembre

JOAQUIN CORTÉS BALLET FLAMENCO

Días 18, 19 y 20 de Noviembre

COMPAÑÍA DE DANZA DE ANGELIN PRELJOCAJ

Hommage aux Ballets Russes

CONCIERTO DE SANTA CECILIA

Día 21 de Noviembre
AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
(Sala Sinfónica), a las 20 horas

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

Titular del Teatro de la Zarzuela

Director: ANTONI ROS MARBÁ

Programa: ANTON BRUCKNER

Octava sinfonía en Do menor

Patrocinado por VÍAS Y CONSTRUCCIONES

CONCIERTO EXTRAORDINARIO

Día 3 de Diciembre

HOMENAJE AL MAESTRO BARBIERI

Orquesta Sinfónica de Madrid
Coro del Teatro de la Zarzuela

Dirección Musical: MIGUEL ROA

CARMEN GONZÁLEZ, LOLA CASARIEGO
RICARDO MUÑIZ, ANTONIO BLANCAS

Con la colaboración de la
Banda de Música de la Guardia Civil de Madrid

Director: Teniente Coronel
HÉCTOR GUERRERO NAVARRO

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID
TITULAR DEL TEATRO DE LA ZARZUELA
CORO DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música

MINISTERIO DE CULTURA



Director: Emilio Sagi

TEMPORADA 1993-94

ÓPERA

22, 24, 26, 28 y 30 de Enero

DER FREISCHUTZ

(El cazador furtivo)

Ópera en tres actos

Música de: CARL MARIA VON WEBER

Libreto de: FRIEDRICH KIND

Nueva Producción

Coproducción entre el Festival de Ópera de Oviedo y el Teatro de la Zarzuela

Dirección Musical: ANTONI ROS MARBÁ

Dirección de Escena: PILAR MIRÓ

Escenografía y Figurines: EDUARDO M^a GRUBER

Premio Nacional de Escenografía "Ciudad de Oviedo"

SIEGFRIED LORENZ, POUL ELMING,

EKKEHARD WLASCHIKA, EVA JOHANSSON,

ROLF WOLLRAD, MIGUEL ANGEL ZAPATER

(con sobretítulos)

20, 22, 25, 27 de Febrero y 1 de Marzo

EUGENIO ONIEGUIN

Ópera en tres actos

Música de: PIOTR ILICH CHAIKOVSKI

Libreto de: K. S. SITOWSKI y

M. I. CHAIKOVSKI

Nueva Producción

Coproducción entre la Royal Opera House

Covent Garden de Londres, la Ópera de

Montecarlo y el Teatro de la Zarzuela

Dirección Musical: ARTURO TAMAYO

Dirección de Escena: JOHN COX

Escenografía: TIMOTHY O'BRIEN

Coreografía: IKY MAAS

Basada en la Coreografía original de Kim Brandstrup

CARLOS ÁLVAREZ, KARITA MATTILA,

KALUDI KALUDOV, LOLA CASARIEGO,

NORMA LERER, VLADIMIR MATORIN,

SUSO MARIATEGUI

(con sobretítulos)

19, 21, 24, 27 y 29 de Marzo

LUCIA DI LAMMERMOOR

Ópera en tres actos

Música de: GAETANO DONIZETTI

Libreto de: SALVATORE CAMMARANO

Nueva Producción

Coproducción entre el Festival Donizettiano de

Bérgamo, el Gran Teatro del Liceo de Barcelona

y el Teatro de la Zarzuela

Dirección Musical: GIULIANO CARELLA

Dirección de Escena, Escenografía y Figurines:

HUGO DE ANA

MARIELLA DEVIA, RAMÓN VARGAS /

JOSÉ SEMPERE, MANUEL LANZA,

MICHELE PERTUSI, FRANCESCA ROIG,

RICARDO MUÑIZ

18, 21, 23, 26 y 28 de Abril

UN BALLO IN MASCHERA

Ópera en tres actos

Música de: GIUSEPPE VERDI

Libreto de: ANTONIO SOMMA

Producción del Théâtre Royal de la Monnaie de Bruselas (1989)

Dirección Musical: LUIS A. GARCÍA NAVARRO

Dirección de Escena: GUY JOOSTEN

Escenografía: JOHANNES LEIACKER

Figurines: SVEN USE

LUIS LIMA, ANNA TOMOWA-SINTOW,

JUAN PONS, ELENA OBRAZTSOVA,

GLORIA FABUEL, FERNANDO BALBOA,

MARIO RODRIGO, FEDERICO GALLAR

20, 26, 29 de Mayo, 2 y 5 de Junio (1^{er} Reparto)

22, 24 (Matinée), 28 y 31 (Matinée) de Mayo (2^o Reparto)

MARINA

Ópera en tres actos

Música de: EMILIO ARRIETA

Libreto de: MIGUEL RAMOS CARRIÓN

Edición crítica del INSTITUTO COMPLUTENSE DE CIENCIAS MUSICALES

Realizada por: MARÍA ENCINA CORTIZO

Nueva Producción

Coproducción entre el Teatro Cervantes de

Málaga, Amigos de la Ópera de La Coruña, Gran

Teatro de Córdoba, Teatro Romea de Murcia,

Consell Insular de Mallorca-Teatre Principal,

IVAECM-Teatre Principal de Valencia,

Asociación Gayarre de Pamplona, Teatro

Principal de Alicante, Teatro de la Maestranza de

Sevilla y Teatro de la Zarzuela

Dirección Musical: ODÓN ALONSO

Dirección de Escena: EMILIO SAGI

Escenografía y Figurines: JULIO GALÁN

Primer Reparto: ALFREDO KRÁUS, ANA M^a

GONZÁLEZ, VICENTE SARDINERO,

ALFONSO ECHEVERRÍA, FERNANDO M.

GRIJALBA

Segundo Reparto: JÓVENES CANTANTES

ESPAÑOLES

20, 22, 24, 26 y 28 de Junio

WOZZECK

Ópera en tres actos y quince escenas

Música de: ALBAN BERG

Libreto del Compositor

Producción del Teatro de la Zarzuela (1987)

Dirección Musical: ANTONI ROS MARBÁ

Dirección de Escena: JOSÉ CARLOS PLAZA

Escenografía y Figurines: GERARDO VERA

ANJA SILJA, JÜRGEN FREIER, MICHAEL

DEVLIN, GRAHAM CLARK, SANTIAGO S.

JERICÓ, JONATHAN BARRETO, EMILIO

SÁNCHEZ, LUISA M^a MAESSO

(con sobretítulos)

16, 18, 21, 23 y 25 de Julio

L' ITALIANA IN ALGERI

Ópera cómica en dos actos

Música de: GIOACHINO ROSSINI

Libreto de: ANGELO ANELLI

Producción de la Ópera de Montecarlo (1990)

Dirección Musical: ALBERTO ZEDDA

Dirección de Escena, Escenografía y Figurines:

PIER LUIGI PIZZI

TERESA BERGANZA / RAQUEL PIEROTTI,

RUGGERO RAIMONDI, GREGORY KUNDE,

CARLOS CHAUSSON / MAURIZIO PICONNI,

ITXARO MENTXAKA, MIGUEL LÓPEZ

GALINDO, MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ

SALA OLIMPIA

12, 15, 17, 19 y 21 de Abril

EL CRISTAL DE AGUA FRIA

Música de: MARISA MANCHADO

Libreto de: ROSA MONTERO

Estreno Mundial

Coproducción entre el Centro de Difusión para la Música Contemporánea, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y Teatro de la Zarzuela

Dirección musical: ÁNGEL GIL ORDÓÑEZ

Dirección de Escena: GUILLERMO HERAS

Escenografía: ÁLVARO AGUADO y

GUILLERMO HERAS

Figurines: ROSA GARCÍA

BALLET

COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA

Director Artístico: NACHO DUATO

PRIMER PROGRAMA

Del 8 al 12 de Diciembre

COMING TOGETHER

(N. DUATO / F. RZEWSKI)

STEPPING STONES

(J. KYLIÁN / J. CAGE-A. WEBERN)

Estreno por la CND

CAUTIVA

(N. DUATO / A. IGLESIAS)

SEGUNDO PROGRAMA

Del 16 al 22 de Diciembre

NA FLORESTA

(N. DUATO / H. VILLALOBOS)

Estreno en Madrid por la CND

ALONE FOR A SECOND

(N. DUATO / E. SATIE)

Estreno por la CND

FORGOTTEN LAND

(J. KYLIÁN / B. BRITTEN)

ACTIVIDADES MUSICALES para Niños y Jóvenes 1994

23, 26 y 28 de Marzo (Matinées a las 17 horas)

DER SCHAUSPIELDIREKTOR

(El empresario teatral)

comedia en un acto

Música de: WOLFGANG AMADEUS MOZART

Libreto de: GOTTLIEB STEPHANIE, hijo

Nueva Producción

Dirección Musical: ANDRÉS ZARZO

Dirección de Escena y Dramaturgia: GUSTAVO

TAMBASCIO

ÁNGELES BLANCAS GULÍN, ANA RODRIGO,

EMILIO SÁNCHEZ, JOSÉ ANTONIO CARRIL

(con sobretítulos)

24 y 31 de Mayo (matinées a las 17 horas)

MARINA

Ópera en tres actos

Música de: EMILIO ARRIETA

Libreto de: MIGUEL RAMOS CARRIÓN

Nueva Producción

Dirección Musical: ODÓN ALONSO

Dirección de Escena: EMILIO SAGI

Escenografía y Figurines: JULIO GALÁN

Reparto compuesto por: JÓVENES

CANTANTES ESPAÑOLES

RECITALES LÍRICOS

28 de Febrero

Dame GWYNETH JONES, Soprano

2 de Mayo

Raina KABAIVANSKA, Soprano

27 de Junio

María BAYO, Soprano

Todas las representaciones a las 20 horas.
Títulos, fechas e intérpretes pueden sufrir modificación.

Temporada de Ópera patrocinada por la
FUNDACIÓN CENTRAL HISPANO

L'Orfeo: La revolta del Barroc

L'èxit assolit per les representacions de *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi al Liceu, i el ressò que han tingut a Europa, palesa la necessitat de recuperar per al públic d'avui tot un món musical, el del barroc. Un món encara ple de significats per a nosaltres.

Qualsevol llibre d'història o històries de la música, promptuari o enciclopèdia, qualsevol, ens diu que el barroc va ser una etapa revolucionària. Revolució, efectivament, però modèlica. Per sort, en aquella *revolta*, com en totes les que apareixen en la gran crònica de l'ART amb majúscules, la imaginació va accedir al poder i ho va fer per a parlar de l'expressió dels afectes i de la magnificència que podien prendre les paraules més profundes quan eren construïdes al damunt d'unes sòbries i alhora sòlides columnes sonores: els acords. Així es van encetar els temps de l'Imperi del Baix Continu, altrament anomenats Barroc. Aquesta revolució, les conseqüències de la qual es van estendre durant més de 150 anys, va començar a Itàlia, precisament amb l'òpera. No podia ser d'una altra manera. Una revolució basada en la recerca de l'expressió del veritable sentit de les paraules no podia començar a un altre país. Segons Nikolaus Harnoncourt: «Entre totes les nacions europees, els italians tenen el temperament més extravertit, el plaer meridional de la discussió, un caràcter ardent i apassionat i una llengua magnífica que a més és propera al cant». D'altra banda, el teatre era el paradigma de vehicle d'expressió oral, un aparador de la vida mateixa, de les passions humanes. Augmentar les inflexions ja habituals de la teatralitat mitjançant l'ús del *parlar cantant*, podia servir per a augmentar la força expressiva d'una obra teatral?

Reunió de gusts i estils

L'expressió dels *affetti* era una pedra filoso-

fal que sí que existia. L'ambició per a trobar-la va ser la que, molt a finals del segle XVI, va portar alguns humanistes (poetes, cantants, músics i filòsofs) a encetar l'anomenada *Seconda Pratica* musical i que era una manera d'escriure música que ja quasi no tenia res a veure amb la gran majestuositat polifònica (*Prima Pratica*) condemnada a partir d'aquell moment a defallir amb honor fins a la seva mort. Els compositors de la nova *prattica* eren posseïdors d'una personalitat tornassolada i complexa, molt especialment Claudio Monteverdi el qual, gràcies a la seva llarga vida (1567-1643) i a la seva espectacular intuïció, va poder agafar les convencions de la seva època com si fossin putxinellis, fent-los ballar al so de la seva música.

La nova fórmula de la melodia recolzada sobre el baix continu, i el nou discurs harmònic construït sobre el constant binomi resolutiu de dissonància-consonància va comportar un nou joc expressiu: un discurs basat en el procés de tensió-distensió. La introducció lliure i enginyosa d'aquesta mena d'art de la dissonància va permetre un diàleg tremendament expressiu entre l'enginy monteverdian i la captació sensible del seu públic.

La imaginació musical, posada sempre al servei de la poesia, va anar més enllà. Calia cuidar la forma d'emissió de tots i cadascun dels acords del baix continu, és a dir, la intensitat, la velocitat, la durada, sempre en funció de l'*afecte* descrit (l'amor, l'odi, la gelosia, la mort...). Calia també vetllar els mateixos aspectes nota per nota, en els recitats del cant. Capítol apart mereix l'ornamentació: aquells petits embelliments no indicats en la partitura, però que el cantant tenia costum d'introduir en la seva interpretació, no només per a enriquir la sobrietat del recitat o, com s'accentuaria alguns lustres després, com una exhibició de la capacitat vocal dels cantants, sinó també com una eina de re-

Monteverdi ens
proposa una
veritable reunió de
gusts i estils, tots els
del seu temps.



Sens dubte, aquest és el retrat més conegut de Claudio Monteverdi, obra de Bernardo Strozzi.

forçament expressiu. La font més important per a l'estudi de les ornamentacions és el recull *Le Nuove Musiche* (1602), de Giulio Caccini, on es parla del *trillo* (trinat sobre una nota reiterada), el *gropo* (antecessor del trinat) i d'altres.

Monteverdi s'incorporà als nous corrents cap al 1605, vuit anys després de l'estrena de la primera òpera, avui perduda, *Dafne*, de Jacopo Peri. El 1607 va estrenar la seva pròpia primera creació operística: *L'Orfeo*. Es tracta d'una pàgina esplèndida, plena d'inspiració i sovint considerada com la primera gran òpera de la història. Monteverdi ens proposa una veritable reunió de gusts i estils, tots els del seu temps. Els recitats són una mostra de refinament i subtileza expressiva, que exigeixen de l'interpret un veritable treball de miniaturista, si no es vol deixar passar cap detall de la partitura (acords sorprenents, silencis, respiracions expressives). Les parts corals són madrigals a 4 veus, forma renaixentista de la qual Monteverdi va ser l'autor cimer. Per a les parts estrictament instrumentals s'inspirà en els *intermezzi* que s'acostumaven a oferir des de feia algun temps en les obres de teatre i que sovint n'eren l'atractiu més gran.

Però, a més, a *L'Orfeo* hi trobem una veritable orquestra simfònica en el sentit més modern, però formada pels instruments habituals de la segona meitat del segle XVI. Un magne dispositiu especialment nodrit en els instruments del continu, que ni el mateix Monteverdi no havia d'emprar mai més.

L'adveniment del *bel canto*, aparegut durant el segon terç del segle XVII en contraposició al estil *recitativo*, va canviar completament l'incipient concepte d'òpera. El recitatiu, respectuós amb el text però excessivament sobri per al gran públic, va perdre la seva exclusivitat quedant-se convertit en una mena de breu preludi narratiu seguit per l'ària, on el text no tenia cap transcendència. El que importava era la bellesa de la línia melòdica; en definitiva, es tractava del ja esmentat *bel canto*, molt més agraït pel públic, pels mateixos cantants i que a la llarga fins i tot acabaria donant grans guanys als propietaris del nous teatres públics, sorgits precisament en aquest segle XVII.

Recuperar l'emoció

Avui, l'única manera de tornar a donar vida a l'òpera de Monteverdi i dels seus contemporanis no es fent *excavacions arqueològiques de conservadors de museus*, interpretant-la exclusivament com si fos *música antiga*. Ni tampoc adaptar-la a una mena de rara emulació de l'òpera del segle XIX i justificar el patetisme del resultat tot dient que és una òpera arcaica. El que cal és descobrir com eren a l'època les interpretacions, reviu l'esperit i la veritable voluntat de Monteverdi, el qual, segons sembla, tenia el costum de dirigir personalment les seves obres. I no per a refugiar-nos, com s'ha dit sovint, en un fals purisme, una falsa objectivitat, una autenticitat mal entesa. Monteverdi era un compositor italià genuí. Tot el coneixement històric ha de ser emprat per donar una interpretació viva, espontània, càlida, sense por ni al *trillo* ni al *vibrato* i plena del sentiment que segurament tant havia de colpir els melòmans del *Seicento* com nosaltres. Cal trobar allò que nosaltres esperem de Monteverdi, 350 anys després de la seva mort, allò que en fa un compositor plenament vital.

Joan Vives

La walkyria y el cine: 1899

El estreno en el Liceo barcelonés de *La walkyria* fue un acontecimiento no sólo por la novedad misma de la ópera, sino porque, de forma insólita, fue utilizada, y ello en una escenografía wagneriana, una nueva técnica: el cinematógrafo. Pero fue el resultado no tanto de una voluntad de innovación como de una necesidad económica.

El miércoles 25 de enero de 1899 fue en Barcelona un día especialmente frío. Las calles de la ciudad estaban menos concurridas de lo normal, no sólo por culpa del tiempo desapacible, sino también a causa de una huelga de cocheros que venía durando ya varias jornadas. Esa noche, sin embargo, el Gran Teatro del Liceo estaba lleno a rebosar. Entre las ocho de la tarde y la una menos cinco de la madrugada se desarrollaría uno de los estrenos más esperados de aquella temporada: el «del drama lírico de espectáculo en tres actos, del maestro Wagner, *La walkyria*».

El estreno había creado enorme expectación; los círculos wagnerianos habían convertido el evento no sólo en un acontecimiento de carácter musical, sino también en una reivindicación de las concepciones operísticas del maestro alemán y en un acicate para el enfrentamiento con Madrid, ya que, pocas fechas antes, había sido estrenada en el Teatro Real, por otra compañía y con clamoroso éxito, la misma ópera de Wagner.

En líneas generales, el estreno barcelonés se vivió como un éxito, y así lo hizo constar de forma casi unánime la crítica. A pesar de que ciertos aspectos de la adaptación, la interpretación y de la escenografía fueron puestos en entredicho, gran parte del público guardó en su recuerdo la sensación de haber asistido a una función memorable.

Muchos no fueron conscientes en ese momento, sin embargo, de que habían asistido a un hecho insólito y pionero: aquella noche del 25 de enero de 1899, se aplicó por vez primera una proyección cinematográfica como componente de una escenografía operística.

Una solución económica.

Hasta ese momento, la cabalgata del acto tercero de *La walkyria* se solía escenificar (como en la representación del Teatro Real) mediante rígidos caballos de cartón o de madera, que eran cabalgados por las jóvenes, quienes, en ocasiones, se agitaban en una especie de montañas rusas. Sin embargo, para el estreno en Barcelona, la empresa del Gran Teatro del Liceo decidió que la cabalgata de las walkirias se ilustrara no con la escenografía usual, sino mediante la proyección cinematográfica de una cabalgata realista previamente filmada.

Las razones que impulsaron a la empresa a tomar tal decisión puede que se debieran a consideraciones de orden económico, con la intención de ahorrar una cantidad considerable en un presupuesto escenográfico renqueante. Pero tampoco podemos desechar la posibilidad de que tal decisión hubiera sido motivada por un deseo de distanciarse de la puesta en escena del Teatro Real, por el ánimo de querer incorporar un elemento innovador a la ópera de Barcelona o, incluso, por el interés personal de algún adepto al nuevo invento.

Lo cierto es que el hecho cinematográfico, que en enero de 1899 contaba en Barcelona tan sólo con dos años de existencia y que no había pasado aún de ser una mera curiosidad o una distracción de feria, se veía, así, de improviso, introducido en uno de los templos de la ópera europea.

La proyección de la cabalgata debía formar

Aquella noche del 25 de enero de 1899, se aplicó por vez primera una proyección cinematográfica en una escenografía operística.



Ada Adini, en la imagen fue la protagonista femenina del estreno en Barcelona de *La Walkyria*.

parte de la estructura del acto tercero, el más flojo, desde el punto de vista escenográfico, del estreno del Liceo. Si la escenografía de los dos primeros actos, alabada por la crítica, había sido diseñada por Soler i Rovirosa, la del tercero, debido sin duda al insuficiente presupuesto, hubo de ser alquilada a una compañía italiana y, por los comentarios posteriores, no debía de ser especialmente lucida.

Una autoría incierta

La realización de la cinta cinematográfica fue encargada a los hermanos Antonio y Emilio Fernández, conocidos comercialmente con el sobrenombre de Napoleón, que poseían el estudio de fotografía de más prestigio en la Barcelona del momento, situado en el número 17 de la Rambla de Santa Mónica.

Dicho film se da hoy por perdido. Su supervivencia material se hace, después de un siglo, bastante problemática, debido no sólo a la inestabilidad de los componentes físico-químicos de las emulsiones y de los soportes empleados

en esa época, sino también a la destrucción masiva y sistemática, por desidia o por intereses comerciales, del material cinematográfico, y a la falta de interés que durante tantos años ha merecido este tipo de patrimonio.

Sabemos, sin embargo, que para el rodaje del film fue contratada una compañía ecuestre que en aquellas fechas actuaba en Barcelona en el Circo Alegría, instalado en la plaza de Cataluña. Todo el equipo se trasladó hasta los vecinos bosques de Vallvidrera. Allí se vistió a las amazonas con cotas de malla y cascos alados y se las hizo cabalgar ante un fondo oscuro. La película así impresionada fue enviada a Lyon, a los laboratorios Lumière, para su revelado y positivado. Posteriormente, el film, cuya duración no creo probable que excediera de los diez minutos, fue coloreado a mano, fotograma a fotograma.

Restan, no obstante, algunas cuestiones por dilucidar. La más interesante tal vez sea la autoría del film. Aunque los hermanos Napoleón recibieran el encargo, se puede afirmar, casi con total seguridad, que no fueron ellos los responsables directos de la filmación. Incluso en su sala de proyecciones, los hermanos Fernández estuvieron desde un principio asesorados por un técnico francés de la casa Lumière, que pronto sería sustituido por el barcelonés Antoni de P. Tramullas, pocos años después uno de los más significativos operadores del cine primitivo. El propio Tramullas habría sido el responsable tanto de la filmación como de la proyección del film de la cabalgata. Tampoco sería de extrañar que el rodaje lo hubiera llevado a cabo un técnico francés de la casa Lumière o algún operador catalán. Llegó a pensarse incluso en Fructuós Gelabert, gran pionero del cine catalán; pero el propio Gelabert, poco antes de su muerte, negó tal paternidad.

La siguiente autoría que se plantea es la del coloreado del film. El método inicial para proporcionar colorido al film implicaba una técnica artesanal, manual, compleja y delicada, que no sólo exigía trabajar fotograma a fotograma, sino también un cierto nivel de capacidad y buen gusto. El coloreado del film tal vez fuera realizado en los propios laboratorios Lumière, de Lyon. Pero también existe la posibilidad, más lógica, de que hubiera sido efectuado en Barcelona,

directamente sobre la copia traída desde Lyon. En este caso, no creo probable que se hiciera en el propio estudio de los Napoleón, aplicando una técnica semajante a la empleada para el coloreado de fotografías, sino que fuera encomendado a un especialista. Existen dos nombres posibles: el de Baltasar Abadal, un manresano que ya en 1902 había instalado en Barcelona un taller para el coloreado a mano de películas, en el número 5 de la Rambla de Canaletas; y el de Segundo de Chomón, un aragonés que, a su regreso de París, permaneció algunos años en Barcelona, donde comenzaría instalando un taller, que con toda seguridad funcionaba ya en 1901, para el rotulado y coloreado de películas, en el número 2 e la calle de Ponent. Ambos cineastas, y en especial Chomón, llegarían con el tiempo a convertirse en figuras capitales del cine primitivo. Sin embargo, es ciertamente hipotético pensar que a principios de 1899 se hallaran ya iniciando sus actividades en Barcelona.

Deleitoso convencimiento

La tercera cuestión que queda por esclarecer es la de cómo se engarzó la proyección del film en la escenografía de *La walkyria* y mediante qué sistema se incorporó a la misma. Por lo que parece, en el momento apropiado del acto tercero se proyectó el film, bien mediante un sistema de retroproyección o bien mediante proyección directa, sobre alguna zona elevada de la estructura del escenario o del interior de la sala, con el fin de lograr el efecto de que aquellas Amazonas que previamente habían sido filmadas en Vallvidrera, cabalgando ante un fondo oscuro, aparentaran ahora volar por el espacio celeste del Liceo.

Es lógico pensar que las imperfecciones de la primitiva técnica de proyección impidieran lograr plenamente el efecto visual deseado. Pero si consideramos que el cine era aún un fenómeno socio-cultural de reciente aparición y que la adaptación de la cinematografía a la escenografía operística había sido, hasta entonces, una

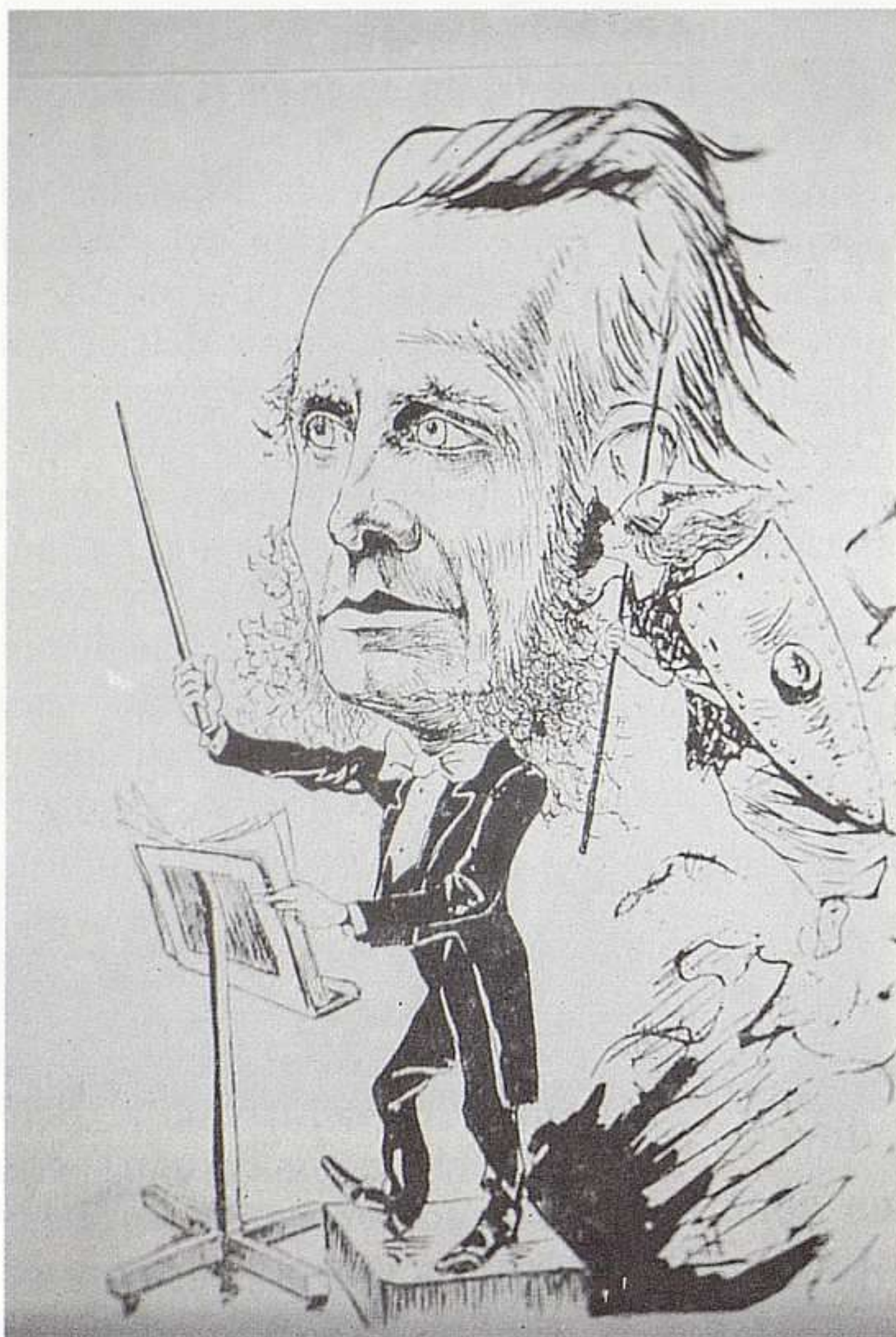
idea inédita, deberemos admitir que la sensación que se pretendía producir en el público sí se consiguió.

Así al menos lo hace creer la disparidad de opiniones que, entre una sección del público, por una parte, y la crítica, por otra, suscitó la proyección. Algunos críticos, como Melcior Rodríguez, ignoraron por completo la proyección. Otros, como Suárez Bravo, Francisco Alió, Marcos Jesús Bertrán o Romeo Santaclara, se manifestaron en contra de la aplicación a la escenografía operística de un medio como el cine que consideraban mediocre e inadecuado. Sólo Bertrán cambiaría luego su actitud y tres décadas después reconocería la importancia pionera de aquella innovación y admitiría lo que en un principio la crítica había callado en las páginas de diarios y revistas: el público había reaccionado con complacencia, con satisfacción y, como afirmaba el propio Bertrán, «con deleitoso convencimiento». Si hemos de hacer caso al testimonio del Dr. Morera, la proyección había sido lo que más había entusiasmado de la representación a una gran mayoría del público.

Con independencia del nivel técnico manifestado (que, como he indicado, no podía en esos momentos competir con la técnica escenográfica) y de las razones últimas que motivaron su inclusión en la representación (posiblemente, de orden económico), lo cierto es que el empleo del cine manifestaba, sin duda, el reflejo de una serie de actitudes significativas.

Por una parte, sorprende el talante abierto de empresa y público para admitir, en un enclave como el Liceo, la incorporación de una técnica tan novedosa que aún se debatía en la primaria consideración de curiosidad de feria. Más aún si tenemos en cuenta que no existían modelos que pudieran haber justificado su empleo, ya que se trataba de un caso sin precedentes. Sería interesante observar cuál sería hoy la reacción que público y empresa asumirían ante la expectativa de aplicar escenográficamente

En el acto tercero se proyectó el film, bien mediante un sistema de retroproyección o bien mediante proyección directa, sobre alguna zona elevada de la estructura del escenario o del interior de la sala



El director Joseph Mertens en una caricatura realizada después del estreno de *La walkiria* en el Liceo en 1899.

te a una ópera wagneriana un medio audiovisual de aparición tan reciente como lo era el cinematógrafo en 1899.

Admira, así mismo, la osadía manifestada por esos primeros cineastas catalanes, que sin complejos eran capaces de adaptar una técnica naciente a algo tan aparentemente distante como una ópera de Wagner.

Sorprende también, por último, ese curioso deseo de incorporar a la puesta en escena operística un elemento de carácter realista, lo más realista posible, aunque fuera a la dramatización de una fábula mítica traspasada por la abstracción de la música y el canto. Porque de la misma manera que podemos preguntarnos qué podía haber pensado la gente que había, en 1845, de más realista en la fotografía, podemos también preguntarnos qué podía haber pensado el públi-

co de 1899 que había de más realista que el cinematógrafo.

Cuando los espectadores de aquel estreno de *La walkyria* abandonaron sus asientos, posiblemente no eran conscientes de que habían asistido no sólo a una página del wagnerismo catalán, sino también a una página, novedosa y modesta a un tiempo, de la historia del cine de este país. Había sido, sin duda, una noche dife-

Sería interesante observar cuál sería hoy la reacción ante la expectativa de aplicar a una ópera wagneriana un medio tan reciente como lo era el cinematógrafo en 1899.

rente, una velada nada convencional. Y seguiría siéndolo incluso fuera del recinto del Liceo, puesto que la huelga de cocheros permitió contemplar, aquella fría madrugada, la imagen inusual de los espectadores de la ópera dispersándose a pie por la Rambla.

José Luis Rubio Munt

El premi Rossini del concurs Viñas se n'ha anat a Baixkíria

El XXXI Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas, que es va celebrar el passat mes de novembre, va incloure novament, entre els seus guardons, el que ofereix «ÒPERA ACTUAL» al millor cantant rossinià, i el jurat, format enguany per Jordi Maluquer, Tatiana Menotti, Magda Olivero, Ruggero Raimondi, Rosenberg, Serra Formigal, M. Slatinaru i J. Vecker, va atorgar-lo a la mezzo-soprano de Baixkíria (república de la C.E.I., al SW dels Urals) Svetlana Argenbaeva.

Svetlana Argenbaeva va interpretar, en el concert de clausura del Festival (21 de novembre), al Gran Teatre del Liceu, una ària d'Arbace de l'òpera *Semiramide*, acompanyada al piano pel representant en el festival del govern de Baixkíria.

Després de la concessió dels premis, vam fer-li una breu entrevista, amb l'ajut d'una intèrpret que el Festival va posar amablement a la nostra disposició:

OAC: Quina ha estat fins ara la seva carrera artística?

SA: Vaig estudiar a l'Institut d'Art de la República de Baixkíria, i pensava dedicar-me a l'art, però un professor d'aquesta institució em va dir que el que havia de fer era cantar. Ara treballo per al Teatre de l'Opera de la capital de Baixkíria, Ufà.

OAC: Com va saber que hi havia aquest concurs?

SA: Tot el món coneix l'existència d'aquest concurs. Quan van considerar que podia presentar-m'hi, els meus mestres m'ho van aconsellar.

OAC: Confiava en guanyar el concurs?

SA: El concurs és bastant fort, i jo me n'he endut una grata sorpresa, ja que no somniava en cap premi; jo venia a adquirir experiència.

OAC: Què prepara actualment?

SA: Ara cantaré *Il barbiere di Siviglia* a l'Opera d'Ufà; a més estic preparant *Carmen* i possiblement la Dorabella de *Così fan tutte*.

OAC: Què la decanta per Rossini?

SA: Jo sempre he estimat Rossini; a casa meva m'ho volien treure del cap, però ara que he guanyat aquest premi m'hi dedicaré amb més confiança.

OAC: Com és l'Opera d'Ufà?

SA: És un teatre molt bonic i el tenim sempre ple, malgrat les dificultats econòmiques. Va ser fundat per un industrial del segle passat, un tal Aksakov, de manera que la gent encara anomena el teatre dient «a can Aksakov».

El concurs és bastant fort, i jo me h'he endut una grata sorpresa, ja que no somniava en cap premi; jo venia a adquirir experiència

L'atractiu personal i vocal de Svetlana Argenbaeva fa esperar que la seva carrera pugui prosperar i sobresortir del marc merament local. Les autoritats de Baixkíria, ens va dir el seu pianista-comissari, confien molt en el futur d'aquesta cantant perquè pugui ser coneguda arreu com a artista de la república de Baixkíria. Desitgem que així sigui: de moment ha arribat a

nosaltres la nova d'aquest remot teatre operístic dels Urals gràcies a la bonica veu de Svetlana Argenbaeva.

Fernando Sans Rivière / Roger Alier



**OBRA CULTURAL
CAJA DE MADRID**

OBRA CULTURAL

Plaza de San Martín, 5. 28013 Madrid

CASA DEL MONTE DE PIEDAD

Plaza de San Martín, 1. 28013 Madrid

SALA DE EXPOSICIONES "BARQUILLO"

Barquillo, 17. C/ vía Augusto Figueroa. 28004 Madrid

GALERIA DE ARTE "BLASCO DE GARAY"

Blasco de Garay, 38. 28015 Madrid

AULA DE CULTURA

Eloy Gonzalo, 10. 28015 Madrid

GALERIA DE ARTE "CASARRUBUELOS"

Casarrubuelos, 5. 28015 Madrid

SALA CULTURAL CAJAMADRID

Plaza de Cataluña, 9. 08007 Barcelona

SALA DE ARTE CAJAMADRID

General Aguilera, 14. 13001 Ciudad Real

SALA DE ARTE CAJAMADRID

Plaza de Aragón, 4. 50004 Zaragoza

SALA DE EXPOSICIONES EN ALCALÁ DE HENARES

Casa de Cultura. Libreros, 10 y 12.

28001 Alcalá de Henares

AULA DE CULTURA EN ARANJUEZ

San Antonio, 26. 28300 Aranjuez (Madrid)

SALA DE EXPOSICIONES DE MORATA DE TAJUÑA

Casa de Cultura D. Manuel Mac-Crohon, 1

28530 Morata de Tajuña (Madrid)

GALERIA DE ARTE "MANZANARES"

General Moscardó, 17.

13200 Manzanares (Madrid)



**El mejor
regalo para
estas Navidades**

Precio: 4.900 ptas.

(Gastos de envío: 900 ptas.)

CUPÓN DE PEDIDO

Nombre _____
Dirección _____

Cantidad de juegos _____

Enviar a: CONSULTING PROMOCIONAL. Camp dels Cirers, 22. 08530 La Garriga

PEDIDOS POR TELÉFONO: Tel. 871 49 29 - Fax 871 81 64

(Forma de pago: Contrareembolso)

JOSEP CARRERAS

«Un cantante tiene la obligación de arriesgar»

Durante las funciones de *Fedora* en Barcelona, Josep Carreras nos recibió en su casa para hacerle una entrevista. Relajado y hablador, pudimos hacer un repaso a su carrera, su momento profesional actual y nos dio su opinión sobre algunos aspectos polémicos que hoy rodean el mundo de la ópera. Entre otras cosas, nos habló de sus proyectos discográficos, de la crisis de nuevas voces, de Gérard Mortier, de su opinión sobre los críticos y dejó bien claro que para él lo más importante sigue siendo cantar.

ÓPERA ACTUAL.- ¿Qué ha significado para usted volver al Liceu con un título como *Fedora* y qué le ha parecido la acogida que ha recibido por parte del público y la crítica?

JOSEP CARRERAS.- Volver al Liceu ha significado para mí, tanto a nivel profesional como personal, una emoción muy grande. Es el primer teatro en el que tuve ocasión de escuchar y ver una ópera, el primer teatro en el que pisé un escenario cuando tenía once años y también el primer teatro donde canté profesionalmente: un teatro con el que he tenido siempre una relación extraordinariamente importante. Pensé que *Fedora* era un buen vehículo para mi retorno porque, además, había connotaciones sentimentales. Yo volví a Barcelona en un día muy difícil de mi vida; coincidió que aquel día se estaba representando *Fedora* y que pocos años después haya tenido la oportunidad de cantar esta misma ópera en el Liceu ha hecho que las representaciones hayan sido muy emocionantes desde todos los puntos de vista.

En cuanto a la acogida del público, magnífica, como siempre. Sería injusto si no dijese



que el público del Liceu me ha recibido siempre con un afecto muy especial que agradezco mucho. De la crítica, a estas alturas del «partido», no me preocupo demasiado. Respeto a la crítica, he creído siempre en la integridad y en la buena fe del crítico y he aprendido de las críticas siempre que hayan sido constructivas y sin prejuicios. Lo que ocurre es que de la misma función a veces recibes críticas completamente diferentes; poniéndonos en el caso extremo, una que te dice «mejor que cambies de profesión» y otros que te dicen «desde Caruso no hemos oído nada igual». Entonces se plantea el problema: ¿con quién te quedas? Lógicamente, la respuesta es: la que más te gusta. Pero si crees en las buenas también tienes que creer en les

malas. Por lo tanto, al final, uno mismo tiene que saber cuando está bien y cuando no se está; sobre todo, si tienes años de experiencia, tienes que saber cuál ha sido tu nivel.

OAC.- ¿Cómo valora el momento actual de su carrera?

J.C.- El momento actual de mi carrera tiene la cosa más importante de todas, que es que puedo cantar, que puedo cantar en los mismos escenarios en que lo he hecho durante muchos años, que puedo cantar muchas de las obras que hacía anteriormente y que continúo teniendo la ilusión de incorporar papeles nuevos a mi repertorio. Por estos motivos, a nivel personal, mi carrera está en un momento magnífico porque puedo continuar haciendo lo que me llena, puedo intentar comunicarme y en este sentido me considero un hombre privilegiado. Una cosa que me hace sentir realizado como artista y como hombre.

Canto ópera en los teatros que he escogido: la Opera de Viena, el Covent Garden, la Scala y el Liceu. En Viena he cantado *Traviata* y *Bohème* y esta temporada cantaré *Samson* y *Pagliacci*. En el Covent Garden, he cantado *Stiffelio* y cantaré ahora *Fedora*, en La Scala he cantado *Fedora* y cantaré *Francesca da Rimini* y *Stiffelio*; en el Liceu acabo de cantar *Fedora* y en Viena y el Covent Garden tengo proyectos ya firmados para cantar *Il Corsaro* y *Jérusalem*; todo esto, combinado con recitales, conciertos en teatros, salas de concierto y en otros espacios más grandes, me supone una gran actividad que, junto con los registros discográficos, pienso seguir realizando en los próximos años. ¿Hasta cuándo? Pues no lo sé... Dios dirá.

OAC.- ¿Por qué en esta relación de teatros falta el Metropolitan?

J.C.- Mira, quiero enseñarte una cosa por aquello que dicen que «una imagen vale más que mil palabras».

(Sale de la habitación y vuelve a entrar con un papel. Es un fax muy reciente de James

Levine que le invita a cantar en el Met y que desea que sea cuanto antes mejor).

Es decir, no es que tenga ningún problema con el Met sino que a veces es difícil encontrar las fechas, el título, etc., pero el teatro está muy interesado en que vaya y yo también tengo el deseo de volver. Cuando coincidan fechas, título, mi disponibilidad y la del teatro, volveré al Met encantado.

OAC.- ¿Qué tanto por ciento de importancia tiene la técnica para un cantante?

J.C.- Es primordial; lo que ocurre es que hay muchas maneras de entender la técnica y muchas maneras de pensar. No hay una misma técnica que sea buena para todos; es obvio que cada constitución, mentalidad, voz, son diferentes. Hay bases técnicas comunes pero lo que yo siempre he defendido es que la técnica tiene que estar al servicio de la interpretación y no al contrario. La técnica nos tiene que ayudar para dar una mejor versión del mismo personaje. Tiene que permitirnos cantar con *legato*, dinámicas, con el acento justo en los «declamatos» en el momento que se requiera. Si hay una buena técnica el cantante será también más completo en el aspecto escénico y en toda su *performance*. Hay otros puntos de vista. Hay quien en un teatro quiere oír cada nota perfecta en su sitio, cosa que me parece válida, pero yo prefiero sentir emociones que notas bien colocadas y que me digan poco. Claro que el ideal sería que se diesen las dos cosas.

OAC.- ¿Cuál fue su relación con Karajan y qué cree que Karajan apreciaba en usted?

J.C.- Mi relación con Karajan fue extraordinaria no sólo por el nivel artístico sino también por la relación humana. De Karajan aprendí muchas cosas. Evidentemente, toda la colaboración con él, doce años que fueron un privilegio, fue el momento

más luminoso de mi carrera. Tenía la posibilidad, con un hombre del talento extraordinario de Karajan, de cantar *Aida*, *Bohème*, *Don Carlo*... Estos han sido para mí momentos muy emocionantes y

«Hay quien quiere oír cada nota perfecta en su sitio, pero yo prefiero sentir emociones que notas bien colocadas»

también en el aspecto de mi categoría como cantante me dio un *trade mark*, un sello.

¿Qué veía en mí Karajan? No lo sé, pero, lo digo sin arrogancia, durante los años que canté con Karajan, él no contrató a ningún otro tenor para el repertorio italiano y francés. Quizá veía en mí una manera de ver el canto similar a la suya, sin que eso quiera decir que yo esté a su altura. Hay otros tipos de cantantes que son tan o más buenos que yo pero que no le daban esta sensibilidad, esta manera de ver la música que él apreciaba en mí. Y para ser abierto y sincero, supongo que también influyó mi físico, que más bien me ha ayudado para interpretar según qué papeles.

OAC.- ¿Cuáles son concretamente los nuevos papeles que piensa incorporar a su repertorio?

J.C.- La temporada pasada fueron dos: *Fedora* y *Stiffelio*. Esta temporada no incorporo ninguno nuevo pero las temporadas 94-95, 95-96, 96-97 cantaré *Il Corsaro*, *Jérusalem*, *Francesca da Rimini* y muy probablemente *Le Cid*. Una de las obras que también recupero es *Hérodiade*, que cantaré también en el Covent Garden y en la Ópera de Viena. He vuelto a mi actividad operística al cien por cien.



Josep Carreras con Herbert von Karajan durante la grabación de *Carmen*, el 1982.

OAC.- ¿Ha convencido a Mirella Freni con las óperas que quería que cantasen juntos, por ejemplo *Francesca da Rimini*?

J.C.- No, para *Francesca da Rimini* no hemos conseguido convencerla nadie, ni La Scala, ni el maestro Gavazzeni, ni yo, parece ser que por ahora no tiene intención de cantarla. Es muy respetable, pero es una lástima.

De las óperas que he mencionado antes me parece que la Sra. Freni cantaría de manera extraordinaria la *Salomé* de *Hérodiade* y ella me ha prometido que lo pensará, pero creo francamente que podría cantarla.

Aprender de los errores

OAC.- ¿Cree que el repertorio que ha cantado en su carrera ha sido siempre el más acertado o cree que se ha equivocado alguna vez?

J.C.- Claro que me he equivocado, todos nos hemos equivocado. Pero curiosamente se aprende de los propios errores. Y muchas veces con aquellas obras que la gente ha creído que más me había equivocado, como por ejemplo, *La Forza del destino* o *Andrea Chénier*, han resultado ser las que después más éxito me han dado. Todo es relativo... Yo volvería atrás en dos o tres casos concretos y no tanto en el repertorio como en el momento en que lo abordé, pero sinceramente no tengo demasiados remordimientos en este sentido. Además, creo que un cantante de verdad tiene la obligación de conocer sus limitaciones, llegar al límite de sus posibilidades, no cantar siempre las tres o cuatro obras con las que sabes que no tendrás nunca problemas. Mi temperamento me exige salir de la rutina de cantar siempre los mismos títulos.

OAC.-¿Cuáles son sus nuevos proyectos discográficos?

J.C.- Tengo un contrato con Warner para una serie de títulos del campo clásico y del campo *cross over*. En el campo clásico hay algunas cosas previstas, aunque a veces las cosas previstas se cambian. Tenemos una *Cavalleria Rusticana* con Mehta, queremos grabar *Hérodiade* cuando hagamos la nueva producción en Londres, *Jérusalem* y también muy probablemente *Francesca da Rimini*; aparte de eso, *L'enfance de Christ* de Berlioz con Barenboim. Y en otros campos, tra-



Josep Carreras, en un recital en el Festival de Peralada.

bajo en un disco con música compuesta por Vangelis que es un hombre del que siempre había tenido ganas de cantar sus melodías. Cantaré una serie de poemas griegos traducidos al castellano con música suya.

OAC.- ¿Cómo está en este momento la polémica con Gérard Mortier?

J.C.- El tema de Gérard Mortier está acabado. Él, cuando fue nombrado director del Festival de Salzburg, se permitió hacer unas declaraciones tales como que el Sr. Pavarotti está demasiado gordo para entrar por la puerta del Festival; que Jessye Norman es demasiado oscura y quizá no se la vería en el escenario; que los profesores de la Filarmónica de Viena son unos parásitos; y que yo prácticamente tengo un pie en la tumba. Luego, cuando se me pidió mi opinión sobre el Sr. Mortier, la di en tanto que es gestor del Festival y creo que esa opinión es la del 95% ó 99% de los aficionados a la ópera. Cuando él dijo que «al Sr. Carreras no le contesto porque está enfermo», me harté: una cosa es intentar ser cordial y otra cosa que te pisen la dignidad. Puse el tema en manos de abogados. Ahora mi abogado tiene una carta y yo una copia de la carta por la que el Sr. Mortier se compromete

a no asociar nunca más la palabra «enfermedad» con el Sr. Carreras.

OAC.- ¿Se considera un cantante caro?

J.C.- Cuando canto para un teatro y por tanto se me paga con dinero público, acepto con mucho gusto lo que el teatro quiera pagar o lo que el teatro tenga como techo de honorarios y por ahora no he tenido nunca ningún problema. Ahora, cuando hablamos de dinero que no es público y de compañías que venden miles de entradas, entonces depende de la cantidad de personas que asistan al concierto que yo pida unos honorarios u otros; si ellos hacen negocio, yo también lo quiero hacer.

OAC.- Carreras, Domingo y Pavarotti, ¿son los mejores tenores del mundo?

J.C.- Son los más populares, pero es el público quien los ha hecho los más populares.

OAC.- ¿Hay crisis de nuevas voces?

J.C.- No creo que haya crisis de nuevas voces. Creo que hay crisis de personalidades. Oigo cantantes que me piden audiciones y aunque no me gusta opinar sobre un cantante habiéndolo oído sólo diez minutos, se encuentran buenas voces. Por cierto, eso de juzgar tan rápidamente si alguien es bueno o malo me parece un compromiso muy grande; es por este motivo que no he creído nunca en las *masterclasses*, creo que la *masterclass* es un supermercado. Respeto a quien las haga, pero me parece que en una hora no se puede enseñar a 65 personas a cantar.

De todas formas, volviendo al tema de las nuevas voces, la gente está más preparada que nunca pero por ahora echo en falta la personalidad «arrolladora». Lo que hace que una persona, sea hombre o mujer, suba al escenario, abra la boca y allí pase algo. Eso es lo que no he escuchado por ahora en los cantantes de la nueva generación. He oído cantantes que me gustan muchísimo

«Un cantante de verdad tiene la obligación de llegar al límite, no cantar siempre las tres o cuatro obras con las que sabes que no tendrás nunca problemas»



Josep Carreras, durante una de las representaciones de *Fedora* en el Liceu. Foto. A. Bofill.

como Roberto Alagna, Luca Canonici o Vincenzo La Scola; claro que hablo de cantantes verdaderamente jóvenes porque hay cantantes que pasan por jóvenes pero que tienen mi edad, como es el caso de Dvorsky, Lima, Schicoff o Araiza, cuatro tenores magníficos de mi generación.

OAC.- ¿Qué objetivos ha alcanzado la Fundación Carreras y cuáles son los nuevos proyectos que se plantea?

J.C.- Antes que nada, hemos conseguido reunir un capital social de unos mil millones de pesetas, aproximadamente, que nos permite el funcionamiento ordinario y regular de la fundación y que gracias al interés bancario que produce, disponemos de cien millones anuales para realizar las propuestas que aconseja el equipo técnico de la Fundación, del que forma parte incluso un Premio Nobel de

Medicina como es el Dr. Thomas. Los propósitos son prioritariamente la investigación científica pero también ayudas sociales a los enfermos y a sus familias, dotar de la tecnología necesaria a algunos hospitales para tratar la leucemia y subvencionar estudios con becas. Los objetivos son el banco de Donantes

«No creo que haya crisis de nuevas voces. Creo que hay crisis de personalidades»

No Relacionados de Médula Ósea que nos permitirá a la vez estar interconectados con otros bancos. Estos son proyectos caros y ambiciosos pero estamos trabajando en ellos con ilusión y energía.

OAC.- Después de todo lo que nos ha explicado, ¿de dónde saca tiempo para estudiar? ¿De dónde sacan tiempo los grandes tenores para estudiar?

Cuando tengo tiempo para estudiar, estoy haciendo lo que me gusta. Lo que cada día me gusta menos de esta profesión es todo lo que la rodea. Cada día tengo que hacer un montón de cosas y no alcanzo a todo. En realidad, a veces pienso que hago una vida de ejecutivo, pero además tengo que salir al escenario y cantar.

Marc Heilbron

MIRELLA FRENI

«Hay que pensar siempre qué se hace»

Mirella Freni ha regresado a Barcelona para cantar *Fedora* con Josep Carreras. Una vez más el público ha expresado su entusiasmo hacia la figura de la ilustre cantante, para quien no pasan los años y que se muestra siempre en forma para enfrentarse con roles nuevos. Gentilmente, nos concedió una extensa entrevista cuyos momentos más interesantes reproducimos a continuación. La sempiterna jovialidad de la cantante se refleja en su espontánea manera de hablar, que intentamos transcribir fielmente.

Òpera Actual.- ¿Cuál sería la valoración global que haría usted de su carrera y los cambios de repertorio que ha ido introduciendo en ella?

Mirella Freni.- Yo me he considerado siempre soprano lírica, he nacido soprano lírica; cuando era más joven era una soprano lírica con menos potencia en la voz, pero con una voz que, como me decían, corría, que se oía, que estaba bien proyectada; luego, naturalmente, a través de los años, la experiencia, la madurez, todo hace que la voz haya cambiado; no soy una soprano dramática, no seré nunca una soprano dramática sino una lírica, una lírica-spinto, en un cierto género en el que se puede interpretar más con acento dramático que con la voz. Pero por fortuna, esto no me ha producido ningún daño, y naturalmente, si la voz corre es que puedo hacerlo, ¿no?

OA.- ¿Qué puede decirnos de Karajan, un maestro que siempre la consideró a

usted una de sus cantantes preferidas?

M.F.- Yo con Karajan siempre tuve una relación, musical, por supuesto, porque como hombre Karajan era muy reservado; en el trabajo era adorable, gentil, etc., pero al terminar el trabajo desaparecía; en veinticinco años que trabajamos juntos, quizás estuvo con la compañía dos o tres veces en que nos invitó a comer a todos juntos; por eso, lo conozco prácticamente sólo por el otro lado, el del trabajo: era un maestro extraordinario, con una personalidad increíble y un sentido musical... yo lo llamaría un «esteta» del sonido; amaba el sonido, y esto era para mí también algo que me hacía estudiar, para tratar de conseguir una voz redonda. Por esto yo siempre he tratado de obtener un sonido lo más «redondo» posible, procurando no gritar, porque no me gustó nunca. Naturalmente, soy un ser humano, no sé si siempre he conseguido hacerlo, pero mi idea era ésta; y pienso que esto me ha acercado mucho al maestro Karajan a la hora de interpretar, dándome una cierta sensibilidad, una determinada finura, porque a él no le gustaban las interpretaciones gritadas. A mi misma, por mi propia personalidad y mi carácter, me gustaba hacer las cosas de este modo. Con Karajan, además, nos entendíamos sin hablar siquiera; todo quedaba claro, era increíble. Esto ha sido una gran suerte para mí.

OA.- ¿Qué es lo que apreciaba Karajan en usted?

MF.- No lo sé; quizás mi seriedad, mi modo de hacer, no sé; él decía que yo le daba unas emociones enormes y sé que en varias entrevis-

tas en Austria, en Alemania, y en otros lugares, había dicho: «Yo adoro el canto». Es cierto: le gustaban mucho los cantantes, y había dicho «Si yo fuera un cantante me gustaría cantar como la Freni». (Ríe) Esto tendría que haberlo explicado él, qué es lo que le gustaba de mí. Yo no puedo decirlo.

OA.- Entre los directores actuales, ¿con cuáles se siente más cómoda para trabajar?

MF.- Cuando son grandes directores, cuando son buenos, siempre hay un punto de encuentro simpático, naturalmente. Lo importante es que yo los comprenda y que ellos me comprendan. Generalmente con directores grandes hay una colaboración adecuada, porque hay un respeto mutuo, y es importante esa colaboración: no que uno se imponga y basta; yo no soy un soldado, y es preciso encontrar una forma conjunta para crear algo, de otro modo, si yo exijo demasiado de él, o él de mí, no saldrá algo auténtico, porque una obediencia no es algo adecuado en el arte. Por supuesto que siempre estoy dispuesta a escuchar cuando te dan sugerencias, aunque procedan de alguien que no es un gran director; pueden darte una sugerencia correcta, y entonces la medito y trato de seguirla, pero cuando los directores son mediocres, es más difícil, porque tal vez sienten algún complejo ante los grandes cantantes y entonces tratan de imponerse; esta falta de elasticidad es algo que te estorba.

OA.- Y entre los tenores, ¿con cuál se siente mejor?

M.F.- He cantado con todos los grandes tenores, y es algo muy bello porque son muy distintos el uno del otro; cada uno tiene una personalidad y es esto lo bonito, porque de otro modo sería una lata, ¿no? y me gusta mucho cuando proponen cosas distintas, porque así yo también tengo que cambiar, y no soy siempre la misma. Aunque cuando preparas un personaje la base tiene que ser siempre la misma, luego se cambian ciertas actitudes e

incluso algunos acentos, porque depende del tenor o del «partner» que está contigo: si te dicen una cosa más suavemente, tienes que responder con mayor suavidad, si te lo dicen de un modo más duro, tienes que ser más dura para crear una cosa conjunta. El arte es hermoso por esto.

OA.- ¿Tiene la intención de incorporar nuevos papeles a su repertorio?

M.F.- No lo sé. Me han ofrecido... Carreras me ha estado hablando ahora de algunas cosas: la Scala me las ha solicitado; Plácido y Pavarotti también; vamos, les dije, sois tres y yo soy una sola persona. No puedo hacer demasiadas cosas, ¿comprende? yo siempre he sido la Freni «frenada» por prudencia, no quiero comenzar a hacer locuras ahora. Ahora tengo que mirar bien lo que hago de todas estas cosas y ver cuál me conviene más, en cuál me siento mejor, pero en un momento en que he estudiado tanto sería bueno que tuviese una pequeña pausa para mí. No puedo decir nada, todavía.

OA.- ¿Y de la *Francesca da Rimini* qué hay?

M.F.- No, ésta no quiero hacerla, porque me gusta como papel pero es diferente, no sé, del papel de Fedora, que es un rol dramático pero aunque lo sea tiene acentos en los que se canta; en Francesca tiene momentos que exigen muchos gritos, y yo estas cosas las puedo hacer, pero tengo miedo por la voz, y entonces digo que no. No lo quiero ni intentar siquiera. Se lo he rehusado a la Scala y al Metropolitan. Yo evito estas cosas, porque tengo un gran respeto por la voz y tal vez es por esto que todavía canto; en febrero próximo cumpliré treinta y nueve años de carrera, desde mi debut; aparte de que algunos años antes hice conciertos cuando empezaba, o sea que hace más de cuarenta años que canto, y siempre he tenido mi voz cuidada, con atención, diciendo «No, Mirella, esto no, y así». Y eso creo que es lo que me ha preservado.

«Yo siempre he sido la Freni «frenada» por prudencia, no quiero comenzar a hacer locuras ahora.»

VIII TEMPORADA

D'ÒPERA DE PRIMAVERA

TEATRE PRINCIPAL PALMA DE MALLORCA

"LA TRAVIATA"

de Giuseppe Verdi

Març 26, 28, 30 i Abril 1 a les 21 h. Abril 4 a les 20 h.

Producció del Teatre Principal de Palma

Kathleen CASSELLO, Olafur BJARNESSON,

Carlos ÁLVAREZ (26, 28, 30) Guanyadora Premi "Traviata 2000",
Ignacio ENCINAS, Guido LEBRON (2,4) M. URIZ, P. FUENTES,

P. FARRÉS, M. SOLA, P. DEYÀ, M. ROCA

Direcció Musical: FABIANO MONICA

Direcció Escènica: SERAFÍ GUISCAFRÉ

"LES CONTES D'HOFFMAN"

de J. Offenbach

Abril, 20 22 a les 21 h. Abril 24 a les 20 h.

Co-Producció amb els Festivals d'Òpera de Las Palmas i Oviedo

Dean PETERSON, Claude Robin PELLETIER, Seun Eur KIM,

Raquel PIEROTTI, Paula ROSSELLÓ, Itxaro MENTXACA,

S.S. JERICÓ, P. DEYÀ, M. SOLÀ, Sylvia CORBACHO

Direcció Musical: MARCO AMILIATO

Direcció Escènica: HORACIO ROGRÍGUEZ ARAGON

Concert de JOAN PONS: Maig, 10, a les 21 hores.

"TURANDOT"

de G. Puccini

Maig 18, 20 a les 21 h; Maig 22 a les 20 h.

Producció del Teatre Principal de Palma

Maria ABAJAN, Daniel MUÑOZ, Maria GALLEGO,

Miguel Angel ZAPATER, Guido LEBRON, Miguel SOLÀ,

Santiago Sánchez JERICÓ, Josep RUIZ, Pere DEYÀ

Direcció Musical: GIULIANO CARELLA

Direcció Escènica: SERAFÍ GUISCAFRÉ

"NABUCCO"

de Giuseppe Verdi

Juny 2, 4 i 6 a les 21 h.

Ana Maria SANCHEZ, Paolo GAVANELLI, Carlo LOMBARA,

Milagros MARTIN, Pedro FUENTES, Miguel SOLÀ,

Santiago S. JERICÓ, Sandra GALIANO

Direcció Musical: ROMANO GANDOLFÍ

Direcció Escènica: SERAFÍ GUISCAFRÉ

ORCHESTRA SIMFÒNICA DE BALEARS "CIUTAT DE PALMA"

Director Titular: Lluís Remartínez

CORS DEL TEATRE PRINCIPAL

Director: FRANCESC BONNÍN



Consell Insular
de Mallorca

Informació:

Teatre Principal, La Riera, 2-A - 07013 Palma

Tel. (971) 72 55 48

Fax: (971) 72 55 42

OA.- ¿Qué peso ha tenido su marido en que usted aceptase unos roles del repertorio ruso?

M.F.- Lo ha tenido Nicola hasta cierto punto, porque él sabía por experiencia que son papeles muy difíciles, y sobre todo no sólo por la lengua, sino también por un determinado estilo, y me decía: «Piénsatelo bien, Mirella, ten cuidado», pero no sé por qué, yo sentía... fui yo, en realidad, yo y también el maestro Bartoletti. Estábamos en Chicago y él me decía: «Mirella, yo pienso que con tu voz redonda, italiana, sería algo especial que cantaras este repertorio, inténtalo». Yo me resistía, y decía no, en ruso no, Dios mío, no, pero él me dio la partitura, me la llevé a casa, a Italia, me lo empecé a mirar, y al año siguiente cuando fui a San Francisco, allí había una pianista, maestra de teatro rusa, buenísima, Susanna Lemberskaia. Yo le dije: «Probemos juntas y tu me dirás con toda sinceridad si puedo o no puedo hacerlo». Y empezamos a trabajar con todo, la pronunciación, los matices, etc. Y cuando empezamos a trabajar con la música, vi que me miraba, le dije: «¿Qué pasa? ¿He hecho algo mal?». Pero me dijo: «No, te lo juro, cantas mejor que una rusa, es que lo haces todo como si fueses rusa, con los matices, todo». Entonces me puse a trabajar y continué con el apoyo de Nicola. Pero él, muy honradamente, me dijo: cuidado, ten en cuenta que yo no soy ruso, lo hablo bien, lo canto bien, pero soy búlgaro, y no quisiera darte alguna inflexión, algún acento que no fuera el adecuado. Sin embargo, cuando tenía alguna duda en el significado de una palabra, o en la pronunciación, recurría naturalmente a Nicolai, y a veces incluso lo despertaba para preguntarle cosas.

OA.- ¿Así habla usted ruso actualmente?

M.F.- No, no es que lo hable. Entiendo muchas cosas, y a veces como sé algunas palabras, empiezo una frase pero luego no sé seguir, porque es muy complicado. Cuando lo canto sé muy bien lo que digo y lo que quieren decir las palabras, cuidando mucho la pronunciación. No podría cantarlas así como un papagayo.



La soprano durante una representación de *Eugene Oneguín* en el Liceu, la temporada 1989-90.

OA.- ¿Cuáles son sus proyectos discográficos?

M.F.- En estos momentos estamos hablando con la DECCA y nos tenemos que ver pronto para unos proyectos con Luciano Pavarotti, que quiere hacer no sé exactamente qué; se hablaba también de hacer un disco de *Fedora*, pues hasta ahora sólo hemos hecho el vídeo en la Scala; no existe tampoco disco de *Adriana Lecouvreur*; se hablaba de todo esto, pero no sé todavía si otra casa discográfica podría estar interesada en algo; veremos qué *cast*, coros, etc. Mientras tanto espero, pero no puedo esperar mucho, porque me voy haciendo mayor. Es curioso que todavía no haya grabado la *Adriana*, pero la verdad es que se habló de ello hace tres o cuatro años; hubo muchos dimes y diretes, un director, otro director pero finalmente tuve que renunciar porque tenía mis propios compromisos, mi programa que me obligó a decir basta.



Mirella Freni junto a nuestro director, Roger Alier.

OA.- ¿Tiene previsto volver al Liceu?

M.F.-Estamos hablándolo, porque me gusta mucho Barcelona aunque es una ciudad muy calurosa y húmeda. El teatro es maravilloso y el público me quiere mucho porque,

«Lo importante es siempre pensar mucho, utilizar siempre la cabeza.»

honestamente, debo decir que yo no he hecho nada especial para ello, me gusta porque me quieren por mi canto y cada noche es increíble. Lo importante es encontrar las fechas y también lo que me decía el Dr. Hänseroth: que él no conoce los presupuestos de los que dispondrá hasta muy tarde con lo cual se encuentra que los grandes cantantes ya están contratados para las fechas que el

quería. Yo de todas maneras procuro guardar algunas fechas.

OA.- ¿Cuáles son los consejos que daría a las sopranos que empiezan su carrera?

M.F.- Primero de todo tienen que ser muy honestas con sus posibilidades y aprender a esperar. Es mejor esperar que empezar demasiado pronto cuando uno no está preparado, aunque uno tenga facilidad porque se tiene aprender a estar en la escena y además hay que dejar que la voz y el físico crezcan juntos. Yo hace seis o siete años no me hubiese puesto a hacer la *Fedora*, ahora la puedo hacer porque ahora soy más madura y más fuerte. También desde un punto de vista psicológico, ahora la afronto con más serenidad. No es por nada que a los astronautas muchas veces no los eligen muy jóvenes, porque prefieren gente más equilibrada. Lo importante es siempre pensar mucho, utilizar siempre la cabeza.

OA.- ¿Tiene fijada una fecha para su retirada?

M.F.- Hace tiempo escribí en mi diario «mayo del 94: pensión» y ahora resulta que en estas fechas tengo que cantar *Fedora* con José en el Covent Garden. Es evidente que dejo esta retirada para más adelante. Cuando firmo contratos para el 95-96 a los directores de los teatros les digo: «Yo ahora me siento bien pero en tres o cuatro años quién sabe». Ellos me responden que no me preocupe. Pienso que hay que ser correcta con el público y eso es lo único que me preocupa en el futuro. Poder guardar siempre un equilibrio conmigo misma sin tener que pensar que he hecho una mala representación.

Roger Alier y Marc Heilbron

////
ÒPERA A CATALUNYA
////
ASSOCIACIÓ D'AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL
////

'94
VIè
CICLE

L'elisir d'amore

G. DONIZETTI
ÒPERA EN DOS ACTES

Nemorino: EDUARD JIMÉNEZ
Adina: AE-KYUNG SHIN
Belcore: CARMELO CORDÓN
Dulcamara: ÀNGEL ÒDNA
Gianetta: OLGA SALA


Director d'orquestra: JAVIER PÉREZ BATISTA
Director del cor: JOSEP FERRÉ
Direcció escènica: MARC SABATER - JOAN B. TORRELLA
Escenografia: RAÛL CAMARASA
Disseny vestuari: BERTA VIDAL
Disseny il·luminació: MARC PRUNÉS

COR DELS AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL
ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL VALLÈS

Producció
ASSOCIACIÓ D'AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL
Direcció General: MIRNA LACAMBRA

REPRESENTACIONS:

16 i 18 de febrer de 1994	SABADELL	<i>Teatre Municipal La Faràndula</i>
22 de febrer	REUS	<i>Teatre Fortuny</i>
26 de febrer	MATARÓ	<i>Teatre Monumental</i>
(data a determinar)	GIRONA	<i>Teatre Municipal</i>

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Amb el patrocini de
 Banc Sabadell

Ajuntament  de Sabadell

MIRNA LACAMBRA

L'ànima de l'òpera de Sabadell

Han passat ja onze anys des de la fundació dels Amics de l'Òpera de Sabadell i des de les primeres representacions operístiques, promogudes per una Associació al capdavant de la qual es troba la seva presidenta, Mirna Lacambra. Cantant professional, va saber animar un grup de persones interessades pel món de l'òpera amb la idea de crear una Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell que portés espectacles lírics a una ciutat com Sabadell.

Aquests anys de camí Mirna Lacambra els valora «molt positivament perquè no sé si hem fet una feina molt important per a la música a Catalunya però, en tot cas, sí que la hem fet per la música a Sabadell». Ella és molt conscient de que en gran part tot aquest camí és també un èxit personal perquè «sense cap mena de pretensió, es veritat que el segell d'aquesta Associació és meu, però les activitats de l'Associació no haurien estat possibles sense els socis que són veritablement els promotors de l'òpera a Sabadell i sense el treball de tota la Junta».

Les institucions han anat ampliat progressivament el seu suport a l'Associació i quan se li pregunta si n'hi ha prou, ho valora d'aquesta manera: «No sé si és suficient o insuficient però nosaltres treballem amb el que tenim i el que no podem fer és estirar més el braç que la màniga». De tota manera reconeix que han millorat molt en aquest sentit, perquè l'òpera no es fa només a Sabadell sinó que és un circuit d'òpera que es representa a tot Catalunya. «Hi ha el patronatge del Banc de Sabadell, l'ajut econòmic de la Generalitat i el suport de l'Ajuntament que cedeix el Teatre de La Faràndula, el Conservatori per assajar el cor i diversos

espais per assajar l'orquestra, per muntar les produccions, per guardar les produccions anteriors i tot això representa una ajuda inestimable».

Un dels elements que van generar els Amics de l'Òpera de Sabadell és l'Orquestra Simfònica del Vallès. Al principi, era l'Orquestra del Liceu la que s'utilitzava per fer les representacions a Sabadell però cada cop es va fer més difícil compaginar aquest esforç amb les activitats del Liceu. Això és el que va fer pensar en la creació d'una nova orquestra, un projecte en el qual es va treballar amb molta il·lusió: «L'any 1987 es va fundar però els Amics de l'Òpera de Sabadell no podien fer tots els sacrificis que calia per portar-la endavant. Finalment, es va trobar la solució adequada, que va ser la creació d'una cooperativa, de tal forma que els músics són els propietaris de l'orquestra. Nosaltres els contractem per a les nostres representacions i ells fan també els seus propis concerts simfònics. També disposen d'una subvenció de la Generalitat i encara que potser no s'ha trobat el patrocini ideal, penso que tenen un bon futur».

Mirna Lacambra ha estat també una soprano amb una reconeguda carrera artística i ha passat no sols pel Liceu sinó per molts teatres europeus i americans. Pensa que això es bo per enfrontar-se després amb el treball de directora artística perquè «quan hi ha problemes amb els cantants els entenc molt bé i sempre escolto a tots els que m'ho demanen. Haver estat cantant m'ajuda a conèixer-los millor. Això no

vol dir que trobis sempre la veu que voldries per un paper, sinó que t'has de conformar amb allò que tens, perquè nosaltres no podem trobar *divos* com Plácido Domingo o Mirella Freni. Hem portat pel nostre desè aniversari noms com Joan Pons

Un altre de les novetats que vol plantejar als socis per la propera temporada és la possibilitat de fer una òpera anual en forma de concert



Mirna Lacambra ha estat també una soprano amb una reconeguda carrera artística

o Fiorenza Cossotto, però això no és l'habitual». Una de les coses que valora com a més positives és la integració de cantants professionals i novells que tenen els repartiments operístics de Sabadell: «Aquí hem descobert Enedina Lloris i Josep Bros, per posar dos exemples molt significatius. Però a més d'aquests, molts altres que estan fent ara la seva carrera».

Entrant ja en detalls sobre la temporada 93-94, ens avança els que seran una part dels repartiments de *L'Elisir d'amore* i *Roméo et Juliette*. «La Adina de *L'Elisir* serà la soprano que ha guanyat el Concurs Viñas, el paper de Dulcamara el cantarà Àngel Òdena i la producció estarà signada per l'Equip Jove de Sabadell, un grup de la nostra ciutat en el que tenim dipositades moltes esperances. La direcció d'orquestra serà de Javier Pérez Batista.

que també dirigirà *Roméo et Juliette*. La soprano serà Sum-Eun-Kim que és la que ja va fer *Don Pasquale* i encara ens falta el tenor perquè Josep Bros, en qui havíem pensat en un principi, té altres compromisos. El paper de Stefano el farà Rosa Mateu i el de Tebaldo Antoni Comas. Ja per la propera temporada tenim pensat començar amb *La Cenerentola* dirigida per Elisabetta Maschio; la mezzosoprano serà Maite Arruabarrena».

Un altre de les novetats que vol plantejar als socis per la propera temporada és la possibilitat de fer una òpera anual en forma de concert «perquè algunes obres (com, per exemple, les de Wagner) no es poden fer a Sabadell per la falta d'espai al fossat de l'orquestra. Malgrat tot, això és encara un projecte al qual els socis han de donar la seva aprovació».

Mirna Lacambra continua al capdavant de l'Associació amb la mateixa empenta i il·lusió que sempre l'han caracteritzada i que ha donat els fruits dels que Sabadell pot estar ben orgullosa.

Marc Heilbron

Un Elisir per a Sabadell

La tasca divulgativa de l'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell marcarà una fita decisiva el proper mes de febrer, quan s'estreni una nova producció de L'elisir d'amore, a càrrec d'un equip de sis joves de la ciutat. Un dels directors d'escena presenta l'obra mestra de Donizetti.

El proper mes de febrer, i com a segona producció de la present temporada, l'Associació els Amics de l'Òpera de Sabadell posarà en escena, per segona vegada en la seva història, *L'Elisir d'Amore*, trenta-quatre òpera del prolífic compositor italià Gaetano Donizetti. Estrenada el 12 de maig del 1832 al milanès Teatro Canobbiana, es pot considerar, juntament amb *Lucia di Lammermoor*, l'obra més coneguda i apludida de Donizetti.

En aquesta ocasió, i per primera vegada a Sabadell, la producció escènica està a les mans d'un equip de sis joves de la mateixa ciutat. De diverses procedències artístiques, són, segons la presidenta de l'Associació, Mirna Lacambra, «un nou producte d'aquesta tasca que s'està fent des de fa onze anys, que fa arribar l'òpera a tothom i intenta despertar l'interès artístic de molta gent que ha vist en els espectacles operístics de Sabadell una oportunitat d'iniciació seriosa en aquest món tan apassionant».

Formen l'equip: Raul Vilasís (escenografia), Marc Prunés i Carles Castellví (il.luminació), Berta Vidal (vestuari) i Marc Sabater i Joan B. Torrella (direcció escènica). L'enfoc de la producció es fa des de l'opció d'un realisme bastant marcat, sense oblidar, és clar, la part d'òpera bufa que es troba en aquest *Elisir*.

No s'han facilitat encara els noms dels intèrprets vocals (recordem que Nemorino i Adina sortiran dels premiats en el concurs Viñas) si bé

podem avançar que la direcció d'orquestra anirà a càrrec del mestre Javier Pérez Batista.

El llibret

En aquest cas podem parlar d'una obra que, literàriament, ha fet molts tombs i ha sofert un gran nombre de modificacions des que Silvio Malaperta va escriure *Il Filtro*, versió de la qual es va inspirar l'autor francès Eugène Scribe per escriure *Le Philtre*. Felice Romani, un dels llibretistes de moda a l'època, va trobar en *Le Philtre* de Scribe una bona base en la qual reposaria el definitiu *Elisir d'Amore*. La versió de Romani és d'una semblança bastant considerable amb *Le Philtre*; de fet, només podríem comptar tres fragments complets, «Adina credimi» (acte I) «Una furtiva lacrima» i «Prendi, per me sei libero» (acte II) que no apareixen de cap manera en l'obra francesa.

La música

Com a estricta conseqüència del text de Romani, Donizetti ens presenta una partitura lleugera i simpàtica (feliçment al servei d'un argument de les mateixes característiques). També la distribució de les veus, feta amb gran lògica, fa que la música s'adapti com un guant a l'obra literària concebuda com una comèdia de passions, construïda a partir del model de l'òpera bufa.

Dividida en dos actes, l'obra transcorre sense gaire sorpreses. La música s'estructura d'una manera molt senzilla; un seguit de números que parteixen l'obra en una sèrie d'escenes on es succeixen els esdeveniments bastant acceleradament. I en moltes d'aquestes particions, hi apareixen els recitatius com a instrument de lligam inter-escènic. De totes maneres, i afortunadament, no se'n fa cap abús.

Joan B. Torrella

L'argument

ACTE I

L'escena ens trasllada a un poblet de pagesos del País Basc Francès, a finals del segle XVIII.

Aquesta és la història de Nemorino, un jove tímid i solitari, enamorat de la noia més bonica i rica del poble: Adina. Ella, per la seva condició de coqueta el rebutja constantment; fins i tot, el fa posar gelós galantejant amb Belcore, un orgullós sergent que està de pas pel poble. Però per a ella tot és un joc sense més importància que la de passar-ho bé una estona.

Arriba al poble un personatge del tot estrambòtic: el doctor Dulcamara acompanyat d'un servent moro, venent un fabulós medicament que guarirà a tot aquell que en prengui un golpet, per gros que sigui el seu mal. Després de regatejar preus, aconseguix que pràcticament tothom n'hi compri una ampolleta. Els vilatans engrescats pel que acaben d'adquirir corren cap a casa per provar els efectes del meravellós elixir.

Nemorino, que s'ha quedat sol amb Dulcamara, li demana si per casualitat tindria un elixir d'amor. El doctor, que ja veu el bon negoci que pot fer a costa d'aquell pobre desgraciat, li ven una ampolla de vi de Bordeus, fent-li creure que allò és un veritable elixir. Li adverteix, però que el licor no farà l'efecte desitjat fins al cap de 24 hores (just el temps que li cal per desaparèixer del poble).

Finalment, i aprofitant que està sol, Nemorino comença a beure l'elixir. En beu tant que l'alcohol fa efecte de seguida.

Però demà Adina serà seva, no cal preocupar-s'hi. Apareix Adina que s'estranya de veure Nemorino tan content i despreocupat. I per primera vegada veu com ell no fa cas. Això fa enfadar la noia que s'adona que no és corresposta.

Aprofitant que Belcore es desfà per ella, i per castigar la manca d'afecte de Nemorino, Adina decideix casar-se amb el sergent d'aquí sis dies. El noi riu satisfet perquè es creu que fent-li efecte l'elixir l'endemà, Adina no arribarà a casar-se amb Belcore.

Però per motius de força major, el grup militar s'ha de desplaçar fora del poble tot just l'endemà al matí, cosa que faria endarrerir les noces uns quants mesos. Adina, però, està entestada en venjar-se de la indiferència de Nemorino i decideix avançar el casament a aquella mateixa tarda, cosa que fa que, enmig de l'eufòria col·lectiva, el pobre Nemorino quedi totalment desolat i es llença desesperadament a la recerca de Dulcamara perquè li resolgui aquest gran problema que se li acaba de plantejar: necessita urgentment un elixir d'efectes immediats.

ACTE II

S'està a punt de celebrar la boda i hi ha una gran festa al poble. Nemorino troba Dulcamara i li demana un elixir que actuï amb més rapidesa. Però la precària situació econòmica del jove li impideix accedir al desitjat licor.

Davant l'oferta que li fa Belco-

re, de fer-se soldat i rebre immediatament uns quants escuts, Nemorino accepta i s'allista a l'exèrcit.

Però les noies del poble, secretament, han sabut que ha mort l'oncle de Nemorino, deixant-li una bona herència que el converteix en un home ric. Automàticament això fa que totes les vilatanes se sentin atretes cap a l'adinerat jove. Nemorino, que no sap res de l'herència que rebrà de l'oncle, atribueix aquesta atracció repentina de les noies a un efecte anticipat de l'elixir.

Adina, mentre està maquinant la seva venjança, s'adona que ara Nemorino és un home adorat i estimat per totes les dones del poble. Això desperta en ella un sentiment de gelosia que li fa veure que potser quan és a punt de perdre'l és quan el comença a apreciar de debò. Aquest sentiment de tristesa mostrat per Adina és advertit per Nemorino que l'ha vist plorar («Una furtiva lacrima»). Ella, però, s'arma de valor i declara el seu irrefrenable amor cap el noi. Així queden interrompudes les noces i s'anuncia el nou compromís d'Adina i Nemorino.

El doctor Dulcamara queda meravellat pels sorprenents efectes d'aquest fantàstic elixir i ell pensa que ha estat l'autor d'aquest miracle d'amor.

Joan B. Torrella

XXIII SETMANA DE S'ÒPERA



Associació d'Amics de s'Òpera de Maó

7-14 DE MARÇ DE 1994
PROGRAMA

IL TROVATORE

de Giuseppe Verdi

Manrico	Bruno Sebastián
Leonora	Ivanka Boljkovac
Azucena	Elena Obratszova
Inés	Marga Tudurí
Conde Luna	Antonio Salvadori
Ferrando	Antonio Borrás
Ruiz	Enric Gomila

NORMA

de Vincenzo Bellini

Norma	Mariana Nicolesco
Adalgisa	Giselda Pacino
Clotilde	Lina Camps
Pollione	Maurizio Frusoni
Oroveso	Riccardo Ferrari
Flavio	Enric Gomila

Direcció artística
Dídac Monjo

Cors dels Amics de s'Òpera de Maó

ORQUESTRA SIMFÒNICA DE LES ILLES BALEARS

Director
Javier Pérez Batista

La XXIII Setmana de l'òpera

La tradició operística de Maó continua enguany amb les representacions de *Il trovatore* i *Norma* al Teatre Principal, organitzades pels «Amics de s'Òpera».

Amb aquest primer número d'OPERA ACTUAL corresponent a l'any 1994, s'inicia un conveni que hem signat amb la revista els *Amics de s'Òpera* de Maó que possibilitarà la subscripció a aquesta de tots els membres de la nostra entitat. És, em sembla, una idea feliç pel que significa d'intercomunicació entre tots els aficionats a l'òpera dels països de parla catalana.

Maó havia d'incorporar-se d'alguna manera al projecte de la revista per la seva llarga tradició operística que ha desenvolupat sempre al Teatre Principal, teatre d'estil italià, programant dues òperes (en quatre funcions) entre el 7 i el 14 de març: *Il trovatore*, de Giuseppe Verdi, i *Norma* de Vincenzo Bellini, en la que serà la vint-i-tresena setmana de l'òpera.

Curiosament, aquest mateix programa va representar-se fa vint anys, concretament l'abril de 1974, i ara torna a l'escenari del nostre teatre amb una producció pròpia dels «Amics de l'Òpera de Maó» i amb un elenc de primeres figures que promet ésser força interessant. El tenor Bruno Sebastian, la soprano Ivanka Boljkovac, la mezzo Elena Obratzsova, el baríton Antonio Salvadori i el baix Antoni Borràs seran Manrico, Leonora, Azucena, Conde de Luna i Ferrando, respectivament, a l'obra de Verdi, mentre que serà la romanesa Mariana Nicolesco la qui encapçalarà el repertori de *Norma*, acom-

panyada per la mezzo Giselda Pacino (Adalgisa), el tenor Antonio Lotti (Pollione) i el baix Ricardo Ferrari (Oroveso).

Menorca ha optat aquests darrers anys per l'Orquestra Simfònica de les Illes Balears «Ciutat de Palma» que dirigirà, però, el mestre Pérez Batista, que porta ja molts anys lligat a l'Òpera de Maó. El veterà Dídac Monjo serà, un cop més, el qui assumirà la direcció escènica de les òperes i els cors seran els de la casa, que prepara la soprano Martina Garriga i dirigeix el mestre Pons Morlà.

Pels amants de l'estadística diré que *Norma* fou estrenada a Maó, segons ens explica el músic i historiador Deseado Mercadal, el 29 de novembre de 1845 per la companyia del baríton Emilio de Laneuville i ha estat representada a la nostra ciutat setanta-vuit vegades (aquestes seran, doncs, la setanta-nou i vuitanta), mentre que *Il trovatore*, que fou estrenat a Maó la temporada 1854-55 (és a dir, molt poc temps després de la seva estrena absoluta, que tingué lloc al Teatre Apolo de Roma, l'any 1853), ha estat representada al Teatre Principal de Maó cent quaranta-quatre vegades, xifra que només supera el *Rigoletto* verdià.

Esperem, doncs que la XXIII Setmana de l'Òpera sigui un èxit i que aquesta col.laboració que hem encetat amb la revista, gràcies al suport que hem rebut de *La Caixa*, constitueixi un encert per a tots.

Josep Maria Quintana

Il Trovatore: Bruno Sebastián, Ivanka Boljkovac, Elena Obratzsova, Marga Tudurí, Antonio Salvadori, Antoni Borràs.

Norma: Mariana Nicolesco, Giselda Pacino, Mauricio Frusoni, Ricardo Ferri, Enric Gomila.

Cor del Amics de s'Òpera de Maó.

Orquestra Simfònica de les Illes Balears.

Director: Javier Pérez Batista.

Els «Amics de s'Òpera de Maó»: una trajectòria tenaç

La tradició operística a Maó arrenca des del segle XVIII, i hi va viure una època d'esplendor al XIX. Els «Amics de s'Òpera» intenten tornar a fer brillar el gènere, amb les dificultats que avui suposa portar una òpera a un escenari.

Corria l'any 1971, i des del 1958 no es representava cap òpera en l'antic i històric Teatre Principal de la capital menorquina. La darrera posta en escena havia estat *Il barbiere di Siviglia*, interpretat per Manuel Ausensi, Fausto Granero, Núria Rivas i els cantants locals Joan Carreras i Maria del Pilar Escandell, en una funció organitzada per l'Orfeó Maonès.

Els innumbrables aficionats a l'art líric es trobaven decebuts i preocupats. Que això passés en una ciutat com la nostra, en la qual ja durant la primera dominació anglesa s'havia cantat la

cèlebre *The Beggar's Opera*, poc després de la seva estrena a Londres, i en la qual durant el domini de França (1756-1763) les cròniques al·ludeixen a funcions operístiques amb títols com *Le sorcier*, *Le savetier*, etc., del repertori còmic francès, i en la qual al llarg del segle XIX i fins els anys 1920 s'havien fet més de tres mil funcions de drama líric italià, fins a arribar una absència tal de representacions, era quelcom que resultava tan insòlit com inimaginable.

Convençut que els altíssims costos que semblants espectacles suposen en els nostres temps impediéssin que les empreses organitzessin no ja les llargues temporades de temps passats, sinó simplement unes poques representacions anyals, em vaig atrevir a suggerir, des de les columnes de la premsa local, la constitució d'una entitat organitzadora d'una Setmana d'Òpera anual, proposta que va trobar una acollida molt favorable.



Maria Fleta, Antoni Borràs, Josep Carreras, i Vicenç Sardinero, en la *Lucia di Lammermoor* que es va fer al Teatre Principal de Maó l'any 1971

Un bon principi

Per tal de temptar les possibilitats existents i comprovar que no s'havia extingit l'entusiasme per l'òpera dels melòmans menorquins, un grup animós d'amics vam organitzar dues representacions de *Lucia di Lammermoor*, comptant amb la valuosa i sempre decidida col·laboració del nostre compatriota Dídac Monjo, el qual va aconseguir la dels cantants Josep Carreras, Vicenç Sardinero i Maria Fleta, aleshores als inicis de les seves brillantíssimes carreres artístiques. Ells, juntament, amb el baix maonès Antoni Borràs, que ja havia fet amb notable èxit les seves primeres armes al Liceu barceloní, van oferir unes versions sensacionals de l'òpera de Donizetti, que vaig tenir la satisfacció de dirigir.

L'èxit fou tan multitudinari i sonat, que ja des d'un primer moment vam reunir cinc-cents signatures que van constituir la primera llista de socis de l'«Associació d'Amics de s'Òpera de Maó», la qual, fundada el 1972, va organitzar per a aquell mateix any la seva primera Setmana, que des d'aleshores s'ha anat succeint fins a depassar la vintena d'anys.

Estalviaré al lector l'enumeració de les peripècies i disgusts que ha suposat per als directius de l'Associació el seu esforç per assegurar-ne la continuïtat. Els que tinguin una idea, per lleugera que sigui, del cost elevadíssim que té avui dia una representació d'òpera, podran calibrar l'enorme esforç realitzat en una ciutat la força demogràfica de la qual sobrepasa amb prou feines els vint mil habitants, tenint en compte que si els ajuts econòmics són ara una mica més substanciosos, sense arribar a ser suficients, durant molts anys foren més aviat irrisoris.

És important de destacar que els èxits i l'adhesió creixent del públic envers les Setmanes d'Òpera de Maó es deu a la preocupació ben demostrada dels seus organitzadors per augmentar la qualitat de les representacions, contractant artistes de primeríssima categoria. El concurs de l'Orquestra Simfònica de Balears o



Luigi Ottolini i Nicole Lorange en *La forza del destino*, a Maó, l'any 1975.

Els èxits i l'adhesió creixent del públic envers les Setmanes d'Òpera de Maó es deu a la preocupació ben demostrada dels seus organitzadors per augmentar la qualitat de les

de la formada per professors de la del Gran Teatre del Liceu, han estat també determinants en l'assoliment dels èxits obtinguts, sense oblidar la col·laboració de mestres tan prestigiosos com Riccardo Bottino, Eugenio M. Marco, G. Pérez Busquier, Mark Gibson o Pérez Batista...

Tot un repertori

L'ajut impagable i la col·laboració que des de sempre hi ha prestat el nostre polifacètic Dídac Monjo -maonès de naixement que des de molt jove es va

traslladar a Barcelona per dur-hi a terme una fruitosa i llarga vida artística en el Liceu de la capital catalana- ha estat, insisteixo, un factor decisiu per al desenvolupament de les nostres Setmanes operístiques. Com també és d'estricta justícia valorar com ho mereix, la voluntariosa disposició del baríton mundialment famós Joan Pons, fill de Ciutadella, per tal de prendre part a les nostres Setmanes d'òpera sempre que li ho permetien els seus nombrosos compromisos, motiu pel qual les funcions en les que ha pres part han estat sempre vertaders esdeveniments que han prestigiats l'Associació.

Recordem les òperes cantades des del 1972,

que són: *Il barbiere di Siviglia, Faust, La traviata, La favorita, Il trovatore, Norma, La forza del destino, Otello, L'elisir d'amore, Rigoletto, Un ballo in maschera, Carmen, I puritani, La bohème, Aida, Nabucco, Tosca, Cavalleria rusticana, Pagliacci, Ernani, Madama Butterfly, Andrea Chénier, Il tabarro i Gianni Schicchi.*

Entre les cantants podem esmentar Angeles Chamorro, Adelaida Negri, Cecilia Albanese, Carla Basto, Maria Antònia Martín Regueiro, Seta Del Grande, Ileana Sinnone, Nicole Lorange, Ilona Tokody, Patricia Wise, Angeles Gulín, Cecília Fondevila, Enedina Lloris, Fiorella Pediconi, Margarita de Arellano, Lorenza Canepa, Fifi Arregui, Yasuko Sato, Pauletta de Vaughn, Maria del Carme Hernández, María Uriz, Carmiña Gallo, Adriana Morelli, Mirella Ronconi, Montserrat Aparici, Adriana Alinovi, Giuseppina Dalle Molle, Yasuko Ido, Eva Castellani, Lucía Dávila, Bianca Berini, Silvia Corbacho, Franca

Mattiucci, Rosa Maria Ysàs i Elena Obrastsova.

Entre els cantants masculins, Josep Carreras, Vincenzo La Scola, Franco Bonanome, Eduard Giménez, Umberto Grilli, Pedro Lavirgen, Antonio Liviero, Josep Ruiz, Jesús Pinto, Luis Lima, Luigi Ottolini, Dalmau González, Maurizio Frusoni, Francisco Ortiz, Bruno Sebastian, Piero Di Palma, Jaume Aragall, Francesc Lázaro, Luciano Saldari, Marcello De Marco, Aldo Bertolo, Franco Bordoni, Vicenç Sardinero, Gian Koral, Giancarlo Ceccarini, Vicenç Esteve, Joan Pons, Yvan Consulov, Marco Stecchi, Attilio D'Orazi, Renzo Saccomani, Leo Nucci, José Luis Barrera, Mario Rinaudo, Miguel Angel Zapater, Antoni Borràs, Miguel López Galindo, Eftimio Michalopoulos, etc.

Destacats cantants locals, com els barítons Lluís Sintes i Ismael Pons, que es van obrint camí en el camp de la lírica amb actuacions plenes d'èxit en teatres espanyols i estrangers, van tenir



Lluís Millet dirigint l'Orfeó Català al Teatre Principal de Maó, en una imatge dels anys setanta.



Ilona Tokody en una escena d'*Il tabarro*, a l'abril del 1992.

l'ocasió de debutar en funcions de les nostres Setmanes d'òpera, així com d'altres, sense oblidar el ja consagrat baix maonès Antoni Borràs, present en nombroses representacions. el fet que des dels primers moments es comptés amb una massa coral formada per elements de l'Orfeó Maonès va contribuir, i no pas poc, a possibilitar la continuïtat de les Setmanes d'òpera.

El Teatre Principal

Crec que val la pena de dedicar alguns paràgrafs al coliseu maonès en el marc del qual s'han anat desenvolupant els esdeveniments musicals que han tingut lloc en aquesta ciutat des de no res menys que cent seixanta quatre anys. Construït i inaugurat el 1829 -en el mateix lloc on n'hi havia hagut un altre de fusta des del 1817- per l'arquitecte, literat i cantant italià Giovanni Palagi, és el coliseu operístic més antic d'Espanya.

Des de sempre ha estat propietat de l'Ajuntament, fet que ha evitat la seva venda a possibles compradors que potser l'haurien convertit en una oficina bancària o en un supermercat. El zel constant i la cura que hi han tingut els conserges que s'hi han succeït, va evitar que el nostre coliseu patís cap dany a causa d'algun incendi, el clàssic enemic mortal que ha causat la desaparició de molts edificis semblants.

Una malaurada reforma feta el 1916 a fi que la sala guanyés l'espai d'un parell de rengles de butaques en detriment de l'escenari, va motivar la pèrdua d'una part de les seves excel·lents condicions acústiques, reconegudes i lloades per tots els artistes i espectadors que han tingut ocasió d'apreciar-les. Tot i això, encara són ben notables, i cal desitjar que amb motiu de les obres de rehabilitació que l'Ajuntament té preparades i que finançarà l'Estat, es corregeixi l'error comès en aquella època, retornant al teatre la seva estructura primitiva, d'acord amb la concepció del seu intel·ligent constructor.

Al llarg de gairebé un segle es van succeir en el Teatre Principal de Maó unes temporades brillantíssimes d'òpera, amb una durada de quatre, cinc i fins i tot sis mesos, durant els quals tenien lloc no menys de cinquanta funcions d'òpera que en algunes temporades arribaren a ser seixanta, setanta, i fins i tot vuitanta-quatre en la temporada 1887-88, un fet inusual en els annals lírics del nostre país.

Un esforç de tota la societat

Durant el segle XIX pot dir-se que totes les classes socials maoneses participaven d'una manera o una altra a la brillantor de les temporades d'òpera, l'espectacle predilecte dels nostres avantpassats. Les persones de bona posició econòmica, amb els abonaments a llotges i butaques, i fent-se càrrec de les pèrdues, si n'hi havia; la classe mitjana i obrera, formant part de l'orquestra titular i del cor del teatre, renunciant a cobrar l'estipendi quan les coses anaven mal dades a causa d'epidèmies, crisis de treball, etc., sense que manquessin persones que col·laboraven generosament en la confecció del vestuari, les decoracions, l'atrezzo, etc.

Aquesta suma de voluntats i sacrificis fou la que va fer possible la pervivència durant més d'una centúria del grandios espectacle que és l'òpera en una ciutat com Maó, fent que els seus habitants adquirissin una cultura i un coneixement de l'art líric que pel fet de ser tradicional i passar de pares a fills ha fet possible la continuïtat, contra vent i marea, de les activitats de l'Associació d'Amics de S'Opera.

**Deseado
Mercadal i Bagur**

Temporada dels Amics de l'Òpera

Els Amics de l'Òpera de l'Hospitalet comencem una nova temporada, la sisena des de la seva creació, amb una programació que s'adiu tant a les possibilitats econòmiques com a una certa filosofia de l'Associació. Aquesta passa per tres eixos vertebradors: divulgar l'òpera, el cant i els cantants joves; donar a conèixer a través de concerts monogràfics l'obra de compositors o tendències musicals d'interès especial i col.laborar en la dinamització cultural de la ciutat cooperant amb les institucions públiques i les associacions culturals.

Dins del primer eix, destaca l'activitat que més ha anat definint la filosofia dels Amics de l'Òpera de l'Hospitalet: la Mostra Noves Veus, que en aquesta temporada que iniciem celebrarem la quarta edició. Es tracta del concert de clausura previst pel mes de maig i que resumeix la voluntat de divulgar el cant i l'òpera tant a nivell de públic com d'intèrprets. Donar a joves cantants, estudiants dels darrers cursos i principiants, la possibilitat de poder prendre un dels primers contactes amb el públic, sense les angoixes afegides dels concursos, en un clima distès que s'ha convertit en la nostra entrançable festa anual amb la facultat d'obtenir unes valoracions tant de públic com del que anomenem llotja d'honor formada per músics, cantants, crítics i professors, possibilitant als participants conèixer l'impacte creat en l'auditori i accedir a les opinions dels membres de la llotja esmentada. Aquestes valoracions tenen caràcter «privat», actuant com a element d'anàlisi exclusiu pels intèrprets.

Els cantants més valorats per uns i altres els convidem a efectuar el curs següent un recital dintre de la programació habitual. Així, enguany, teim previst pel 28 de novembre l'actuació de M. Solà, soprano; Jaume Olives, tenor; i Joan. J. Ramos, baríton, tots ells participants de la 3^a edició de la mostra. Seran acompanyats al piano pel mestre Osias Wilenski, que ve fent aquesta difícil tasca amb absoluta solvència des de la primera edició.

En aquesta línia divulgadora hem vingut donant oportunitats als cantants i músics de l'Hospitalet. Enguany tenim previst pel 27 de febrer el recital de dues concitadanes: Míriam Garriga, soprano, i Margarida Estanyol, piano.

També posem en marxa una nova proposta adreçada als professors de cant dels conservatoris o acadèmies i que habitualment han estat col.laborant amb nosaltres, per convertir un dels nostres recitals en «Taller de Cant» per glossar l'aprenentatge dels seus alumnes conjuminant les vessants del cant i de l'acció teatral. Aquesta temporada l'Aula de Cant Fernando Bañó serà l'encarregada de muntar el recital del 27 de març presentant unes seqüències dels primers actes de *Cosí fan tutte* i de *L'elisir d'amore*.

El segon eix el podríem definir de conceptual. Com he dit, està format per concerts on l'interès musical priva per damunt de qualsevol altra consideració. En aquesta línia hem dedicat un recital dedicat a Frederic Mompou, unint-nos als molts actes commemoratius amb motiu del centenari del seu naixement. Aquest concert es va dur a terme el passat 24 d'octubre i en foren intèrprets la soprano Montserrat Espargaró i el pianista José Luis Basso.

Dins aquest segment oferim el concert del dia 30 de gener dedicat a les «tonadillas escèniques» del segle XVIII, a càrrec de la mezzosoprano Maria del Carme Duran acompanyada al piano per Alan Branch.

Finalment, la temporada entra en la faceta de col.laboracions que formen part dels programes institucionals: Nadal, Festes de Primavera i l'Estiu a Ciutat, amb activitats que s'aparten de les nostres propostes habituals, ja sigui pel renom de l'intèrpret o bé per la complexitat del muntatge i que en aquest cas hem previst de celebrar dins de la setmana de Sant Jordi, el dia 24 d'abril.

Aquesta és l'aportació que els Amics de l'Òpera de l'Hospitalet volem fer a la difusió de la màgia del cant i de la música per aquest curs 1993/94 i que fem extensiva a tots els afeccionats d'ÒPERA ACTUAL.

100 anys de *Hänsel und Gretel*

Estrenada fa poc més d'un segle, l'òpera d'Engelbert Humperdinck (1854-1921) *Hänsel und Gretel* és un encisador conte que manté sempre l'equilibri entre un llenguatge wagnerià i la senzillesa del tema. Obra avui dia poc freqüentada, mereix tornar als escenaris com l'obra mestra que és.

Quan es compleix el centenari de l'estrena de la versió definitiva de *Hänsel und Gretel* és més que just recordar aquesta òpera encisadora i darrerament injustament oblidada. La primera representació havia tingut lloc en un teatre particular de Frankfurt i l'obra estava destinada a ser interpretada per infants. Moltes opinions van dur Humperdinck a fer un treball posterior amb aquest material i donar peu a l'obra que avui coneixem. El llibret és d'Adelheid Wette, germana del compositor, i està basat en un dels més famosos *Kinder und Hausmärchen*, dels germans Jacob i Wilhem Grimm.

Humperdinck, en les línies de la devoció wagneriana, havia estat assistent del propi Wagner a Bayreuth per l'estrena de *Parsifal* (1882) i també va tenir al seu càrrec una càtedra de composició al Conservatori del Liceu de Barcelona (1885-1887). L'estrena de *Hänsel und Gretel* va tenir lloc a Weimar el 23 de desembre de 1893, amb la direcció d'un Richard Strauss de vint-i-nou anys. Un Strauss que, entusiasmat, va dir a Humperdinck: «La teva òpera m'ha encantat. És veritablement una obra mestra; feia temps que no veia una obra d'aquesta importància. N'admiro la profusió melòdica, la finor, la riquesa polifònica de l'orquestració... tot això és nou, original, autènticament alemany».

El bosc germànic, protagonista

Amb tot el que va dir Strauss i amb la filiació wagneriana de Hum-



Portada de la primera edició de *Hänsel und Gretel*.

Richard Straus: «La teva òpera m'ha encantat. És veritablement una obra mestra ... tot això és nou, original, autènticament alemany».

perdinck, podia semblar que el deliciós conte dels Grimm no era el tema ideal per a un compositor d'aquestes característiques. Els fets demostraren que aquest raonament era equivocat. Humperdinck aconseguí una obra del tot reeixida, sense plegar-se a cap condicionament de simplificació musical excessiva. L'orquestració és rica, però la línia musical és sempre adient a les situacions, a la sublimació de les fantasies d'un meravellós conte infantil.

Hänsel und Gretel connecta directament amb les grans tradicions de l'òpera alemanya mitjançant la presència d'un dels seus «personatges» principals, el bosc. Un bosc que potser s'apropa més, malgrat

tot, als boscos de Weber que no als de Wagner. És veritat que no hi han déus ni herois, però també és veritat que els personatges no són els d'una comèdia o un drama entre humans. En tot cas, són els herois dels infants, un Hänsel i una Gretel simpàtics, que juguen, que es perden en el bosc, que són atrapats per una bruixa «terrible» i que acaben «trionfant».

Per rica que sigui l'orquestració, el bosc d'aquesta obra no és un bosc que fagi por, com si allò que volgués Humperdinck fos mostrar la grandesa de la natura. I només hem de patir relativament quan els dos minyons es perden en el bosc, perquè s'adormen: de seguida apareixen catorze àngels per tenir-ne cura. La bruixa, personatge dibuixat amb una gràcia extraordinària, vindrà a intentar xafar la guitarra, però acabarà perdent la «batalla», que és allò que li pertoca.

Onel compositor pot desplegar del tot una orquestració de les característiques esmentades és en dos fragments exclusivament instrumentals: el preludi i el sublim postludi de l'acte segon, després de la pregària dels infants, el millor moment de l'obra, amb una combinació vocal que és com un avenç d'allò que faria Strauss amb Sophie i Octavian en un *Rosenkavalier* que encara no havia nascut.

Equilibri entre música i tema

Globalment, allò que sembla més important en aquesta obra és l'equilibri entre la qualitat musical i la senzillesa del tema, amb instants que són com autèntics *lieder* de Schubert. I si tants noms de compositors hem esmentat (Weber, Wagner, Schubert, Strauss...) és per arribar a la conclusió que en aquesta obra, igualment atractiva per als grans que per a la canalla, hom pot parlar d'influències, però no de que Humperdinck no sigui un compositor amb personalitat.

Hänsel und Gretel ha estat representada al Liceu trenta nou vegades i recordo perfectament que la darrera vegada (temporada 1975-76) aconseguí un gran èxit, amb una posta en escena molt reeixida (fins i tot la bruixa volava amb la seva escombra) i una interpretació musical i escènica molt adient. Vam disfrutar el mateix els petits que els grans i, donat que ja han passat divuit anys, hem de dir que no ens



Il·lustració d'Arthur Rackham per al conte dels germans Grimm *Hänsel und Gretel*.

importaria gens, ans al contrari, tornar-la a veure.

De la relació de l'obra amb Catalunya hem de recordar, finalment, que una de les seves màximes creadores fou la mítica cantant barcelonina Conxita Supervia i també que el text, amb el títol de *Ton i Guida*, fou traduït al català per Joan Maragall. Tota la filosofia del pare dels nens retrobats al final de l'obra tenia aquests mots en la traducció de Maragall:

«Quan més és nostre dol,
Déu del Cel ens duu consol!»

Pau Nadal

En el moment que duem aquest article a impremta ens arriba la nova que *Hänsel i Gretel* es representarà, en versió catalana –basada probablement en la traducció de Joan Maragall– a càrrec de l'equip de cantants de Maria del Carme Bustamante, al teatre Regina de Barcelona, a partir del 6 d'abril vinent, i durant un parell de setmanes. Les representacions són orientades cap al públic infantil, però n'estem segurs que més d'un adult s'esmunyirà cap a dins al teatre, encara que hagi de fer-ho amb "xupa-xups" a la mà.

BARCELONA

Der fliegende Holländer

El Gran Teatre del Liceu empenzó su temporada operística con la producción del *Holandés errante* procedente de la Opera del Estado de Colonia (1991), bajo la dirección del maestro Uwe Mund. Quizá lo más llamativo a primera vista era la producción escenográfica de Willy Decker, que venía precedida de importantes elogios pero, la verdad, no es oro todo lo que reluce. Si la producción no carecía de ideas, que las tenía y muy valientes, la escenografía y la dirección escénica decepcionaron al no del todo numeroso público. Merece la pena detenerse ante el Holandés planteado por Decker; el escenógrafo elimina de un golpe toda exaltación romántica del personaje y del amor sublime y redentor entre el Holandés y Senta. Así, nos encontramos ante un marinero derrotado, sin fuerzas, alienado por su insoportable castigo, que desconfía ya de encontrar el amor redentor que lo salve, incapaz incluso de mirar directamente a Senta cuando le es presentada. Al igual que Senta, que busca en el Holandés una liberación a su monótona vida pueblerina, se equivoca completamente, ya que según la producción, se trata nada más que de un sueño y como tal se desvanece con el suicidio; la rueda de los acontecimientos se pone nuevamente en marcha y una «sucesora» de Senta recoge el retrato del Holandés, con lo que queda abierto un nuevo proceso de «redención».

La valoración del trabajo de Decker es positiva en cuanto a la humanización de los personajes, pero implica renunciar a la fuerza dramática imprimida por Wagner, para quien el Holandés se rebela contra las reglas de la creación y frente al mismo Dios. Además, la escenografía no está a la altura, resultando monótona y gris; se repiten los espacios escénicos y el



Un momento de la producción de *Der fliegende Holländer* firmada por Willy Decker.

vestuario no da la talla. Incluso altera el libreto sin causa justificada incluyendo a Erik en la fiesta de los marineros del tercer acto como víctima improvisada. El papel vocal de los cantantes no ayudó en nada ya que no pasó de tener un nivel meramente regular, destacándose especialmente la Senta de Lisbeth Balslev y el coro de hombres, aunque Oddbjörn Tennfjord, como Daland, tuvo un nivel bastante aceptable. Anny Schlemm apenas cumplió con los mínimos como Mary. Hubo dos Erik, Michael Pabst y Wolfgang Schmidt, ninguno de los cuales fue del todo satisfactorio, aunque fue mejor el segundo, y en cuanto a Manuel Cabero, cumplió como timonel pero se movió en exceso. Bien la orquesta y la dirección de Mund, a pesar de algunos fallos en los metales.

En definitiva, la producción resultó en su conjunto valiente e inteligente pero fría y reconcentrada en sus propias ideas, sin llegar a conectar con el público que respondió fríamente a la propuesta con unos aplausos puramente de rigor. Es muy valorable la propuesta escénica de Decker, pero ello no es todo, en la ópera, además de la estética, es necesario un reparto de buenos cantantes, buena dirección escénica, escenogra-

fía adecuada y una orquesta compacta e inteligentemente dirigida. **Fernando Sans Rivière.**

Una Fedora molt esperada

Posiblement *Fedora* era el títol més esperat de la temporada. Tot semblava coincidir perquè fos així: dos dels cantants més estimats del públic liceístic, Mirella Freni i Josep Carreras, tornaven a Barcelona per ser la parella protagonista d'un títol no gaire freqüent com és *Fedora*, d'Umberto Giordano. Per acabar d'arrodonir-ho, l'esdeveniment donava l'oportunitat de tornar a veure la producció estrenada la temporada 1987-88 signada per Giuseppe De Tomasi i Ferruccio Villagrossi, quan Renata Scotto i Plácido Domingo van interpretar aquesta òpera.

En el seu moment aquesta producció va tenir quasibé un valor històric. Eren els anys en els quals el Liceu va tornar a realitzar produccions pròpies i aquesta va ser la primera veritablement bona i «competitiva», un terme que ara sembla tan important. Passats els anys les coses es relativitzen i fins i tot es veuen de forma totalment diferent. Un sector de la crítica, i no pas del públic, troba horrible la producció de De Tomasi. És veritat que Giuseppe De Tomasi no destaca especialment pel seu bon gust, i al Liceu n'hem tingut proves sobrades, però ni que sigui per una vegada s'ha de reconèixer que, en conjunt, aquest és un bon treball, i el públic ha sabut apreciar-ho de forma unànime. Es troben a faltar les bicicletes al tercer acte, tan essencials per entendre l'afany de «verisme» de Giordano, i també es veritat que el tapís del final del primer acte es podria haver desestimant però les virtuts superen de llarg els defectes. La producció és espectacular, brillant, coherent i funciona molt bé en el teatre i tot i ser més aviat convencional, resulta visualment atractiva.

Pel que fa als cantants, avui ja ningú no dubta que Mirella Fre-

ni està cridada a ser una de les grans sopranos que han abordat aquest paper. La cantant de Mòdena fa servir tots els seus recursos escènics en un paper que canta sense efectismes, però amb una calidesa commovedora.

Josep Carreras, després de la seva malaltia, només havia cantat un recital i el *Cristobal Colón* de Balada al Liceu. Aquesta era la primera òpera del seu repertori habitual, amb la que tornava. La primera funció va ser la més problemàtica i va cantar «Amor ti vieta» amb aguts forçats i sense aconseguir imprimir el seu segell personal a un paper en el qual semblava més preocupat per superar les dificultats que per fer matisos. Les coses van millorar sensiblement a les funcions posteriors que va cantar amb més sentit del fraseig, i on va aconseguir imposar la bellesa natural del timbre de la seva veu.

Enric Serra tornava també amb aquest paper a cantar papers dramàtics i els resultats són molt positius. Correcta Gloria Fabuel en la part secundària d'Olga i brillantíssim el Cirillo de Luigi Roni. Altres aportacions estrangeres al repartiment (el pianista i el Baró Rouvel) semblen totalment innecessàries.

Stefano Ranzani, un mestre molt jove, ha demostrat estar a l'alçada de les circumstàncies, dirigint amb elegància una partitura força complexa.

Durant els dies de representació de *Fedora*, l'Orquestra del Teatre sota la direcció d'Uwe Mund va interpretar fragments d'òperes de Strauss, algunes d'elles com *Daphne* o *Die Aegyptische Helena*, mai no representades al nostre teatre. El públic omplia el teatre, l'orquestra va sonar només de forma acceptable però la soprano Deborah Voigt va obtenir un gran èxit personal amb aquest concert, el primer dels tres que es dediquen aquest any a la figura del compositor bava-

rès. Finalment, cal esmentar també el recital de la mezzosoprano Elena Obraztsova, que davant d'una sala amb poc públic va cantar un memorable recital de *lieder* i àries d'òpera del repertori més variat, des de Rachmaninov a Saint-Saens, passant per molts altres compositors, entre ells Puccini i un curiós «O mio babbino caro». De l'èxit obtingut deixen constància els vuit bisos que va oferir la mezzosoprano.

Marc Heilbron

Kiri Te Kanawa al Palau

El passat dia 21 d'octubre va tenir lloc la segona actuació de Dame Kiri Te Kanawa a Barcelona. Després del recital que va oferir al Liceu fa un parell d'anys, ara actuava al Palau de la Música Catalana, dins del cicle d'Ibercàmara. No cal dir que el Palau es va omplir de gom a gom per un públic disposat atret per la fama mítica de la soprano neozelandesa. El programa va constar d'àries de concert de Mozart, *lieder* de Duparc, R. Strauss i Canteloube, i finalment unes àries d'òpera de *La Wally*, de Catalani, de *Die tote Stadt*, de Korngold, i de *Adriana Lecouvreur* de Cilèa.

Kiri Te Kanawa és una artista que defuig l'exhibicionisme i els efectes fàcils, i els seus *lieder* van semblar una mica freds; d'altra banda, la veu ha perdut una mica de la frescor tímbrica que l'havia caracteritzada, i la primera part del recital va ser aplaudit, però sense gaire escalf. A la segona part, després dels graciosos *Chants d'Auvergne* de Canteloube, va emprendre les àries i el públic va començar a seguir-la amb molt més d'entusiasme, cosa fins a un cert punt sorprenent en l'àmbit del Palau. Kiri Te Kanawa va cantar amb elegància i brillantor les àries previstes (sempre, però, fent alteracions en els temps al

seu aire) i va agradar especialment en «Io son l'umille ancella». Aleshores, la il.lustre cantant va oferir alguns bisos, entre els quals la gavota de *Manon*, de Massenet, que el públic -que desconeixia òbviament la partitura- la va interrompre *dues vegades* amb aplaudiments extemporanis. Aquest és el trist resultat d'aquests darrers anys en què, amb la reducció dels títols operístics del Liceu, els nostre públic ha anat perdent el sòlid coneixement de l'òpera que abans el caracteritzava com el públic més culte d'Espanya.

Finalment Dame Kiri Te Kanawa va acabar -igual que en el recital del Liceu- amb una delicada cançó maorí de comiat a *solo*, sense l'acompanyament pianístic del correcte Roger Vignoles.

Roger Alier

BILBAO:

Il pirata ancla en Bilbao.

El segundo título de la XLII temporada de la ABAO es toda una rareza del repertorio belliniano en tierras hispánicas. Hay que remontarse hasta 1971, en Barcelona, para verla representada anteriormente con Montserrat Caballé como Imogene.

Bilbao nos permitió disfrutar de esta ópera que Bellini compuso en 1827 *ex profeso* para el tenor Rubini, todo un divo de la época gracias a su gran dominio de las notas más altas mediante el uso del *falsettone*, o modo de emisión de la voz con las resonancias de la cabeza, no de pecho. La Imogene del estreno fue la Méric-Lalande y Ernesto fue el gran Antonio Tamburini.

Curiosamente, *Il pirata* fue siempre una ópera «de tenor»; sólo en este siglo, de la mano de Callas y Caballé, ha sido la soprano quien ha ganado prota-

gonismo, a la vez que el tenor cercenaba su parte. La gran escena final permite a la soprano un lucimiento vocal y dramático considerable, en detrimento de la intervención tenoril.

En Bilbao, todo contribuyó a oír una versión *historicista* ya que tenor y barítono-bajo (Giuseppe Morino y Bruno Praticò) se llevaron el triunfo ante una Aprile Millo constipada, congestionada y que sufría cantando.

La producción, firmada por Giampaolo Zennaro y con *regia* de Dieter Kaegi, era sumamente sencilla: telas pintadas que sugerían los diversos marcos de cada cambio de escena y una escalera polifuncional. El movimiento escénico fue de por sí limitado entre el trío protagonista y las frecuentes intervenciones del coro. Fue precisamente éste (Agrupación Lírica Itsaso) uno de los lunares que hicieron casi embarrancar la nave del *Pirata* ya que su sentido del canto era hartamente precario, poca conjunción y poco ensayo, aparte de una sensación de canto rutinario bastante impropia de un coro profesional.

Afortunadamente, los solistas fueron por otro terreno: Giuseppe Morino (Gualtieri) exhibió una voz que a muchos no gusta, posiblemente por ser muy nasalizada, con cierto regusto a Gigli, pero con un dominio técnico apabullante: extensión de graves a agudos homogénea, propiedad en el estilo de canto de Bellini y respeto por la técnica de la época, emitiendo las notas superiores al Si b 3 *di testa* mediante el *falsettone* (no confundir con el falsete) tal como han hecho tenores como Lauri-Volpi, Gigli o Pavarotti cuando se han enfrentado a las altísimas tesituras del tenor en Bellini (Do 4, Re, hasta un Fa 4 en *I Puritani*). Se preocupó tanto de la línea de canto que su gestua-

lidad y movimiento llegaron a ser mínimos.

Praticò convenció como celoso esposo de Imogene por su híbrida voz de *basso-baritono* que le permitió homogeneidad en la emisión, interpretación dramática del rol, coadyuvada por la mejor dicción de los tres solistas, la coloratura dramática de su parte fue ejecutada con una seguridad apabullante y fue el que mejor se movió en el sencillo escenario.

Aprile Millo también llena el escenario con su sola presencia. Fémmina imponente por sus andares y gestos propios del cine mudo, pero en Bilbao toda su pose de diva yanqui con sangre italiana le hizo flaco favor al omitir su aria inicial, las repeticiones de las cabaletas en sus dúos con el barítono y tenor, llegando a bajar un tono toda la escena final. El canto *legato* de la melodía belliniana brilló por su ausencia y el agudo duramente comprometido por la enfermedad ya que de vez en cuando Millo nos obsequiaba con unas toses mínimas. Sólo en frases centrales se percibió algo de su gran clase. Ahí se entrevió el timbre claro, diáfano, bellísimo que tanto recuerda a la Tebaldi. Sólo en según qué pasajes más dramáticos tuvo un fraseo y sentido del *decir* excepcional. Se nota que la la Millo lo que le va es Verdi; lástima que Bellini no deba ser cantado a la verdiana: divas belcantistas como Caballé, Gencer, Sutherland son el claro ejemplo a seguir en este repertorio tan difícil y tan bello a la vez.

Correctos estuvieron Pablo Pascual como Goffredo, con alguna opacidad tímbrica y Rosa M^a Conesa como Adele, que resaltó la incompreensión de la criada ante lo que le pasa a su señora, si bien sabe por dónde navega. La Orquesta de la Ópera de Silesia, compañía germa-

no-polaca, sonó eficazmente en las cuerdas y maderas, sólo los metales se desmadraron un poco con la batuta apresurada y que ligaba poco los diferentes climas de Giulio Carella. La obertura fue tocada casi por secciones y el final de ópera a toda velocidad, haciendo casi risible el drama trágico de Imogene.

En resumen, un *Pirata* que embarrancó en las costas vizcaínas tras una singladura hartamente irregular por factores externos (indisposición de la soprano y bisonñez del coro).

Josep Subirà

LLEIDA:

La Creació o l'optimisme haydnianà.

F.J. Haydn: *La Creació*. Nancy Argenta, Christoph Prégardien, Hubert Claessens; Cor de Cambra de Namur; La Petite Bande. Dir.: Sigiswald Kuijken. Teatre Principal, Lleida. 28/09/93.

El violinista i director belga Sigiswald Kuijken ha demostrat, en concert i en disc, una incontestable experiència en les obres de F.J. Haydn. Sense menystenir altres aspectes de la interpretació, la seva direcció va ser el millor de la vetllada, amb una atenció exhaustiva a tots els detalls de la partitura, que pinta un Paradís gairebé rousseaunià. Kuijken va buscar, i va saber trobar, no només els elements descriptius, d'arrel barroca, sinó també els colors i la llum pròpies de Haydn, mercès especialment a La Petite Bande, amb una secció de corda que, entre les formacions amb instruments antics (però també entre les modernes) té pocs rivals: homogènea, de fra-

A París hi ha més d'una Bastilla

Amb unes 150 representacions per temporada i un aforament de 2700 localitats, l'Opéra Bastille és avui incontestablement el teatre de l'Òpera de París. El Palau Garnier, antic Teatre de l'Òpera, s'ha convertit amb tantes altres representacions en el teatre de la Dansa. L'un i l'altre són òrgans de prestigi de la República Francesa (de dretes i d'esquerres) tant de cara a l'interior -París i províncies- com de cara a l'estranger.

Els pressupostos de funcionament -més de 600 milions de francs l'any- vénen en detriment d'iniciatives en altres llocs de l'hexàgon. Monàrquic o republicà, el nostre veí segueix essent un país centralitzador. Al costat dels Borbons francesos, els Borbons espanyols no han passat de ser uns aprenents.

Malgrat aquesta fortíssima centralització estatal hi ha França cada cop més teatres que fan temporada d'òpera. Gràcies en particular als ajuntaments, ciutats com Toulouse, Montpellier, Lyon, Marseille, Tours, Nancy, Nantes, Bordeaux, Strasbourg, Lille i altres proposen al seu públic manifestacions líriques dignes de ser vistes.

A París mateix tres teatres fan temporada: el Théâtre des Champs Élysées (TCE), el Théâtre de l'Opéra Comique, que també es diu Salle Favart (SF) i

el Théâtre Musical de París (TMP). Cada un d'ells té el seu públic, la seva estratègia, la seva personalitat. Cada un d'ells fa els seus comptes.

Els preus elevats que practica el TCE i la seva situació a l'oest de la capital on s'hi troben els barris rics, fan que el seu públic sigui el més parisenc i el millor vestit, no vull dir el més a la moda. Fins fa uns quinze anys la SF era el bastió de la «Vieille France» lírica. Les òperes es feien sempre traduïdes al francès i l'edat mitjana del públic era superior als cinquanta anys. Ara però s'hi veu un públic local més eclèctic i molts turistes, de ben segur a causa de la seva situació al centre de la capital. De turistes s'en troben encara més al TMP barrejats amb molta gent de província. A la Bastille hi ha de tot.

Les produccions, encara que no tenen les possibilitats tècniques ni financeres de la Bastille, no s'han de deixar de banda de cap manera, doncs no hi temporada que un d'ells no produeixi l'esdeveniment líric de l'any.

Els Vivaldi, els Händel i els Rameau de P.L. Pizzi de fa uns anys, com els *Wozzeck* de P. Chéreau de l'any passat al TMP; els Lully, els Charpentier de Villégier, o bé la *Carmen* del centenari, o encara l'escenografia d'*Ariadne* de J.L. Martinoty a la SF, com el fabulós *Alceste* de Lully escenificat pel propi Martinoty al TCE de fa dos anys, han estat produccions

inoblidables que han demostrat que hi ha maneres de fer òpera que no necessiten el gegantisme dels més grans.

Dels tres teatres, el que té, però, la visió més clara del seu lloc en la programació de la capital és el TMP. Gràcies al impuls de Jean Albert Cartier (1980-1988) que Stéphane Lissner, l'actual director, ha sabut continuar, el TMP té muntat un sistema d'acords amb altres teatres i artistes i practica des de fa anys una programació temàtica, entorn d'un autor o d'una època, que es desenvolupa al llarg d'una o més temporades. A les òperes representades s'hi afegeixen moltes altres manifestacions -concerts, conferències, exposicions- relacionats amb el tema proposat. El segle XVIII, Mozart, Strauss, Berg, etc., són temes tractats en el TMP. Per 1994 ens prepara una versió del *Ring*. El fet és poc usual doncs la darrera versió escènica sencera parisenca de la *Tetralogia* data del 1957. En coproducció amb Radio France, el TMP presentarà cinc cicles complets en una versió que Pierre Strosser està creant. Jeffrey Tate dirigirà l'Orchestre Nationale de France i un plantell de cantants molt atractiu defensarà els rols més importants. Aquest *Ring* serà sens dubte l'esdeveniment líric de l'any a la capital gala.

Santiago Estapà

seig variat, amb un vibrato controladíssim i una particular acidesa en el registre agut dels violins, va fer dels recitatius acompanyats petits miracles tímbrics. No és per atzar que Kuijken és un dels millors violinistes antics (o violinista *tout court*). En la seva concepció, *La Creació* és més un adeu al segle XVIII que no pas un anunci del panteisme romàntic. No menys

intel·ligent va ser la direcció del cor, una petita, però sòlida formació, que va poder afrontar tots els requeriments del director, amb una netedat i seguretat en l'afinació exemplars.

Pel que fa als solistes, molt segurs, tant el baix Hubert Claessens i el tenor Christoph Prégardien, tot i que el primer va mostrar dificultats en el de registre agut; menys ferma la soprano

Nancy Argenta, amb una veu talvolta excessivament lleugera, però va reaccionar després del descans, quallant un magnífic duo amb el baix.

Molt merescut, doncs, l'èxit d'aquesta *Creació*, un petit racó del segle XVIII portat als nostres dies.

P. Galonce

MADRID:**Festival de Otoño**

El signo decreciente en interés y calidad de la programación lírica del Festival de Otoño madrileño quedó bien manifiesto en las propuestas ofrecidas en su décima edición: la coproducción con el Teatro de la Zarzuela de *La canción del olvido* y la presentación de *Rigoletto* en versión escénica de Jonathan Miller.

Es difícil explicar cómo se eligió un título poco representativo de la zarzuela grande para inaugurar la temporada. *La canción del olvido* es obra bien conocida, probablemente una de las más populares de Serrano, pero por ambientación y contenido se acerca más a la opereta que a nuestro genuino teatro lírico. La explicación puede estar en el alarde de derroche que supuso encargar la escenografía de esta obra de ambiente napolitano y su dirección nada menos que a Pier Luigi Pizzi, quien en sus tres últimas comparecencias en Madrid sólo acertó plenamente en el *Rinaldo* de Händel, resultando decepcionante su *Carmen* y hueca y presuntuosa la que ahora comentamos, basada en una excesiva movilidad de la acción, con pasarela revisteril fuera del escenario y decorados a diferentes niveles para nada acordes con la tradición zarzuelística ni aun con la más elemental glosa del argumento. Bien vestuario e iluminación, aunque aquél con varias licencias respecto a las prescripciones del libreto.

El aspecto musical tuvo dos vertientes. La orquesta y el coro titulares del teatro cumplieron con su habitual nivel de eficiencia y calidad, bien dirigidos por Miguel Roa, quien ofrecía una llamada edición crítica de la partitura a la que fue necesario añá-

dir algunos números procedentes de otras obras del compositor -*El carro del sol* y *El trust de los tenorios*- para alargar su limitado contenido. Muy inferiores las voces, con suficiente prestación de la soprano Ainhoa Arteta, de voz firme y cálida en la zona media, pero con graves irregulares y algún problema de afinación en el registro superior. Su conocida canción de Marinela fue lo mejor vocalmente, ya que como actriz acusó cierta rigidez. El barítono Enrique Baquerizo exhibió bonitos graves, con dicción tersa y expresiva, en contraste con un registro alto descarnado y problemático en el legato. Cumplieron Teresa Castal en los números añadidos y el tenor Luis Dámaso, lírico de voz bien timbrada, aunque con algún defecto de afinación.

En el caso de la ya no tan reciente producción de *Rigoletto*, realizada por Jonathan Miller en 1982, y que traslada la acción de la corte de Mantua a mediados de nuestro siglo en ambiente del hampa americana, la circunstancia escénica es mucho más afortunada. El trabajo de Miller es minucioso, con detalles realistas y apropiados, sin que en ningún momento se resienta la teatralidad o la credibilidad de la acción. Los decorados pueden calificarse de excelentes y la ambientación, vestuario y luces plenamente conseguidas bajo la dirección escénica de David Rich, ayudante de Miller, quien materializó uno de los mejores trabajos de las últimas temporadas, desde luego muy superior al precedente de Pizzi.

De nuevo fallaron las voces, otra vez con la excepción de la joven soprano Ainhoa Arteta, cuyos defectos antes comentados aparecieron discretamente salvo el grave accidente del llamativo quiebro de emisión al concluir la *vendetta* y algunas dificultades de cuadratura en la cadencia final

del «Caro nome». Arteta es una firme promesa, pero no estaría de más que cuidara su progresión vocal, eludiendo riesgos innecesarios para acercar un futuro que puede ser esplendoroso con la debida dosificación de esfuerzos. El protagonista estuvo a cargo de un vocalmente decrepito John Rawnsley, de voz baritonal poco apropiada al personaje y notablemente fatigada. Inadmisibles por completo el tenor José Antonio Campo, escaso de voz y con constantes dificultades de emisión, culminado en un sonoro fiasco al concluir «*La donna è mobile*», acogida con protestas. Suficiente la Maddalena de Ana Siles y el sólido Sparafucile de Miguel Ángel Zapater, así como la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, bien dirigidos por Juan de Udaeta.

J.L. Sotoca

PAMPLONA:**La traviata de la Asociación Gayarre.**

Con esfuerzo y valentía, la Asociación Gayarre de Pamplona, única que defiende la ópera por



La soprano Eteri Lamoris, la Traviata de Pamplona.

estas tierras, montó su *Traviata* en el Teatro Gayarre en función doble (17 y 19 de noviembre). Para ello contaban con una verdadera perla de la lírica, la soprano georgiana Eteri Lamoris, nacida en Kiev hace justo 25 años y en estos momentos una voz que promete un carrerón, si las cosas no se tuercen. Su Violetta fue un encanto vocal y escénico; el fraseo, que puede llegar a ser prodigioso, es ya más que notable y su interpretación del papel francamente buena. Añádase a esto una voz en el punto justo: suficientemente ligera para hacer justicia al primer acto sin ningún tipo de problemas ni en agudos ni agilidades, y consistencia y fuerza sobradas para hacer los restantes actos de un modo francamente emotivo y vocalmente impecable.

El tenor, Bruno Lazaretti, muy ligero de medios vocales, se limitó a cumplir, pero Armando Gabba, como el viejo Germont, llamó la atención por su calidad vocal, que pudo lucir, además, en la *cabaletta* de su aria «Di Provenza», que se suele cortar casi siempre. El resto del equipo vocal estuvo a buen nivel, sobre todo la Annina de Eugenia Echarren, y merece una mención especial el animoso coro, que cantó muy compactamente.

La pequeña orquesta -no caben más instrumentos en el foso- dejó, a pesar de su sonoridad

limitada, una buena impresión, bajo la dirección muy musical y matizada de Elisabetta Maschio.

La producción de Rocco Pugliese, que situó la obra en 1900, ajustándose a las pocas posibilidades del local, tuvo sus detalles interesantes, especialmente la presencia del coro, con máscaras carnavalescas, presenciando la agonía de Violetta y saliendo luego silenciosamente de escena para dejarla en brazos de Armando. El teatro, totalmente lleno, vibró con esta excelente función que hace concebir esperanzas para el futuro, tanto de la soprano georgiana, como de la entidad.

Roger Alier

SABADELL

Un ballo in maschera

L'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell ha iniciat la seva temporada operística amb *Un Ballo in maschera*, que signat per Pau Montverde, traslladava l'acció a l'obra a un món de connotacions orwellianes.

Les propostes visuals de la producció amb un cap de David de Miquel Àngel van ser en conjunt atractives, no així el moviment al cor i la constant aparició del personatge d'Oscar, en un paper ridícul de *deus ex machina*.

La soprano Pao-Ling Chai va cantar la part d'Amèlia amb una gran solvència vocal tot i que el seu italià resultà imperfecte.

El tenor Lawrence Bakst va arribar amb molt poc temps per substituir a Francisco Ortiz i va demostrar per començar una gran professionalitat per la seva capacitat d'integració dins de l'espectacle. Va cantar un Riccardo molt notable amb una veu que, tot i no tenir gaire pes, era suficient. Tot i així, va saber imprimir força a les frases que ho requerien. Ismael Pons va superar amb molts aplaudiments la difícil prova que planteja "Eri tu" i va interpretar un paper complex des del punt de vista dramàtic. Aida Rodríguez va demostrar tenir una veritable veu de contralt molt adequada al paper i Laura Rizzo va cantar de forma magnífica un paper que sembla que li va com anell al dit. Pere Farrés i Joan Tomàs van ser dos magnífics conspiradors, tant des del punt de vista vocal com en l'escènic. La direcció musical de Josep Ferré no sembla haver madurat encara prou per dirigir un Verdi d'aquestes característiques, encara que l'orquestra, en algun moment, bastant discreta, no col·laborà gaire a l'èxit. No així el cor, en el que es va poder apreciar l'excel·lent treball realitzat als assaigs.

M. Heilbron

Colaboran en esta sección: Roger Alier, Marcel Cervelló, Xavier Cester, Pau Galonce, César Heilbron, Marc Heilbron, Pau Nadal, Fernando Sans Rivière, Bernardo Soares, Josep Subirà.

► La firma discográfica DECCA acaba de presentar en Madrid un ambicioso proyecto editorial a desarrollar en la próxima década. Se trata de la **recuperación de buena parte de la «Entartete Musik»** o «Música Degenerada» que el régimen nacionalsocialista prohibió en Alemania y que ha permanecido olvidada después de desaparecer sus proscritores hasta la reciente publicación de los dos primeros títulos de la colección, las óperas *Jonny spielt auf*, de Krenek, y *Das Wunder der Heliane*, de Korngold, ambas ya disponibles (véanse los comentarios en OA 8). El interés y la magnitud de la propuesta la convierten en la empresa discográfica más excepcional de los últimos años. En el acto se encontraba presente el nonagenario compositor Berthold Goldschmidt, único músico superviviente de aquella época.

► El ecléctico y heterodoxo **John Eliot Gardiner** no pierde el tiempo; su actividad discográfica tendrá próximamente frutos de gusto tan diverso como una *Incoronazione di Poppea* (con Von Otter, McNair y Chance), en ARCHIV; un *Requiem* de Verdi (con su Orquesta Nacional y Revolucionaria y el Coro Monteverdi); y la *Messe solennelle* de Berlioz, que se creía destruida por su propio autor y recién recuperada (también con los últimos intérpretes). Además, seguimos a la espera de que concluya su estupendo ciclo con las siete grandes óperas mozartia-

nas; faltan *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro* y *Die Zauberflöte*. *Così fan tutte* ya está en la rampa de lanzamiento.

► Quien también está muy ocupada últimamente es la joven mezzo-soprano americana **Jennifer Larmore**, la emocionante Mensajera del *Orfeo* de Savall. Siguiendo su itinerario rossiniano, pronto apreciarán una *Cenerentola*, junto a Raúl Giménez y Samuel Ramey, dirigida por Carlo Rizzi (TELDEC), y una *Semiramide*, donde canta el rol de Arsace, con un reparto encabezado por Cheryl Studer, Frank Lopardo y Samuel Ramey y dirección de Ion Marin (Deutsche Grammophon). Pero no son estos todos sus proyectos. Para TELDEC grabará *Hänsel y Gretel*; la encantadora Sylvia McNair será su *hermano*, y las dos serán guiadas por Donald Runnicles. También una grata sorpresa: llevará al disco *El amor brujo* de Falla.

► Después de haberla estrenado en la remozada Opera de Lyon, **Ken Nagano** se apresta a llevar al disco la redescubierta *Rodrigue et Chimène* de Debussy, para el sello ERATO. **Nikolaus Harnoncourt** continúa su serie de grabaciones de óperas de Mozart para el sello TELDEC. Los próximos títulos que prepara el director berlinés son *La Clemenza di Tito*, con Ann Murray y Philip Langridge (en el proyecto figuraba también la desaparecida Lucia Popp), y *Le Nozze di Figaro*, con Barbara Bonney y Thomas Hampson, entre otros.

► También en TELDEC aparecerá un *Faust* dirigido por Carlo Rizzi (reciente su *Rigoletto*), con Jerry Hadley, Cecilia Gasdia y (otro rol más en su larguísimo repertorio) Samuel Ramey como Méphistophélès.

► Antes de abandonar su puesto en Munich, **Wolfgang Sawalisch** (premio Gramophone por su último *Anillo* en EMI) tuvo tiempo de grabar unos *Maestros Cantores*, con la ubícuca Cheryl Studer (Eva), Bernd Weikl (Sachs), Deon van der Walt (David) y Siegfried Lorenz (Beckmesser).

► **PHILIPS ha lanzado al mercado** *La magia de la Opera*, con dos presentaciones: «Lo mejor de la ópera», con fragmentos del catálogo operístico del sello holandés, y «1993 Premières! OPERA», un florilegio de las novedades del año. Aparte del precio económico de ambos CDs, lo más destacable es que los dos van acompaña-



dos de un libro con una pequeña historia de la ópera, un concurso y una presentación de los artista y las óperas del catálogo PHILIPS. Por supuesto, la lista de cantantes y acompañantes es impresionante.

► AUVIDIS prepara una serie de grabaciones de zarzuela, de la que espera aparezcan dos CDs cada año. Los primeros títulos serán una *Doña Francisquita* con Alfredo Kraus y María Bayo, secundados por la Orquesta de Tenerife con Ros Marbà, y *Bohemios*, de nuevo con María Bayo y Luis Lima. Pero no acaban aquí los proyectos operísticos de AUVIDIS. *The Duenna*, de Robert Gerhard será llevada al disco por el reparto que protagonizó la producción de la Zarzuela y el Liceo, y Jordi Savall, la gran estrella del sello, aprovechará la producción del Liceu de *L'Orfeo* de Monteverdi para realizar un láser-disc que se grabará en el mismo teatro, en 1995.

► Stuart Bedford dirigirá para COLLINS una versión discográfica de *The Turn of the Screw* de Britten, con Philip Langridge como Quint. Después de la reciente *Tosca* dirigida por Muti, en PHILIPS, se anuncia una nueva grabación de la obra de Puccini con Seiji Ozawa al frente de un reparto que incluye a Jessye Norman y Plácido Domingo, ¡también en PHILIPS!

► Christoph von Dohnányi será el director de una nueva versión de *Salomé* que realizará DECCA. La muchacha en este caso será Catherine Malfitano.

► También en DECCA, Charles Dutoit será el encargado de realizar una nueva grabación de *Les Troyens*, la inmensa (en todos los aspectos) ópera de Berlioz, al frente de la Orquesta Sinfónica de Montreal.

**Las óperas más vendidas
(del 15-IX-93 al 30-XI-93)**

- 1- **Gioacchino ROSSINI:** *La cenerentola*. Bartoli / Chailly (DECCA).
- 2- **Vicenzo BELLINI:** *Il pirata*. Callas / Rescigno (EMI).
- 3- **Gaetano DONIZZETTI:** *Anna Bolena*. Callas / Gavazzeni (EMI).
- 4- **Giacomo PUCCINI:** *Turandot*. Marton (RCA).
- 5- **Umberto GIORDANO:** *Fedora*. Marton (CBS).
- 6- **Giuseppe VERDI:** *Macbeth*. Callas / de Sabata (EMI).
- 7- **Gioacchino ROSSINI:** *Il Signor Bruschino*. Battle, Ramey / Marin (DG).
- 8- **Giacomo PUCCINI:** *Turandot*. Nilsson, Corelli / Molinari-Pradelli (EMI).
- 9- **Richard WAGNER:** *El holandés errante*. Van Dam / Karajan (EMI).
- 10- **Arnold SCHOENBERG:** *Erwartung*. Norman / Levine (PHILIPS).
- 11- **Benjamin BRITTEN:** *Peter Grimes*. Rolfe-Johnson / Haitink (EMI).
- 12- **Giuseppe VERDI:** *La traviata*. Te Kanawa, Kraus / Mehta (PHILIPS).
- 13- **Jules MASSENET:** *Don Quichotte*. Van Dam, Berganza / Plasson (EMI).
- 14- **Ferruccio BUSONI:** *Turandot*. Nagano. (VIRGIN).
- 15- **Benjamin BRITTEN:** *Gloriana*. Barstow, Langridge/Mackerras (ARGO).

Información facilitada por Discos Castelló

La novedad del trimestre



EL ÚLTIMO ANILLO DE BAYREUTH

WAGNER, Richard (1813-1883): *Das Rheingold*: John Tomlinson, Günter von Kannen, Helmut Pampuch, Graham Clark, Matthias Hölle, Philip Kang, Linda Finnie, Eva Johansson, Birgitta Svendén.

Die Walküre: Paul Elming, Matthias Hölle, John Tomlinson, Nadine Secunde, Anne Evans, Linda Finnie. Orquesta del Festival de Bayreuth. Director: Daniel Barenboim. TELDEC 4509-91185-2 (2Cd) y 4509-91186-2 (4Cd).

De la mano del sello TELDEC han llegado al CD y al Laser-Disc las versiones de *Das Rheingold* y *Die Walküre* del último Anillo de Bayreuth (1988-1992) que firmado por Harry Kupfer en la dirección escénica y por Daniel Barenboim en la musical, constituye la más reciente de las grandes versiones de la Tetralogía wagneriana.

Daniel Barenboim, cada vez más identificado con la música de Wagner, plasma en esta versión su compleja concepción de estas partituras wagnerianas. La suya es una visión lírica de la Tetralogía en la que los dioses, más que nunca, son una simple sublimación de lo humano que se sitúa tan cerca de nosotros que no podemos dejar de identificarnos con unos destinos que en la producción de Harry

Kupfer están muy cercanos a los nuestros.

La elección de *tempi* y el juego de intensidades sigue imparablemente esta dirección. Ahonda, como ya lo hiciera Karajan, en juegos camerísticos que huyen de la grandilocuencia de otras versiones. Sin embargo, Barenboim, al contrario de lo que en alguna ocasión le ocurría a Karajan, no ha caído en el hedonismo del maestro salzburgués. Barenboim es refinado, tiende a ser ágil con los *tempi*, especialmente con los de *Die Walküre*. A veces le falta algo más de intensidad en algún pasaje pero entiende como pocos toda la poesía que se encierra en la Tetralogía wagneriana y no deja lugar a dudas de que es una de las figuras más polivalentes que ha dado la música en los últimos años. Una parte de la crítica, que tanto se ha enseñado con él, debería reconocer de una vez esto.

En el apartado vocal, aunque es de todo el mundo sabido que no nos encontramos en el mejor momento en lo que a cantantes wagnerianos se refiere, el «bache» que en este sentido tuvieron producciones anteriores de Bayreuth parece totalmente superado.

El papel de Wotan ha sido confiado a John Tomlinson, un cantante que tiene mucho más de bajo que de barítono. El suyo es un Wotan imponente por su intensidad y la dimensión dramática a la que dota al personaje aunque en alguna ocasión vaya un poco apurado en el registro más agudo. Günter von Kannen y Helmut Pampuch encarnan, respectivamente dos ideales Alberich y Mime capaces de dotar de toda su teatralidad a dos personajes de complicado perfil musical y dramático. No tan brillantes son los Gigan-

tes de Matthias Hölle (Fasolt) y Philip Kang (Fafner) como tampoco acaban de convencer Bodo Brinkmann y Kurt Schreibmayer (Donner y Froh). En lo que hace referencia a las voces femeninas, en general, el nivel es más que notable. Eva Johansson es una excelente Freia y Linda Finnie una Fricka que aunque no tiene la prestancia que otras cantantes imprimen al personaje, lo resuelve satisfactoriamente. La Erda de Birgitta Svendén es impecable y finalmente las Hijas del Rin completan con suficiencia el reparto.

En cuanto a los intérpretes de *Die Walküre*, el nivel es también bastante alto. John Tomlinson confirma aquí lo ya dicho sobre él en *Das Rheingold*. Anne Evans es un Brünnhilde que tiende hacia el lirismo aunque se defiende bien en todos los pasajes de su papel. Nadine Secunde interpreta con sobriedad el papel de Sieglinde. En alguna ocasión se encuentra a faltar en su versión un acento más cálido aunque el canto es siempre muy musical. El Siegmund de Paul Elming tiene las características de un verdadero *heldentenor* y la voz es bella y rotunda aunque no sabe enfocar demasiado bien el camino hacia el agudo, preocupado más por la perfección fonética que por el control de la respiración. Matthias Hölle canta mejor el papel de Hunding que el de Fasolt de *Das Rheingold* y Linda Finnie se mantiene como una Fricka aceptable. En el equipo de walkirias



se encuentran los nombres de la misma Linda Finnie y también de Eva Johansson y Birgitta Svendén, que encabezan una brillante interpretación.

A la espera de que no tarden en aparecer *Siegfried* y *Götterdämmerung*, tenemos ocasión de disfrutar aquí de un gran avance de una de las mejores Tetralogías modernas. Decididamente

superior a las que recientemente han firmado James Levine y Bernard Haitink.

En cuanto la producción, aunque no he tenido ocasión de ver el resultado en *laser-disc*, sí pude ver las representaciones en Bayreuth y la complementaridad con la visión de Barenboim es tan evidente que merece ser contemplada. La propuesta, como

todas las de Kupfer, auna un gran espectacularidad con la dureza de ese mundo post-industrial que representa, que puede resultar polémico pero es indudablemente coherente.

Finalmente, el más vivo de los elogios para la extraordinaria calidad de sonido que se ha conseguido en estos Cds.

Marc Heilbron.

MARIA CALLAS: LOS AÑOS DORADOS

VERDI, Giuseppe: *Macbeth*. Maria Callas, Enza Mascherini, Italo Tajo, Gino Penno. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, Milano. Dir.: Victor de Sabata. EMI 7 64944 2 (2 CDs). ADD. 1993 (1952)

DONIZETTI, Gaetano: *Anna Bolena*. Maria Callas, Giuletta Simionato, Nicola Rossi-Lemeni, Gianni Raimondi, Gabriella Carturan. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, Milano. Dir.: Gianandrea Gavazzeni. EMI 7 64941 2 (2 CDs). ADD. 1993 (1957).

BELLINI, Vincenzo: *Il Pirata*. Maria Callas, Pier Miranda Ferraro, Constantino Ego. Orchestra and Chorus of the American Opera Society. Dir.: Nicola Rescigno. EMI 7 64938 2 (2 CDs). ADD. 1993 (1959).

En *Macbeth*, *Anna Bolena* e *Il Pirata* Callas redescubre una tipología vocal extinguida por culpa del Verdi maduro, Wagner y el verismo: la soprano *drammatica d'agilità*; a la vez que desempolva óperas olvidadas de Rossini, Bellini y Donizetti ampliando así el repertorio lírico italiano, fenómeno este último conocido como *Belcanto Renaissance*.

La Callas, con su particular timbre lírico-spinto, su dominio de la coloratura como expresión

dramática, sus extraordinarias dotes para la caracterización psicológica de los personajes, será la pionera del *neobelcantismo* como estilo de canto. Sus epígonas (Gencer, Sutherland, Caballé, Horne, Sills...) tomarán el testigo y lo mejorarán por el camino de la mayor adecuación vocal y la especialización.

En el *Macbeth* scaligero dirigido por De Sabata en 1952 se aprecia el nuevo sendero de la Callas, ya que nos deleita con la amplia gama de matices de la personalidad de Lady Macbeth en su rica visión del rol. Está espléndida de voz: agudos fáciles, seguridad en el ataque, voz bien proyectada, canto legato ejemplar, claroscuros y *smorzature* impecables. Sólo un pero: en la lectura de la carta, sobran las inflexiones artificiosas y superfluas (cartas mejor leídas: Gencer y Verrett). Mascherini es un Macbeth hueco, veristoi-de y de limitado registro agudo, compensado, eso sí, con una potencia descomunal, pero olvida que Macbeth es un ser dubitativo y algo pusilánime. Tajo (Banquo) y Penno (Macduff) están bien pero no excelen en nada para restar protagonismo a la soprano, la joya de la grabación. Bien el coro salvo las brujas en el acto III, un poco risibles. De Sabata ofrece tensión y concertación magistrales. Ahora se entiende qué ejemplo siguen Muti y Abbado en sus excelentes versiones.



En *Anna Bolena* Callas brilla en su concepción orgullosa del rol de reina repudiada y víctima de las maquinaciones de su real esposo. Sus intervenciones solistas (cavatina inicial y sobre todo la soberbia escena final) son únicas y admirables. Nunca nos dice tanto sobre un personaje con sólo la voz: soberbia interpretación. El resto del reparto está a la altura con una Simionato crecida en sus dúos con Enrico y especialmente en el del acto II con Anna. El dúo entre ambas es antológico por lo bien cantado y expresado. Callas y Simionato son dos *animales escénicos* y se nota. Rivalés de ficción y en ver quién puede más en un ejemplar empaste de las dos voces. Rossi-Lemeni (Enrico) compone un monarca imponente, seguro, cínico, mediante una voz dúctil aunque no impactante. Gianni Raimondi (Percy) con su timbre lírico-ligero da el toque ingenuo al rol. Con bella voz, emite demasiado abierto. La orquestación de Gavazzeni es brillante e incisiva, a veces un poco brusca pero llena de tensión y



brío (especialment en el final del act I donde tots canten veloçment) sin caer en efectes bandístics. Sin embargo, Gavazzeni millorarà la direcció en les edicions de 1958 y 1966 con Gencer como Anna Bolena. Es de lamentar la omisió de la obertura, de seccions de dúos y del aria del tenor en el Acto II, pero ya sabemos que en las grabaciones *live* escuchar la versión

íntegra es pedir peras al olmo.

Este *Pirata* callasiano tiene dos lunares que lo hacen poco recomendable: el equivocado Gualtiero del tenor Pier Miranda Ferraro, más próximo a Verdi o Puccini que a Bellini, ya que su facilidad para los agudos y su timbre heroico quedan en segundo plano ante una línea de canto abrupta, sin *legato* y con una voz que va empellones; y la dirección de Nicola Rescigno, con una obertura precipitada, y anarquía concertadora que explota en los finales de acto, impropia de una orquesta norteamericana y más disculpable en una banda de pueblo. Callas salva la papeleta con su gran oficio, pero, ¡ay!, su voz ya da síntomas de cansancio y declive: agudos estridentes y secos, voz oscilante

y temblorosa, descontrol en el volumen... A su favor, la interpretación en sus intervenciones solistas (aria del act I y la gran escena final). Sólo por oír «O s'io potessi... Col sorriso d'innocenza... O sole, ti vela» por partida doble (hay un *bonus* de la misma escena final cantada en Amsterdam 6 meses después) vale la pena la audición. Hay que callarse y gozar con la hondura trágica de su canto. Lástima que Rescigno destroce el final de prisa y corriendo. Los más exigentes en cuestiones instrumentales deberán acudir a la grabación en estudio de Gavazzeni/Caballé, también en EMI, pero por *pathos* musical deberán conocer la aportación de la gran Maria Callas.

J. Subirà

AUBER, Daniel-François-Esprit (1782-1871):

Fra Diavolo. Nicolai Gedda, Rémi Mady Mesplé, Jane Berbié, Rémi Corazza, Thierry Dran, Jules Bastin, Michel Trempont, Michel Hamel. Ensemble Choral Jean Lafarge. Orquesta Filarmónica de Montecarlo. Director: Marc Soustrot. EMI CLASSICS CDS 7.54810.2 (2CD).

Primera aparició en CD d'aquesta simpàtica òpera còmica d'Auber, que en els nostres teatres, ben cantada, constituiria sens dubte un èxit i una sorpresa per a molts. Malauradament les idees del Liceu fa anys que no van per aquests camins (el darrer cop que s'hi va representar *Fra Diavolo* fou a la temporada 1918-1919). En canvi, aquesta òpera francesa, ben poc representada a França, ha estat sempre de repertori a Alemanya i ha aparegut a vegades als països anglo-saxons (fins i tot es va fer en forma de film, molt abreujada, amb Laurel i



Hardy en els rols de Giacomo i Beppo, el 1933). Tot i que no deixa d'haver-hi un indubtable «perfum francès» en la partitura d'Auber, la seva creació respira italianitat per tot arreu i les veus canten àries i concertants de gran frescor i d'agradable inventiva melòdica. L'obra no té desperdici en aquest sentit. És una llàstima que el paper del protagonista no fos ofert a Nicolai Gedda uns anys abans: en l'enregistrament que ens ocupa, fet el 1983-84, la veu del tenor apareix ja notablement fatigada, cosa que li lleva brillantor a aquest rol, no gaire agut, però d'una considerable

complexitat. Mady Mesplé es mostra, en canvi, encara bastant fresca de veu i graciosa en el rol de Zerlina, sense afegir-li els devessalls de coloratura que habitualment se li atribueixen. Bé la mezzo Jane Berbié en el graciós paper de Lady Pamela i només discret Rémi Corazza en el de Lord Cockburn. L'orquestra, ben conduïda per Marc Soustrot, sona amb la gràcia i la mediterraneïtat que cal esperar d'una òpera que passa en terres napolitanes inundades de sol... i de bandolers. Llàstima que la versió emprada és la que habitualment es representa, mutilada per una sèrie de talls i escurçaments que hauria anat bé poder reobrir.

Roger Alier

BEETHOVEN, Ludwig van (1770-1827): *Fidelio* (selecció). Jessye Norman, Reiner Goldberg, Kurt Moll, Pamela Coburn, Hanns Peter Blochwitz, Ekkerhard Wlaschiha, Andreas Schmidt. Staatsoperchor Dres-

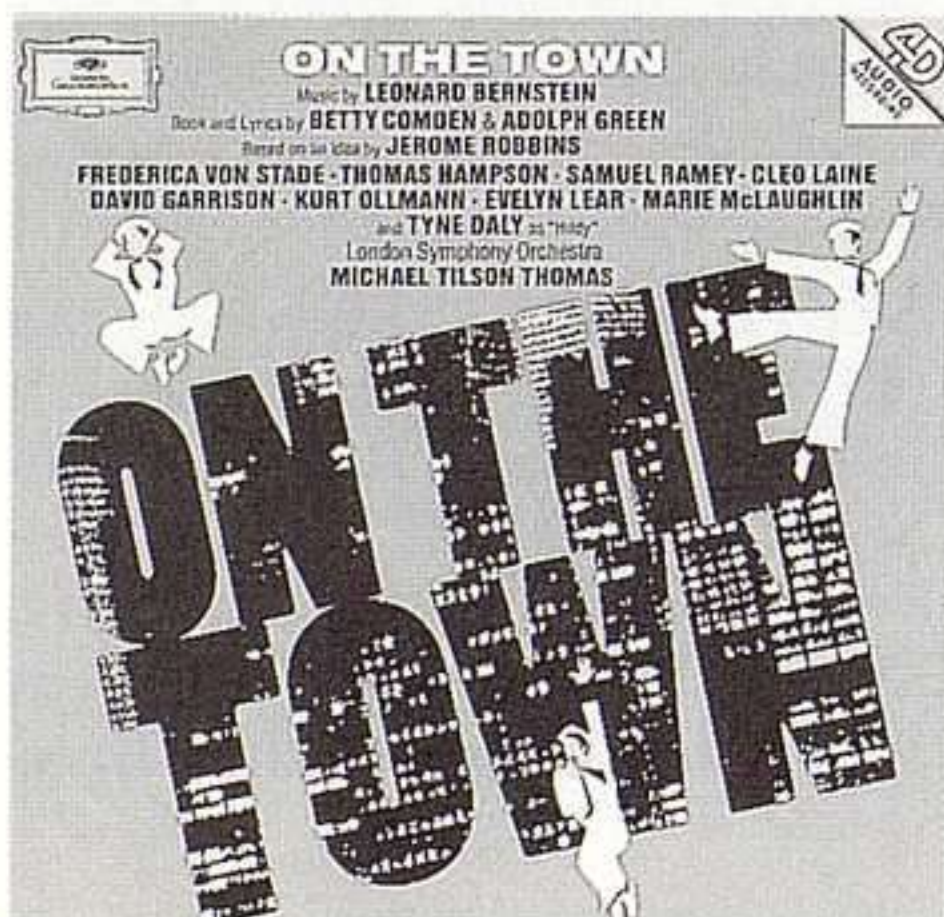
den, Staatskapelle Dresden. Dir.: Bernard Haitink. PHILIPS 438 496-2. DDD. 1993 (completa 1989).

Aquesta és una bona selecció de fragments del *Fidelio* de Haitink i Jessye Norman, amb la qual cosa ja hem dit els punts principals d'interès d'aquesta versió. Haitink, però, fa un *Fidelio* més net i musical que intensament dramàtic, llevat, en aquesta selecció, del quadre final, realment esplèndid. Jessye Norman, amb la seva gran veu i el seu cant musical i expressiu fa una Leonora d'una gran volada. A la resta del repartiment hi ha de tot, des del gran Rocco de Kurt Moll, al Florestan massa líric de Reiner Goldberg (per alguna cosa li hauran tret d'aquesta selecció, a la qual hi han tots els moments importants de l'obra, la seva gran escena de la presó, «Gott! welch'Dunkel Hier!»).

Els partidaris de Jessye Norman... i de Beethoven, hauran d'adquirir la versió completa d'aquesta interpretació, però, repeteixo, la selecció està molt ben feta i permet gaudir de gairebé tots els moments principals de l'obra i tenir una visió exacta de les característiques globals d'aquesta versió.

P. Nadal

BERNSTEIN, Leonard (1918-1990): *On the town*. Frederica von Stade, Tyne Daly, Marie McLaughlin, Thomas Hampson, Kurt Ollmann, David Garrison, Samuel Ramey, Evelyn Lear,



Cleo Laine. London Voices; London Symphony Orchestra. Dir.: Michael Tilson Thomas. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 516-2. DDD. 1993.

El «musical» americano forma parte de las obras clásicas de nuestro siglo; para constituirse ha tomado de la revista el elemento de diversión y de la ópera, la integración de *lied* y argumento. En las propias palabras de Bernstein, pronunciadas en 1956, el teatro musical americano ha recorrido ya un largo camino y la mezcla de varios elementos lo conduce de un modo imparable hacia la ópera.

On the Town, estrenada el 13 de diciembre de 1944 en Boston, cuenta las divertidas aventuras de tres marineros durante un permiso que disfrutan en Nueva York. Cada uno de los tres tiene sus propias ideas de cómo conquistar la gran ciudad y una de sus chicas. Al hilo de la complicada historia, hecha de ansias de vivir, de nostalgia y de amor, el musical describe la vida frenética y desenfadada de Nueva York. La versión cinematográfica se tituló en nuestra pantalla *Un día en Nueva York*. La obra está basada en una idea original de Jerome Robbins; Betty Comden y Adolph Green escribieron el guión.

Bernstein, al final de su vida, quiso dar a los musicales más categoría vocal y ahora llega este título interpretado por la London Symphony Orchestra bajo la dirección de Michael Tilson Thomas y voces tan universales como las de Frederica Von Stade, Samuel Ramey, Thomas Hampson, siendo las otras más amateurs, aunque siempre dentro de un nivel digno. El musical revive sin la ayuda de la pantalla y resulta un entretenimiento agradable y sugestivo.

M. José Ibars.

BRITTEN, Benjamin
War Requiem, OP.66.

Luba Orgonasova, Anthony Rolfe Johnson, Boje Skovhus; Tölzer Knabenchor, The Monteverdi Choir, NDR-Chor; Orquesta Sinfónica de la NDR de Hamburgo; Dir.: John Eliot Gardiner. DG 437 801-2 (2 CD). DDD. 1993.

De este singularmente ambiguo y pesimista *Réquiem de Guerra*, una de las obras capitales de su autor, existían ya (que conozcamos) cuatro versiones en disco, la primera de las cuales, por supuesto, la que dirigiera el propio Britten, que fue, como es bien sabido, un notable intérprete de sus propias composiciones. La arriesgada propuesta que ahora nos hace Gardiner no puede, en justicia, sustituir aquella versión, pero eso no quiere decir que no merezca atención. Por el contrario, el director británico ha demostrado valor al grabar esta obra compleja y polisémica. ¿Por qué complicarse la vida con este réquiem, un alegato antimilitarista que abandona los caminos trillados, que exige más contención y elegancia que violentos exabruptos?

Gardiner emplea aquí algunos de los recursos que ya ha demostrado en otros repertorios (transparencia orquestal, sentido rítmico, vibrante dirección de los coros) para exponer la obra de forma que resalten los contrastes entre las secciones



UN ENCARGO REAL PARA BRITTEN

BRITTEN, Benjamin (1913-1976):

Gloriana. Josephine Barstow, Philip Langridge, Della Jones, Jonathan Summers, Yvonne Kenny, Alan Opie, Richard van Allan, Bryn Terfel. Coro y Orquesta de la Welsh National Opera. Dir.: Sir Charles Mackerras. ARGO 440 213-2 (2 CDs). DDD. 1993.

Gloriana vio la luz el 8 de junio de 1953 para celebrar la coronación de Isabel II de Inglaterra. El encargo había sido adjudicado a Britten, quien dispuso de un gran libreto de William Plomer, sobre el que trabajó frenéticamente. El día de su estreno la acogida del público (de gala) y, sobre todo, de la crítica fue fría sino hostil. ¿Por qué? Donald Mitchell habla, en las notas que acompañan la grabación, de una reacción homofóbica por parte de algunos críticos londinenses. El principal reparo que se hizo a la obra de Britten fue el que el tema, los amores de Isabel I y de Robert Devereux, duque de Essex, no parecía demasiado adecuado para ser presentado ante una reina con motivo de su elevación al trono. Sospecho, en realidad, que lo que más molestó fue el tono de ambigüedad moral adoptado por Britten, que muestra, no tanto la soledad del rebelde (aquí

Essex), como la soledad de quien acepta las reglas; Isabel es tanto víctima como victimaria. La ópera es terriblemente pesimista, véase el final: después de la ejecución de Essex, el coro canta a su reina, pero la música se disuelve en un pianísimo nada glorioso, más bien siniestro.

Britten, por tanto, se enfrentaba con un encargo real, una ópera con gran orquesta y situada en un pasado histórico concreto; lo que le salió fue una obra de contornos un tanto barrocos: empleo de piezas cerradas, característica, es cierto, presente en todas sus óperas, pero aquí llevada al extremo, con inclusión de *divertissements* en cada acto (una mascarada, una baile) y haciendo uso de la música isabelina más como efecto dramático que como «color local». Destaca una orquestación impresionante y rica, que pasa de los *tutti* a sonoridades camerísticas con increíble facilidad y que crea los climas adecuados a cada escena de una manera que sólo Britten sabía conseguir; escuchen la escena más intensa (final del acto I), cuando la reina, sola, pide a Dios ayuda: una melodía coral punteada por un *crescendo* brutal que se disuelve en un pianísimo al llegar al amén, con trémolos de las cuerdas bajas y nota de pedal del fagot. Magnífica, también, la caracterización de los personajes, sobre todo el de la reina, patético, que se

corales, con orquestaciones brutales que no suaviza en absoluto, y las secciones solistas para tenor y barítono, que recuerdan otras obras de Britten como el *Canticle*. Sin caer en la trampa de *operizar* la obra, Gardiner consigue dotarla de un auténtico desarrollo dramático, victoria a la que no son ajenos los dos solistas masculinos

(el impecable -y desconocido para mí hasta ahora- barítono Boje Skovhus y el ya familiar Rolfe Johnson), aunque quizá la mejor sea Luba Orgonova (que canta en las partes estrictamente litúrgicas del texto). La aportación de la masa coral reunida (Coro Monteverdi, Coro de la NDR, Tölzer Knabenchor) es colo-



debate entre su debilidad como mujer enamorada y su deber como gobernante.

Hasta ahora, sólo algunas piezas de *Gloriana* eran conocidas en disco; Britten nunca la grabó, como sí hizo con sus otras óperas. Este primer registro integral está a la altura de lo exigible, sobre todo porque a su frente se haya el siempre sensible Sir Charles Mackerras, quien nos ofrece un trabajo excepcional por el valor de su dirección, refinadísima. Los cantantes destacan más por la homogeneidad del conjunto que como individualidades, aunque es de señalar el trabajo que han hecho tanto Josephine Barstow como Isabel (o Elizabeth, como prefieran) como Philip Langridge (Essex). El coro (con decisivas aportaciones) y la orquesta de la WNO demuestran un muy alto nivel, ayudados, todo hay que decirlo, por una buena toma de sonido.

«La obra me parece la mejor que he hecho» escribió el compositor. Su conocimiento es obligado y su escucha memorable.

P. Galonce

sal, arrasadora en algunos momentos de pujanza, y de infinita finura en otros. Pero insisto: es la mano de Gardiner la que ha conseguido esta lectura intensa por lo despojada de cualquier efectismo (a pesar del nuevo sistema de grabación 4D). Elegante y discreta, como el propio Britten.

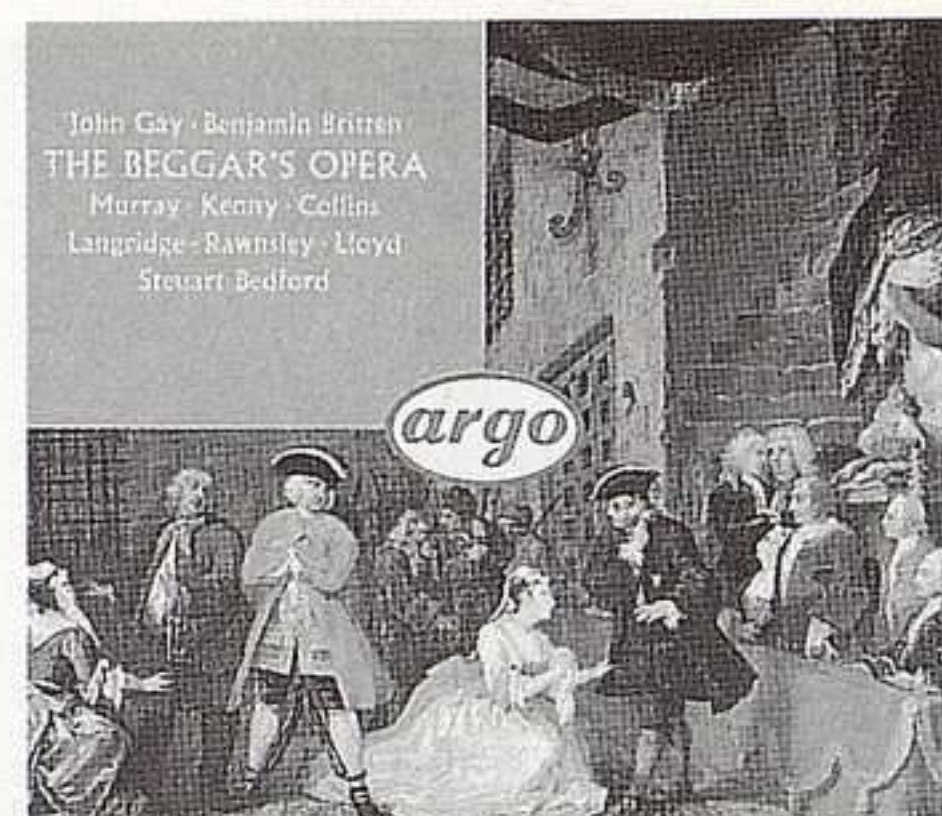
Pau Galonce

GAY, John (1685-1732); BRITTEN, Benjamin (1913-1976): *The Beggar's opera*. Philip Langridge, Anne Collins, Robert Lloyd, Ann Murray, John Rawnley, Yvonne Kenny, Declan Mulholland. Dir.: Stuart Bedford. ARGO 436 850-2 (2 CDs). DDD. 1993.

¿Gay adaptado por Britten? O mejor, ¿Britten a partir de Gay? No nos encontramos ante el simple trabajo de arreglo de una partitura, sino ante un verdadero acto de recreación. Tal como hiciera con las canciones populares (véase nuestro comentario en OA 9 al disco de Masters dedicado a ellas), Britten partió de la ópera de Gay (que a su vez no es más un gran pastiche) para llegar a algo que

lleva su inconfundible marca personal. Lo decisivo fue el juego instrumental con el que el compositor trajo *The Beggar's opera* desde el siglo XVIII hasta el XX, a partir de un minúsculo grupo de cámara, con el que Britten se las arregla para que cada número tenga una instrumentación propia. El precedente del *Pulcinella* de Stravinsky no queda muy lejos.

Que sepamos, ésta es la primera grabación del trabajo de Britten desde que fuera realizado hacia 1948 para ser llevado a la escena por el English Opera Group. Ahora se ha reunido un grupo de cantantes ingleses quienes, dicho sea con todo el respeto, parecen pasárselo de miedo. Eso sí, sin despreciar su trabajo; Ann Murray, Philip Langridge o



Yvonne Kenny están sencillamente maravillosos, aunque sólo sea por destacar algún nombre de entre el reparto. Stuart Bedford dirige con encanto y habilidad este juego, una deliciosa partitura que, sin estar en el Olimpo de las grandes obras de Britten, merece ser escuchado por quienes amen su música.

B. Soares

UN LOGRO ABSOLUTO

CHAIKOVSKY, Piotr Ilich (1840-1893): *Pique Dame (Pikovaya Dama)*. Gegam Grigorian, Maria Gulegina, Irina Arjipova, Nikolai Putilin, Vladimir Chernov, Olga Borodina. Coro y Orquesta Kirov de San Petersburgo. Dir.: Valery Gergiev. PHILIPS 438 141-2 (3 CD). DDD. 1993.

Valery Gergiev está consiguiendo revitalizar y dar proyección a la Compañía que nos visitara en 1981 y que, por lo visto, sigue manteniendo el nombre de Kirov a pesar de que el teatro del que lo tomó vuelva a llamarse Mariinsky. En él se realizó la presente grabación en mayo de 1992 y podemos adelantar ya que se trata de un logro absoluto, muy superior a los resultados obtenidos por estas mismas fuerzas en *Jovanchina* y *Guerra y Paz*.

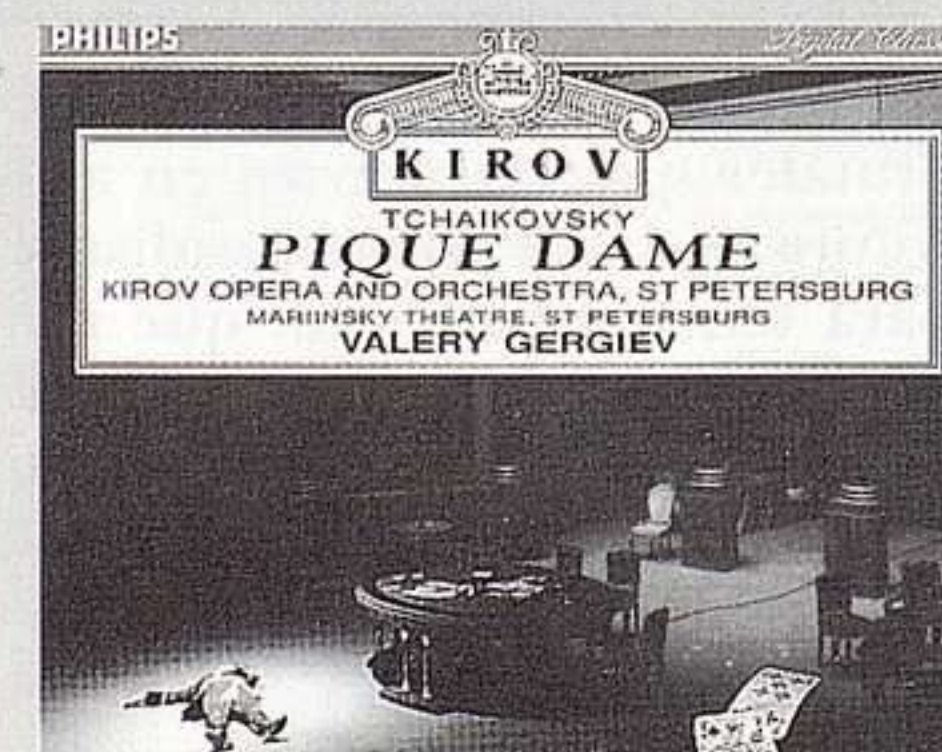
La capacidad del director nacido en Moscú en 1953 para obtener de los espléndidos colectivos a sus órdenes toda la gama de colores necesaria para

dar relieve a este prodigioso repertorio, su pulso siempre firme en la lectura y en la dosificación de los contrastes y una inspiración siempre fresca convierten la audición de estos compactos en un verdadero placer. Magníficos coros y orquesta, pues, y más que suficientes los cantantes, que nunca dan aquí aquella penosa sensación de rutina más propia de funcionarios que de artistas que tantas grabaciones procedentes del Este de Europa han petrificado en el pasado. La revelación absoluta es aquí Gegam Grigorian, un tenor que hace que parezca fácil lo que tantas veces hemos tildado de incantable. Su German, en efecto, brilla con luz propia en un reparto en que Maria Galegina y Olga Borodina confirman lo justificado de sus carreras occidentales. Sus nombres, por cierto, aparecen erróneamente distribuidos en la Pastoral. Vladimir Chernov, otro nombre lanzado al estrellato en Occidente, hace un Yeletzky excesivamente enfático pero con méritos suficientes para ser des-

tacado por encima del resto de papeles de importancia media, entre los que el Tomsky de Nikolai Putilin representa de alguna manera el pasado: de esto sí que había antes, y mucho. La gran Irina Arjipova es una Condesa de gran presencia, poco misteriosa a decir verdad pero con recursos vocales más que sobrados aún para no parecer una mera caricatura. El resto del reparto no merece reproches.

Muy completo el libreto, como es norma en esta serie, con el texto en cinco idiomas y cuatro artículos distintos. Si hay discos que se recomiendan sólo, éste podría ser uno de ellos.

M. Cervelló.



GLUCK, Christoph Willibald (1714-1787): *Iphigénie en Tauride*. Carol Vaness, Thomas Allen, Gösta Winbergh, Giorgio Surjan, Anna Zoroberto, Michela Remor, Sylvie Brunet, Enrico Turco. Orquestra i Cor del Teatro alla Scala de Milán. Director: Riccardo Muti. SONY S2K 52.492 (2CD).

La més perfecta de les òperes de la reforma de Gluck ha estat molt maltractada pel món del disc. Ara finalment, aquests darrers anys ha començat a sortir de l'ostracisme i l'enregistrament que ens ocupa és una contribució més a difondre aquesta obra severa, abstracta i paradigmàtica de la inventiva gluckiana, veritable monument dels efectes del neoclassicisme winckelmannià sobre la música de l'època.

L'enregistrament és en directe, i el resultat és que el so, tant de l'orquestra com dels cantants resulta un xic nebulós. Carol Vaness fa una Ifigènia de qualitat (només cal escoltar la seva ària «O malheureuse Iphigénie») però, mal aconsellada per algú, afegeix ornamentacions en la represa d'algunes de les àries (com la primera), cosa totalment inadequada en una òpera de la reforma gluckiana.

Thomas Allen fa un Orestes creïble i vigorós; Gösta Winbergh és més fred i distant en el rol de Pylade. Giorgio Surjan canta Thoas amb poca precisió i no gaire bona línia. El cor i l'orquestra són molt remarcables



i Muti confereix a tota l'obra un to molt adequat de solemnitat.

Roger Alier

GLUCK Christoph Willibald: *Orfeo ed Euridice*. Giulietta Simionato, Sena Jurinac, Graziella Sciutti. Cor de l'Opera de Viena, Orquestra Filharmònica de Viena. Dir.: Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon 439 101 2 (2 CD). ADD. 1993 (1959).

Deixem-nos de qüestions musicològiques: aquest *Orfeo ed Euridice* és una experiència operística de primer ordre. El 1948 Herbert von Karajan debutà al Festival de Salzburg com a director d'òpera amb l'obra de Gluck. Bandejat posteriorment per Furtwängler, el 1959 tornava a dirigir l'obra quan era l'amo musical de mig Europa. L'ORF captà l'ocasió i ara ens arriba el testimoni d'una interpretació d'una intensitat esferèdora. Certament, els efectius orquestrals i corals són nombrosos, però Karajan galvanitza les forces a les seves ordres, en especial una Filharmònica de Viena amb una corda que comouria les fúries de l'Hades. Musicològicament potser no sigui correcte, però dramàticament és veritat i, no era aquest un dels objectius de la reforma de Gluck? Giulietta Simionato és un Orfeo d'excepció, per qualitat vocal, per claretat de dicció, per comunicativitat, amb una calidesa que cap contratenor no podrà igualar mai. Sena Jurinac li dona una magnífica rèplica com a punyent Euridice, alhora que Graziella Sciutti és un luxe d'Amore. Sorolls escènics i aplaudiments no enfosqueixen el nivell correcte de la presa de so. Això sí, dos compactes amb 85 minuts totals de durada és una racció una mica magra, però repeteixo que l'experiència és de primer ordre. **X. Cester.**



HÄNDEL, G.F. (1685-1759)/ MOZART, W.A. (1756-1791): *Ode auf St. Caecilia, K.592*. Barbara Schlick, Christoph Prégardien, Klaus Mertens. *Acis und Galatea, K.566*. Metchild Bach, Markus Schäffer, Wilfried Jöchens, Peter Lika; Chorus Musicus Köln, Das Neue Orchester; Dir.: Christoph Spering. OPUS 111 OPUS 45-9109/10 (2 CD). DDD. 1991.

Al barón Gottfried van Swieten le debemos las obras maestras de la madurez de Haydn, los oratorios *La Creación* y *Las estaciones*, creadas por instigación del noble, admirador de los *viejos maestros* J.S. Bach y G.F. Händel, de quienes coleccionaba su música (él es en parte culpable de la complejidad polifónica del último estilo de Mozart y Haydn); así, hizo interpretar algunas grandes obras corales del sajón. Swieten era consciente, sin embargo, de cuánto había cambiado el gusto del público, sobre todo el Viena, y así encargó a Mozart que «vistiese» (en propia expresión) algunas obras de Händel para que fueran mejor aceptadas. Estos arreglos, que cuentan con su propio número en el catálogo mozartiano, fueron hechos en una mala época económica para el salzburgués (entre 1788 y 1790), pero ello no quiere decir que el trabajo no se hiciera con placer; Mozart admiraba la música de Händel y lo que de ella aprendió no fue poco (como de la de J.S. Bach). Las



cuatro obras arregladas fueron *El Mesías* (K.572), *Alexander's Feast* (K.591), la *Oda a Santa Cecilia* (K.592) y *Acis y Galatea* (K.566).

Traducidos los textos al alemán, Mozart se limitó principalmente a «vestir» orquestalmente a la moda las obras, añadiendo vientos (clarinetes, flautas, trompas y trombones) y dotándolas de un empaste todo lo clásico que permitiera la articulación barroca. Las modificaciones más serias fueron las hechas sobre *El Mesías*, suprimiendo (por iniciativa de Swieten) algunas arias y cambiando el reparto vocal; los coros apenas sufrieron cambios, excepto una orquestación más densa (en *Acis*, Mozart incluyó dos movimientos lentos del op. 6 de Händel para realzar el afecto pastoral de la mascarada). Las otras obras sólo fueron alteradas en su orquestación, pero, como puede comprobarse, con resultados decisivos. Cuánto hay de cada compositor en estos híbridos es algo que dejamos al discernimiento de los auditores.

La impresión que produce la interpretación del joven Christoph Spering es soberbia. Ha reunido la *Oda a Santa Cecilia* y *Acis y Galatea* (muy bien aprovechados los dos CDs) y con una orquesta (con instrumentos originales) más que notable, un gran coro y unos cantantes que, al menos, cumplen,

firma dos versiones que van más allá de la mera rareza. La tensión, la intención y el arrojo están siempre presentes. Lo mejor es la dirección de orquesta y coros, de una solidez vibrante, y que dispone de un muy buen instrumento, Das Neue Orchester y el Chrous Musicus Köln, irreprochables. En la Oda, conviene escuchar la obertura, conferida de una solemnidad emocionante, y a dos muy buenos cantantes, Barbara Schlick y Christoph Prégardien (el bajo Klaus Mertens canta sólo una pequeña aria por cortesía de Mozart). En *Acis und Galatea*, se logra la plenitud dramática, gracias no tanto al reparto vocal como a la dirección, espléndida. Ni Markus Schäffer ni Wilfried Jochens dominan sus papeles (*Acis y Damon*) como sí lo consiguen Metchild Bach y en especial Peter Lika, un Polifemo pleno de intención. Pero insisto: es a quien Christoph Spering a quien hay que felicitar por estas dos versiones, en verdad gozosas. **P. Galonce**

HÄNDEL, George Frideric: *Judas Maccabaeus*. Guy de Mey, Lisa Saffer, Patricia Spence, David Thomas. U.C. Berkeley Chamber Chorus. Philharmonia Baroque Orchestra. Dir.: Nicholas McGegan. HARMONIA MUNDI FRANCE HMU 907077.78 (2 CDs). DDD? 1993.

En *OPERA ACTUAL 7* ya tuvimos ocasión de comentar el registro de este mismo oratorio que firmaba Robert King (HYPERION) y nos llega ahora el que Nicholas McGegan ha grabado. Los resultados, en este caso, son mejores que los conseguidos por el propio McGegan en su grabación de la ópera *Ottone* (OA 8), pero en todo caso no superan la intensidad de la versión de King. McGegan ha renunciado a mucha de



la entrega y apasionamiento con que King dirigía a sus huestes, con una manera más analítica y contenida de acercarse a la obra. King lee el oratorio de un tirón, buscando con inteligencia el efecto dramático; McGegan se entretiene, quizá en demasía, en los entresijos y aplica por doquier su peculiar estilo, nervioso pero un tanto rígido.

McGegan ha contado con un reparto competente, pero muy lejos de ser el óptimo; el coro (preparado por el organista John Butt) demuestra buenas maneras, pero resulta en algunos momentos inexpresivo y eso es grave en un oratorio händeliano; David Thomas dejó de ser el gran bajo que conocimos y hace gala de un estado vocal preocupante; mucho más entonados el resto de los cantantes, sobre todo la soprano Lisa Saffer y el tenor Guy de Mey, quien supera con total garantía las agilidades del papel protagonista.

¿Cuáles son los valores de esta versión? En primer lugar, una toma de sonido muy presente aunque algo plana, que permite oír finos detalles de la partitura (como el estremecedor fagot en el registro agudo durante la primera aria de la soprano); en segundo lugar, la inclusión en un apéndice de algunas arias que Händel preparó para ejecuciones del oratorio posteriores al estreno; en tercero, la dirección de McGegan, que si no resulta variada, sí hace lucir algunos bellos momentos. Con todo, no pode-

mos olvidar a Robert King, quien por sentido dramático y mejor ejecución firma la que es hasta ahora primera versión de *Judas Maccabaeus*. **P. Galonce**

HUMPERDINCK, Engelbert (1854-1921): *Hänsel und Gretel*. Franz Grundheber, Dame Gwyneth Jones, Ann Murray, Edita Gruberová, Christa Ludwig, Barbara Bonney, Christiane Oelze. Coro femenino e infantil de la ópera de Dresden. Orquesta de la Staatskapelle de Dresden. Dir: Sir Colin Davis. PHILIPS 438 013-2 (2 CD). DDD. 1993

Es verdad que cualquier aficionado a la ópera cuando se enfrenta con el cuento de *Hänsel und Gretel* de Humperdinck recuerda por encima de todo la extraordinaria grabación existente de Karajan (1953) con la Orquesta Filarmonía de Londres y con la Grümmer y la Schwarzkopf en los roles principales. Así las cosas, ya era hora que apareciese en el mercado una grabación que le pudiera hacer sombra a aquella tan mítica. No quiero decir que el trabajo de Davis supere al anterior, pero gran parte de la grabación está como mínimo a la altura. Destaquemos la labor de Davis, que hace una dirección limpia, detallada, muy pulida, pero dándole el relieve de fuerza dramática que requieren algunos de los pasajes musicados, como la obertura, la pantomima con la que acaba el segundo acto o gran parte del acto tercero; excelentes los metales y los instrumentos de viento, muy remarcables las primeras cuerdas. Davis sabe conservar la mágica calidez del cuento y llevar la orquesta hasta lindes casi wagnerianos cuando lo exige la partitura. En cuanto a los cantantes, destacar la formidable labor de la pareja femenina: la Mu-



rray se nos presenta con una gran calidad vocal, un timbre muy adecuado y una interpretación más que inspirada. La Gruberová aparece con una interpretación inteligente, dúctil y muy ágil vocalmente. Vale la pena destacar la interpretación de esta cantante que tanto está demostrando en grabaciones como en el escenario. En definitiva, una pareja principal compacta que aúna delicadeza, equilibrio, agilidad y transparencia. La Madre de la Jones es un tanto seca aunque cumple con el rol. En cuanto a Grundheber, hace un padre ágil y adecuado, sin fisuras. La bruja de la Ludwig es dura y enfática, introduciéndose con fuerza en su papel. Bien la Bonney y la Oelze. En definitiva un gran trabajo de Davis que habrá que tener en cuenta desde ahora gracias a su dirección, la cuidada orquesta y el homogéneo equipo de cantantes.

F. Sans Rivière

JANACEK, Leos (1854-1928): *The Cunning Little Vixen*: Richard Novák, Helena Buldřová, Gabriela Benacková, Magdalena Hajóssyová. Kuhn Children's Chorus. Orquesta i cor de la Filharmònica Txeca. Director: Vaclav Neumann. SUPRAPHON 103471-2 (2CD). AAD. 1990 (1980).

Encara que menys popular que *Jenufa* o *Katia Kavanova*, *La petita guineu astuta*, ha aconseguit fer-se des de fa anys un lloc

entre les obres de Janáček més representades. És una d'aquelles obres que resulta tan novedosa com accessible al gran públic. És una obra original en recursos dramàtics i musicals, amb una concepció poètica plena de força i drescriptivisme que s'allunya dels tòpics operístics a través d'un discurs musical lluminós i clar que no deixa de tenir el seu accent dramàtic i fins a cert punt opresiu, característic de tota la producció de Janáček.

La reedició en CD d'aquesta versió dirigida per Vaclav Neumann sembla la ideal per apropar-se a aquesta òpera en una versió autènticament txeca, sense fisures interpretatives i guiada per qui ha estat un dels mestres txecs més importants de la segona part del nostre segle.

Vaclav Neumann recrea amb la seva concepció de l'obra tota la riquesa del folklore que es troba a la partitura però dilueix tots aquests elements de la partitura en un discurs poètic en el qual Neumann abandona la violència que tenen altres de les seves versions de Janáček, fidel a una concepció metafòrica de l'obra. L'equip de cantants és l'adequat. En algun cas s'ha sacrificat la troballa d'alguna veu de més qualitat per donar als diversos papers tota la seva dimensió dramàtica, però cap d'ells arriba a desentonar. Richard Novák és un exemple paradigmàtic en aquest sentit: la seva veu sembla en algun moment fatigada però és molt rica en matissos per interpretar



una part que com les altres juga constantment amb el declamat. Excel·lent per altra banda el treball de Gabriela Benacková i Magdaléna Hajossová, dos sopranos de referència en aquests papers i que no tenen res que envejar a les interpretacions de Lucia Popp i Eva Randová de la versió de Mackerras. Molt notable l'aportació del bon equip de secundaris. Entre les versions d'aquesta òpera més recents, sigui perquè la de Rattle és en anglès, sigui perquè la de Mackerras resulta menys poètica, tot i el bon repartiment, aquesta sembla la més completa

M. Heilbron.

KEISER, Reinhard (1674-1739): *Masaniello furioso*. David Cordier, Wilfrid Jochens, Harry van der Kamp, Hein Meens, Barbara Schlick, Dorothea Röschmann, Michael Schopper, Jele Dreyer, Winfrid Mikus. Chor des Forum Alte Musik Bremen. Fiori Musicali. Dir.: Thomas Albert. CPO 999 110-2 (2 CDs). DDD. 1993.

Keiser fue un prolífico compositor de óperas, activo en el teatro de Hamburgo entre 1695 y 1728, escenario para el que compuso más de 60 títulos, de los que sólo sobreviven completos 19. El suyo es un caso flagrante de italianismo, un ejemplo del influjo que la música venida de más allá de los Alpes tuvo en toda Alemania en el barroco. En estrecho contacto con él trabajaron en algún momento Mattheson, Telemann y Händel; para éste último, la primeriza influencia de Keiser fue, al parecer, decisiva en su incipiente carrera como operista.

Masaniello (o *Masagniello*) *furioso* fue una de sus obras de mayor éxito. Estrenada en 1706, cuenta con un libreto un tanto especial porque huye, en

una ópera seria, de los argumentos mitológicos o históricos; Bartold Fiend, libretista y colaborador habitual de Keiser, se basó en un hecho más o menos reciente, la revuelta napolitana de 1647 contra el dominio español, para tejer una historia en la que se mezclan asuntos amorosos y política, combinación nada extraña a la ópera barroca. La música de Keiser, quien había adoptado la reforma scarlattiana, es de una sencilla, pero eficaz y bella, facilidad melódica; las arias apenas sí desarrollan un mínimo estas ideas melódicas que, sin embargo, sirven muy bien en la caracterización de los personajes.

Sólo una ópera Keiser era conocida por el disco (*Craesus*, grabada por Clemencic) así que ahora *Masaniello* es un verdadero estreno. La pena es que el resultado no deja de ser discreto. Realizada la grabación durante un concierto en una iglesia, ni el director, Thomas Albert, ni la mayoría de los cantantes parecen abstraerse de un cierto aire eclesial que envuelve toda la interpretación. A una orquesta con instrumentos antiguos, nada incitante por su sonido un tanto asténico, dirigida en buen estilo pero con ausencia de ideas, se añade un reparto que, con excepciones, sólo puede calificarse de discreto. El papel titular apenas si es defendido por Michael Schopper, con una voz del todo inadecuada para superar las agilidades. Lo mejor, y con diferencia, la pareja que forman el bueno de Harry van der Kamp y Barbara Schlick, a quien hay que escuchar en el aria «Ti perdei» del segundo acto; ambos sí que nos hacen sentir mucha de la buena música que contiene la partitura.

En fin, congratulémonos por este «estreno» en disco; éste es casi todo el interés que guarda

este álbum que, por cierto, sólo contiene el libreto original en alemán (con algunas arias en italiano).
P. Galonce.



MASSENET, Jules (1842-1912): *Don Quichotte*: Teresa Berganza, José van Dam, Alain Fondary, Isabelle Vernet, Christian Papis. Cor i Orquestra del Capítol de Toulouse. Director: Michel Plasson. EMI CDS 7 54767 2. DDD. 2CD.

Aunque el libreto del *Don Quichotte* de Massenet no es nada fiel a la obra de Cervantes y desfigura a los protagonistas de la novela, esta ópera sigue manteniéndose entre las que actualmente se representan del compositor de *Werther* y *Manon*. Quizás es porque pese a los atentados del libreto, Massenet consigue crear un auténtico Don Quijote, no muy cervantino, pero de una considerable fuerza dramática expresada no tanto en la globalidad de la obra como en la muerte del personaje que configura el último acto de la ópera. Con este título, EMI prosigue su colaboración con una de las mejores formaciones sinfónicas francesas, la Orquesta del Capítol de Toulouse que bajo la dirección de Michel Plasson ha entregado en los últimos años algunas de las mejores versiones de ópera francesa de nuestros días. Esta grabación no es una excepción. Michel Plasson dirige este *Don Quichotte* con un gran sentido de los matices y una extraordi-

naria delicadeza. En alguna ocasión, parece que su versión no va mucho más allá en profundidad como si se encontrase a faltar un planteamiento más global de la obra. Sin embargo, el conjunto es más que válido y la calidad de la orquesta un elemento que juega decididamente a su favor.

Al frente del reparto encontramos a un José van Dam entregado a un papel que le da oportunidad de demostrar sus dotes de gran intérprete en sentido amplio. Desde lo más puramente vocal hasta el sentido dramático que imprime al personaje. En sus manos, el papel crece teatralmente. Su interpretación, comparada con la de Nicolai Ghiaurov (DECCA, 1978) quizás no tiene la brillantez vocal de la del bajo búlgaro, pero sin duda le supera con creces en la profundización en el personaje. La interpretación de Van Dam parece estar pidiendo a gritos ser vista y la foto de la portada junto a Fondary todavía incita más a ello.

Hay cosas que el paso de los años no pueden cambiar: la elegancia, el cuidado en la dicción y el estilo depurado de Teresa Berganza. Sin embargo, la voz ha perdido esmalte y el registro agudo suena siempre forzado. Es mejor evitar la comparación con la versión en italiano de la misma obra del año 1957 que se encuentra en la discografía de la mezzosoprano madrileña porque en el plano vocal las diferencias son considerables. Alain Fondary, por su parte, es el Sancho ideal. La voz suena fresca y tiene un timbre bello. La dicción y la intención con las que interpreta el personaje son perfectas. Es en este momento, uno de los mejores valores de la casa discográfica EMI que cuenta con un barítono apto para muy diversos repertorios y estilos. El res-

to del reparto tiene un nivel muy alto y en él destaca especialmente el Rodríguez de Christian Papis. **M. Heilbron.**

MONTEVERDI, Claudio (1567-1643): *Quarto Libro dei Madrigali*. Concerto Italiano. Dir.: Rinaldo Alessandrini. OPUS 111 OPS 30-81. DDD. 1993.

Publicado en 1603, el Cuarto Libro de Madrigales de Monteverdi significó la aparición de un estilo mucho más concentrado que en los anteriores; las texturas reducidas, el uso de la declamación homofónica y las disonancias no preparadas conducen a lo que se ha llamado el estilo epigramático (siguiendo, por otra parte, la corriente dominante en la música y la poesías italianas de la última década del *cinquecento*, cuando se compusieron estos madrigales). Los textos de Guarini, que abundan en las imágenes y conceptos típicos del estilo pastoril sobre los que Monteverdi tejió su música, proporcionaron el material ideal.

Hasta ahora, el mundo del madrigal era terreno casi exclusivo de los ingleses, que parecían haber llegado a la inmaculada perfección en las interpretaciones de The Consort of Musicke, el grupo dirigido por Anthony Rooley. Pero no todo estaba dicho. Existían alternativas como las de William Christie, quien oponía su enfoque teatral a la afinación y el control pluscuamperfectos de Rooley. Faltaban los italianos. ¿Por qué? No sólo por la necesaria dicción en buen italiano (hay que reconocer que los ingleses habían alcanzado en esto una destreza insuperable) sino también por un sentido mayor del color vocal y del drama. Estas dos cosas son las que aporta Rinaldo Alessandrini. Quienes



tuvimos la fortuna de escuchar, dentro del Festival de Música Antigua de Barcelona de 1993, su interpretación integral de este Cuarto Libro, no salíamos de nuestro asombro. El trabajo de Alessandrini consiste, principalmente, en conseguir ese equilibrio entre música y palabra que es el ideal del madrigal italiano. Si hasta ahora habíamos gozado de ejecuciones musicalmente perfectas pero dramáticamente (o poéticamente) un tanto inanes (Rooley) o de otras que subordinaban la música a un sentido teatral impuesto desde fuera del propio madrigal (Christie), Alessandrini consigue el milagro. Con un equipo vocal compacto y dotado de un color y una morbidez desconocidos, gracias a un sensato uso del vibrato, sin forzar nunca el discurso musical, asistimos a la recreación del sentido poético-musical, logrado con una facilidad engañosa. Quizá lo decisivo sea la atención prestada a la prosodia, trabajada con esmero y con decisivas consecuencias en el plano musical. No sé si hay que ser italiano para poder interpretar así música italiana, pero la personalidad de Alessandrini y sus cantantes tiene no poco que ver con el inmenso caudal de expresividad vertido.

En fin, aquí tenemos la alternativa italiana. ¿Asistiremos en un futuro a la eclosión de una

generación de músics italians para la música antiga italiana? Puede ser. Este CD es un muy buen comienzo. **P. Galonce**

MOZART, Wolfgang Amadeus: *Le nozze di Figaro*. D.Fischer-Dieskau, Marie Stader, Irmgard Seefried, Renato Capecchi, Hertha Töpper, Lilian Benningsen, Paul Kuen, Ivan Sardi, Rösli Schweiger. Cor RIAs i Orq. de la Ràdio de Berlín. Director: Ferenc Fricsay. DGG 437.671-2. Col. «Dokumente» (3 CD). 1993 (1960).

Les reedicions en CD dels enregistraments de Ferenc Fricsay amb l'Orquestra de la Ràdio de Berlín són documents musicals d'alt preu i són atesorats pels veritables amants de l'òpera per la qualitat general del so, pels repartiments més que notables que inclouen i per la magnífica direcció orquestral de Ferenc Fricsay. En aquest cas, *Le nozze di Figaro*, enregistrada el 1960, és a dir, més tard que no pas *Don Giovanni*, *El rapte en el serrall* o *La flauta màgica*, és la darrera gran creació mozartiana discogràfica del director i revela un treball molt acurat i precís que es tradueix en uns temps ben dilucidats i un joc instrumental de gran qualitat. Entre els intèrprets cal destacar en primer lloc el comte d'Almaviva que fa Dietrich Fischer-Dieskau, sempre atent més al matís que no al conjunt, i que fa un comte més sinuós que obertament malvat. El noble capteniment de la comtessa queda finament reflectit per la interpretació de Marie Stader, i Irmgard Seefried fa un esforç per popularitzar la figura de Susanna, que li surt un pèl massa aristocràtica. Hertha Töpper fa un Cherubini força atractiu i Renato Capecchi té una veu monòtona com a Figaro, però li dona la italianitat que solem

MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791):

LES DUES VERSIONS DE DON GIOVANNI

Don Giovanni. Andreas Schmidt, Alastair Miles, Amanda Halgrimson, Lynne Dawson, John Mark Ainsley, Gregory Yurisich, Nancy Argenta, Gerald Finley. Cor Schütz de Londres. The London Classical Players. Dir.: Roger Norrington. EMI CLASSICS CDS 7 54859 2 (3 CD). DDD. 1993.

Roger Norrington mai deixa indiferent, i aquest nou *Don Giovanni* n'és una bona prova. En primer lloc ens ofereix íntegres les versions de Praga i de Viena amb les seves variants, que no només incorpora les àries «Dalla sua pace» i «Mi tradi», sinó també el menys divulgat duet entre Leporello i Zerlina «Per queste tue manine» i un final escurçat. Només aquells que tinguin lectors amb capacitat de subindexar podran escollir les opcions que vulguin, ja que EMI presenta la gravació en tracks massa extensos. En tot cas, és una experiència interessant. Interpretativament, la versió té un pilar fonamental en la direcció de Norrington. Emprant un nombre reduït de d'instruments originals, i dirigint des del mig de l'orquestra, el músic anglès ens ofereix una lectura de temps lleugers, textures diàfanos i una claretat instrumental que ens permet redescobrir orquestralment aquesta obra mestra, mantenint alhora un exemplar equilibri entre l'aspecte buffo i el dramàtic de la partitura mozartiana. Compta també amb un cohesionat equip de cantants que segueixen fidelment les seves directrius, però al que manca una personalitat més

acusada. Hi ha cops que un se sent més sujugat per l'orquestra que per les veus, en especial les dones. Amanda Halgrimson és una competent Donna Anna, però sense arribar a extrems brunildístics (recordem que la mateixa Birgit Nilsson cantava sovint aquesta part), una mica més d'empenta no hagués estat de més. El mateix es pot dir de la refinada Elvira de Lynne Dawson o la sofisticada Zerlina de Nancy Argenta. L'equip masculí és més satisfactori, començant per l'extraordinari Octavio de John Mark Ainsley, tècnicament perfecte (amb quina facilitat negocia «Il mio tesoro») i musicalment deliciós. La parella Don Giovanni-Leporello està ben diferenciada en les veus d'Andreas Schmidt i Gregory Yurisich. El primer, sense ser molt carismàtic, és un notable protagonista, i el segon ens estalvia excessos bufonístics. Hem d'esmentar que Norrington permet al seus cantants una moderada dosi d'embelliments a les àries, la qual cosa no deixa d'estar justificada per criteris històrics i està realitzada generalment amb bon gust. Resumint, un excel·lent *Don Giovanni* que il·lumina nous aspectes d'aquesta «òpera de les òperes».

X. Cester.





associar al personatge. Alguns dels cantants, incidentalment, «aixafen» bastant malament l'italià, però en conjunt l'equip funciona molt bé i l'enregistrament mereix encara el lloc de relleu que va tenir quan va aparèixer en vinil, fa ja trenta-tres anys. **Roger Alier**

PUCCINI, Giacomo (1858-1924): *Manon Lescaut*. Mirella Freni, Luciano Pavarotti, Dwayne Croft, Giuseppe Taddei, Ramón Vargas, Cecilia Bartoli. Metropolitan Opera Orchestra & Chorus. Dir.: James Levine. DECCA 440 200-2 (2 CD). DDD. 1993.

Los divos del *star system* operístico nos tiene acostumbrados a los dobles o más grabaciones de un mismo título en discográficas diversas. Este es el caso de Mirella Freni, que aborda por segunda vez el rol en estudio. Con Levine, Freni se revela como una intérprete de gran valía, atenta a cualquier matiz de la compleja personalidad de Manon. Su fraseo, en los momentos más líricos, («In quelle trine morbide») o en los dramáticos (todo el acto IV) es preciso y dominador, creciéndose a medida que avanza la ópera. Sólo la frivolidad de Manon le hace pasar apuros al tener un timbre demasiado maduro para la edad supuesta de la heroína. Algunas notas altas se vuelven estridentes y un excesivo vibrato deslucen el ataque de los agudos. A pesar de todo

esto, Freni convence y nos deleita con su canto.

Pavarotti se limita a escucharse cuando canta. Emite demasiado abierto en las vocales y su voz sólo gana en anchura a base de efectos de pésimo gusto, como en los sollozos del final de la ópera, dudando uno de si llora por la muerte de su amada o bien se burla. En los dúos se redime algo, más que nada para no ir a remolque de una Freni entregada y espléndida en su madurez vocal. En sus arias, Pavarotti peca de estático y de hedonista, sin meterse en el desarrollo dramático de la acción. Con la voz siempre en *forte* o *fortissimo*, rara vez apiana y da la sensación de estar en un ensayo previo al rol.

Dwayne Croft compone un Lescaut suficiente, potenciando su timbre oscuro para resaltar la hipocresía y mezquindad del hermano de la protagonista. Técnica segura, voz sin brillo pero sólida para el ingrato papel. Giuseppe Taddei, lejos de antiguos esplendores, hace un Geronte cínico y, a falta de buena voz, ya periclitada, nos maravilla con la intención que pone en cada palabra; un lujo de caracterización. El joven Edmondo es interpretado por Ramón Vargas, voz lírica, homogénea, musical pero carente de la picardía y bonhomía intrínseca a su parte. Se nota que su repertorio natural es el belcantista y es de esperar que ahonde por ahí. DECCA nos depara una sorpresa en el papel del músico: Cecilia Bartoli, artista exclusiva de la casa. Su voz de mezzo trae ecos de épocas pasadas en el Madrigal del acto II. Carga el acento en el registro grave para parecer más *masculina*; una colaboración insólita por lo positiva.

El coro del Metropolitan cumple en sus intervenciones; las mujeres son un poco inestables



en su conjunción sonora. Levine sigue con las pautas de esta última etapa: *tempi* amplios, sonoridad brillante y ampulosa pero hueca. Como buen norteamericano, da un efectismo algo amanerado a los momentos más arrebatadores del intermezzo y del acto IV, pero en la orquestación rica de *Manon Lescaut* el toque Hollywood se agardece.

J. Subirà.

PURCELL, Henry (1659-1695): *Dido and Aeneas*, Z. 626. Carolyn Watkinson, Ruth Holton, George Mosley, Teresa Shaw. *Oda para el día de Santa Cecilia*, Z. 339 (1683). Ruth Holton, Nicole Jenkin, Michael Chance, Paul Tindall, George Mosley. Monteverdi Choir; English Baroque Soloists. Dir.: John Eliot Gardiner. PHILIPS 432 114-2. DDD. 1993.

Ultimamente, los musicólogos ingleses andan muy preocupados. Al parecer, la versión que conocemos de *Dido y Eneas* (que no es la primera ópera inglesa; este honor le cabe propiamente a *Venus y Adonis*, de John Blow, maestro de aquél) no sería más que una reducción de la primitiva versión, de mayor envergadura y pensada para la corte de Carlos II. Detalles históricos al margen, la ópera es una obra maestra y no es que andemos escasos de versiones. ¿Aporta algo nuevo Gardiner? Lo más evidente es la inclusión de dos piezas de guitarra allí donde el

PUCCINI, Giacomo:

Tosca: Carol Vaness, Giuseppe Giacomini, Giorgio Zancanaro, Alfredo Mariotti, Danilo Seraiocco, Piero de Palma, Orazio Mori, Charles Austin, Alfredo Mariotti, Jeffrey Smith. Westminster Symphonie Choir. Philadelphia Orchestra. Director: Riccardo Muti. PHILIPS 434 595-2. 1993. Grabació en viu 3/1991 i 1/1992.



és una *Tosca* a la qual prima per sobre de tot l'expressivitat musical i a la qual el dramatisme no vol dir necessàriament una tensió dramàtica constant tal com ho demostra amb l'ús dels diferents *tempi* de l'acte II o a una magistral escena del pastor a l'acte III. També els jocs de color de la rica orquestració pucciniana són aprofitats al màxim però sense caure en hedonismes sonors. El resultat global és una *Tosca* intensa i tràgica, però que defuig qualsevol sensibleria.

Un altra cosa són els cantants.

La de Carol Vaness no és una *Tosca* de referència. Sense que cap dels defectes que té (agut una mica pobre i una veu massa lírica per la part) la descualifiqui del tot, poques són les virtuts d'una interpretació rutinària i a vegades freda que sembla haver confós un paper sencer amb una sola ària (un «Vissi d'arte» molt notable). Giuseppe Giacomini, per la seva banda,

sembla haver trobat finalment un lloc a la discografia d'òperes que ha interpretat durant anys als escenaris tal com va passar amb la encara recent versió de *Cavalleria*. Tot i que segueix tenint una bona forma vocal és trist que les discogràfiques no confessin abans a la seva vàlua. El seu Cavaradossi és honest, alguna vegada poc líric, però decididament humà. Més brillant al «Vittoria» que a «Recondita armonia» i convincent com el que més a «E lucevan le stelle». El Scarpia de Giorgio Zancanaro no té els mitjans adequats pel paper però caracteritza bé el paper. Resulta insuficient a frases com «Tosca mi fai dimenticare Iddio» al final del *Te Deum* i la veu té en general poc pes, però interpreta molt bé el diàleg amb *Tosca* a l'acte II.

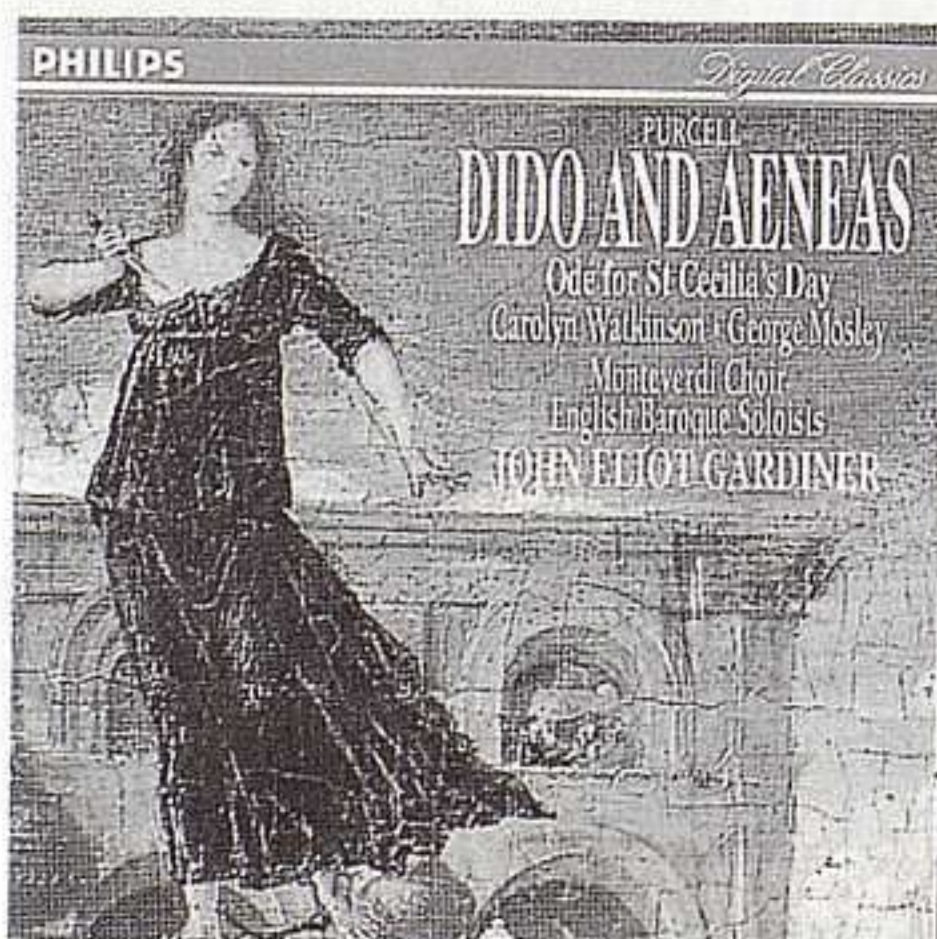
A la resta del repartiment apareixen noms de la solvència

d'Alfredo Mariotti (excel·lent Sagrestano) i Piero de Palma (un *Spoletta* de tota la vida). Ells dos i els altres, majoritàriament italians, aconseguen millors caracteritzacions vocals que la majoria dels comprimaris d'origen anglòfon que amb un italià pèssim farien millor paper a una *Tosca* ambientada no al castell Sant'Angelo sino a la presó d'Alcatraz per algun *enfant terrible* com Peter Sellars.

M. Heilbron.

libreto lo demanda pero la partitura nada dispone, de manera que nos encontramos con nuestro Gaspaz Sanz y una de sus folías y Francesco Corbetta y una chacona. Otro de los puntos notables es el equipo vocal, por entero anglosajón, con lo que se podrá disfrutar de una buena dicción inglesa. El conjunto funciona de manera homogénea y sin mácula (Gardiner, por cierto, opta por una soprano para el papel de la

hechicera, Teresa Shaw). La elección de Carolyn Watkinson para Dido resulta ser otro acier-



to del director; su timbre velado y oscuro confiere matices dramáticos inquietantes al personaje, por no mencionar su inteligente y sensible canto; sin ser poseedora de un instrumento excepcional, Watkinson consigue una Dido conmovedora, desolada en su lamento final. El coro Monteverdi, según es norma, cumple a entera satisfacción, y no menos unos exquisitos los English Baroque Soloists. Por último, el propio Gardiner

dirige con suma elegancia esta versión casi de cámara, muy matizada, en la que la tragedia aparece más entre líneas que de manera explícita, alejada (por quedarnos dentro del terreno de las versiones «auténticas») de Harnoncourt o Christie, pero igualmente satisfactoria. Más incluso, si me apuran, porque a aquellos dos Gardiner opone un equipo vocal más homogéneo, un coro formidable y una orquesta sin competencia. La única objeción sería es que el continuo resulta muy discreto, y no por falta de habilidad de Alastair Ross, el clavecinista.

En fin, una versión que se coloca entre las primeras. El CD se completa con una de las Odas a Santa Cecilia de nuestro querido compositor. Por cierto, faltan en el folleto los números de catálogo de ambas obras. El libreto recupera la buena costumbre de incluir la lista de los miembros de la orquesta y sus instrumentos. **Pau Galonce**

RAVEL, Maurice (1875-1937): *L'enfant et les sortilèges*. Martine Mahé, Arlette Chedel, Elisabeth Vidal, Magali C. Damonte, Michele Lagrange, Vincent Le Texier, Marc Barrard, Leonard Pezzino. Choeur du Grand-Théâtre de Bordeaux; Orquesta Nacional de Bordeaux-Aquitaine. Dir.: Alain Lombard. **AUVIDIS VALOIS V 4670. DDD. 1993.**

Esta maravillosa obra, estrenada en 1925, de apenas tres cuartos de hora le llevó a Ravel nada menos que cinco años poder completarla. La brevedad no debería, empero, engañarnos, porque cada detalle de la orquestación y cada rasgo de los personajes está finamente trabajado. Bajo la apariencia de un cuento (o una pesadilla) infantil, se esconde un verdadero recorrido espiritual, el mismo

que Ravel hizo tras la dolorosa pérdida de su madre; un viaje incierto que adquirió forma con las palabras de Colette.

De esta «fantasía lírica», como la llamó su autor, existían ya algunas versiones notables, sobre todo la suntuosa grabación dirigida por Lorin Maazel para DG. La que nos ocupa (y esto puede servir de aviso), a pesar de no estar firmada por ninguna estrella del *marketing* discográfico ni aparecer en ninguna gran multinacional, es una estupenda ocasión para disfrutar de la obra. Hay que felicitar, en primer lugar, a Alain Lombard, que dirige con absoluta solvencia y sin titubeos una partitura breve pero compleja, al frente de una orquesta que ya



quisiéramos para nosotros, capaz de ensimismarnos con la elegancia tímbrica propia de Ravel. Francia debe ser el país europeo en el que más fácil es acudir a la ópera, y este disco es un fruto de una inteligente política; *L'enfant* requiere un amplio reparto, con muchos papeles pequeños pero comprometidos, y todos en esta versión están ejemplarmente servidos, con el estupendo niño de Martine Mahé para empezar. No quisiera ser injusto, pero no me resisto a destacar a Vincent Le Texier, impresionante Arbol, secundado, por cierto, por un coro intachable al comienzo del acto II.

Con todo ello, la escucha del CD es sumamente gratificante. Felicidades a AUVIDIS; éste es

uno de esos discos que hacen grande a una compañía discográfica. **B. Soares**

ROSSINI, Gioacchino: *Il barbiere di Siviglia*. Thomas Hampson, Susanne Mentzer, Jerry Haddley, Bruno Praticò, Samuel Ramey, Amelia Felle, José Fardilha, Mauro Utzeri. Coro y Orquesta de la Toscana. Director: Gianluigi Gelmetti. **EMI CLASSICS CDS 7.54863.2 (3 CD).**

La vieja pero siempre fresca ópera máxima de Rossini sigue llamando la atención de las casas discográficas, y en esta ocasión es EMI la que se ha decidido a dar una nueva versión de la inmortal ópera bufa rossiniana con su «barítono máximo», Thomas Hampson. Las virtudes de éste residen sobre todo en la belleza de su timbre vocal, que en esta ópera luce en todo su esplendor. Sin embargo no todo radica en la calidad vocal, y en su interpretación del personaje se deslizan recursos y detalles que no son del mejor gusto, como puede apreciarse en la misma pieza central del personaje: su cavatina de entrada. Son lunares que impiden llegar a la plenitud de una interpretación que tiene muchos puntos positivos. Susanne Mentzer hace una Rosina de lujo, pero aquí también habría que preguntarse por qué introduce en su aria de entrada sobreagudos y notas que no forman parte de la partitura ya de entrada. Ahora que se ha logrado restituir al *Barbiere* su pureza inicial, dándola a mezzo-sopranos en lugar de a sopranos-jilguero, parece como si hubiera una inquietud por volver a «decorar» lo que Rossini escribió, y que algunos, al parecer, creen que el compositor no «sabía» hacer bien. En el equipo de este *Barbiere* cabe señalar la soberbia presencia de Samuel Ramey como Basilio, la

correcta soprano Amelia Felle en el papel de Berta, y la voz y los modos excesivamente juveniles de Bruno Praticò, que canta bien, con pasajes de *sillabato* bien resueltos, pero sin dar el tono impertinente y valetudinario que se espera de un Bartolo. Muy discutible la marcha lenta y premiosa que imprime Gianluigi Gelmetti a muchos pasajes



THOMAS, Ambroise (1811-1896): Hamlet. Thomas Hampson, June Anderson, Samuel Ramey, Denyce Graves, Gregory Kunde, Jean-Philippe Courtis, Gérard Garino, François Le Roux, Michel Trempont, etc. Ambrosian Opera Chorus. Orquestra Filharmònica de Londres. Director: António de Almeida. EMI CLASSICS CDS 7.54820-2

Aquest enregistrament ha estat propiciat per l'entitat de Nova York «Friends of French Opera, Inc.», i no deixa de resultar una mica patètic que els defensors de l'òpera francesa s'hagin de reclutar en països com Alemanya i Estats Units, que són els que han mantingut en el repertori alguns títols curiosos

com aquest *Hamlet*, que fins als anys 1930 era una òpera de gran repertori, (això sí, en la versió italiana, amb el nom repel·lent d'*Amleto*). A Catalunya fou també molt popular (la darrera representació que me'n consta tingué lloc a Mataró el 1946) i Manuel Ausensi va gravar encara el famós *Brindis* del segon acte. No fa gaire, al Liceu, Edita Gruberová va deixar el públic bocabadat amb la complexa escena «de la bogeria», que no té res a envejar a la de *Lucia di Lammermoor* en matèria d'exhibició vocal. *Hamlet*, encara que una mica massa llarga, és una obra que podria fer impacte en una temporada operística. L'entitat abans citada pretén que aquest és el primer enregistrament complet de *Hamlet*, -no ho és-

ROSSINI, Gioacchino (1792-1868):

Il viaggio a Reims. Sylvia McNair; Lucia Valentini-Terrani; Luciana Serra; Cheryl Studer; Raúl Giménez; William Matteuzzi; Samuel Ramey; Ruggero Raimondi; Enzo Dara; Lucio Gallo; Giorgio Surjan; Guglielmo Mattei; Claudio Otelli; Nicoletta Curiel; Barbara Frittoli; Bojdar Nikolov. Orquestra Filharmònica de Berlín. Cor de la Ràdio de Berlín. Director: Claudio Abbado. SONY CLASSICAL S2K 53.336 (2 CD). DDD. 1993

El món musical ha passat en quaranta anys de considerar Rossini com un nom associat al *Barbiere di Siviglia* i a uns determinats plats gastronòmics a comprendre la immensa qualitat musical de les seves creacions. Fins i tot les més obscurides pel pas del temps, com *Il viaggio a Reims* (1825) no sols s'han recuperat sinó que s'han fet famoses; això sí, gràcies a una

difusió estel·lar a través de la televisió europea. Ara, després de la primera onada que va suposar l'enregistrament de la DG amb el propi Abbado, apareix aquesta altra edició també sota la seva batuta, vestida de gala en uns discs «d'or» luxosament presentats. L'Orquestra Filharmònica de Berlín sona gloriosament i l'enregistrament es veu afavorit per les intervencions del cor, també de gran classe. Vocalment hi ha molt per a triar: la pirotècnica lleugeresa de Luciana Serra en el rol de la Comtessa di Folleville -amb una veu que mostra algun punt d'enduriment en determinats passatges-; l'emissió que vol ser etèria però resulta una mica desigual de Cheryl Studer, com a Madama Cortese; l'elegància i la bellesa vocal de Sylvia McNair en el paper de Corinna; la sempre curiosa coloratura del baix Samuel Ramey, que canta amb solidesa i eficiència; el so misteriós encara suggestiu però també una mica decebedor, per les seves



actuals limitacions, de Lucia Valentini-Terrani en la comtessa Melibea; l'agilitat que encara conserva el *sillabato* del baix Ruggero Raimondi, les veus brillants però no gaire poderoses dels tenors William Matteuzzi i Raúl Giménez i l'eficàcia bufa d'Enzo Dara són, al costat de moltes altres intervencions, alguns dels elements que configuren aquest enregistrament que ofereix una qualitat més que notable. La presa de so tendeix a deixar les veus en un nivell sonor poc elevat i algun cop ens obliga a modificar el botó del volum, per tornar-lo a baixar quan «esclata» l'orquestra. **Roger Alier**

UN *BARBIERE* ALEGRE I PIMPANT

ROSSINI, Gioacchino: *Il barbiere di Siviglia*. Håkan Hagegård, Jennifer Larmore, Raúl Giménez, Alessandro Corbelli, Samuel Ramey, Barbara Frittoli, Urban Malmberg. Cor del Gran Théâtre de Genève. Orquestra de Cambra de Lausanne. Director: Jesús López Cobos. TELDEC 9031-74885-2 (2CD).

Deliciós *Barbiere* el que ens ofereix aquesta versió, en la qual figuren dos «supervivents» lírics de la cèlebre pel·lícula de Bergman *La flauta màgica*: el simpàtic Papageno de Håkan Hagegård és ara un baríton més madur, però igualment molt líric, que enfoca amb un ímpetu excel·lent i un gran sentit teatral el seu

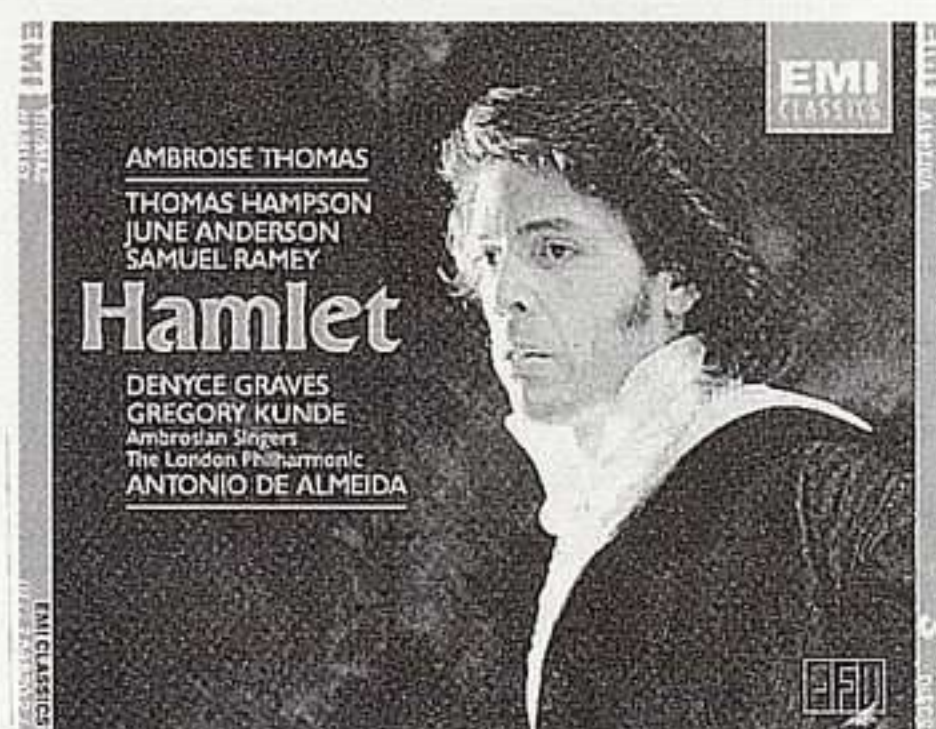
Figaro, i per altra banda el petit Urban Malmberg (un dels tres petits genis de la pel·lícula) canta el paper episòdic de Fiorello, molt bé per cert. A aquests dos intèrprets cal afegir l'elegància de Raúl Giménez, que inclou també la seva ària, que sempre estalla en els teatres, «Cessa di più resistere», al final de l'obra. Jennifer Larmore canta el rol de Rosina amb una veu càlida i agradable, encara que no pot deixar d'afegir aquests sobrea-guts que les mezzo-sopranos volen demostrar que posseeixen així que se'ls dona una mica de llibertat. Alessandro Corbelli canta un Bartolo «bruscantinià» amb bastanta gràcia, i Samuel Ramey fa un bon Basilio amb la seva veu de timbre esplèndid i d'agilitat més que notable. Barbara Frittoli canta amb gust la seva ària de Berta i la resta dels

personatges compleix molt bé. L'orquestra de Lausana, dirigida per Jesús López Cobos sona alegre i pimpant i ens interpreta un *Barbiere* realment rodó, deliciós i molt elegant, especialment recomanable, a més, de cara a la butxaca del comprador, pel fet d'haver estat comprimit en dos discs, en comptes dels tres que sol ocupar en gairebé totes les versions.

Roger Alier



suposo que perquè inclou passatges que se solien ometre en altres discs, entre els quals el «final tràgic» escrit per a l'estrena de *Hamlet* al Covent Garden (no semblava oportú estrenar-la amb final feliç a la pàtria de Shakespeare) i l'extens i obligat ballet. Aquesta és una òpera de baríton, i això seria un altre motiu per reivindicar-la. En aquesta versió de cantants nord-americans, és Thomas Hampson el que canta el rol de Hamlet. A Hampson li manquen l'elegància i la *finesse* d'un veritable Hamlet; només cal escoltar les primeres frases del brindis, i com «llença» la veu enlaire sense cap compte en «à moi» i com allarga la vocal amb la que reprèn la darrera estrofa. La veu és bona, com es pot apreciar en altres moments (com el monòleg «Etre ou ne pas être») però l'estil un xic pobre. June Anderson fa una Ophélie poc personal, canta les seves frases sense donar-nos gaire a entendre la psicologia d'aquest personatge



fràgil i malaltís, i en l'escena «de la bogeria» té frases de qualitat vocal una mica desigual, amb una emissió que no sembla resultar-li gaire còmoda. Excel·lent el Claudi de Samuel Ramey i molt remarcable la reina de Denyce Graves, excepte en algun agut una mica àcid; bé el Laertes de Gregory Kunde i adequada en general la resta dels principals. L'orquestra sona bé; espera una mica massa els cantants, però sona compacta i ben disciplinada sota la batuta d'António de Almeida. Una versió, en definitiva, ben notable per als amants de l'òpera francesa. **Roger Alier**

TRAETTA, Tommaso (1727-1779): *Buovo D'Antona*. Caterina Tragu-Röhrich; Roberto Balconi; Daniela Del Monaco; Howard Crook; Francesca Russo-Ermolli; Gian Paolo Fagotto; Giuseppe Zambon. Orq. del Teatro La Fenice. Director: Alan Curtis. OPUS 111 - OPS 30-90/91 2 CD.

L'actual sèrie de redescobriments operístics que està propiciant el disc no té fi ni compte. Ara surt al mercat una òpera de Tommaso Traetta, un compositor que sorgit de l'anomenada escola napolitana es va establir a Parma on va treballar al servei de Felip de Borbó -fill del rei espanyol Felip V-. Els manuals operístics ens diuen que a Parma, i per influència del seu sobirà Traetta hauria aproximat el seu estil al de l'òpera francesa. En tot cas, en *Buovo d'Antona* l'aproximació és molt relativa; l'únic que pot dir-se és que pertany al gènere buffo amb «incrustacions» serioses típic dels

SCHOENBERG SEGONS BOULEZ

SCHOENBERG, Arnold (1874-1951):

Die glückliche Hand, op 18; Variacions per a orquestra, op 31; Verklärte Nacht, op 4. Siegmund Nimsgern, BBC Singers, Orquestra Simfònica de la BBC (opp. 18 i 31); Orquestra Filharmònica de Nova York (op 4). Dir.: Pierre Boulez. SONY CLASSICAL SMK 48 464. ADD.1993 (1977/78/82).

Les tres etapes en que s'acostuma a repartir l'activitat de Schoenberg estan representades en aquest disc. L'obra més coneguda, sens dubte, és *Verklärte Nacht*, en la versió per a orquestra de cordes; filla del postromanticisme que va ser punt de partida del músic més influent d'aquest segle. Boulez, en contra de la norma, no emborrona la ja densa textura de l'obra i resalta, mercès a una Filharmònica de Nova York exultant, la dimensió vertical i la netedat de les veus, assolint una versió despullada de connotacions subjectives però intensíssima musicalment. *Die glückliche Hand* (La mà afortunada) és un «drama amb música», germà del *Erwartung*, per a baríton, petit cor, dos mims i orquestra. Més pessimista que mai, Schoenberg va amagar en aquesta obra algunes claus autobiogràfiques sota una densa capa de símbols, fent-hi un intent d'unir música i pintura (la composició d'aquesta veritable òpera en miniatura coincideix amb un època de intensa activitat plàstica del músic). A Boulez no pot fer-se-li cap retret, perquè en la seva versió (única disponible en CD!) sap traduir el contingut emocionalment inestable tan característic del període atonal de Schoenberg. Tot el contrari que

les *Variacions per a orquestra*, una de les supremes manifestacions del sentit schoenbergià de la construcció musical, que el nostre director condueix com si l'obra fos seva, amb una total identificació; ell, qui va afirmar *Schoenberg est mort*, convertit en un dels millor valedors del gran compositor. **Pau Galonce**

Moses und Aron. Günter Reich, Richard Cassilly, Felicity Palmer, Gillian Knight, John Winfield, John Noble, Roland Hermann, Richard Angas. BBC Singers, Orpheus Boys' Choir. BBC Symphony Orchestra (grab. 1974). *Simfonia de cambra n° 2, op. 38.* Ensemble InterContemporain (grab. 1980). Dir.: Pierre Boulez. SONY CLASSICAL SM2K 48 456 (2 CD). ADD. 1993.

Deixant de banda la fascinat qüestió de per què Schönberg no va acabar mai el tercer acte d'aquesta òpera, cal considerar *Moses und Aron* com una de les obras mestres de l'òpera d'aquest segle. Fins i tot el final del segon acte sembla del tot adient per cloure l'obra: les paraules de Moises, després del diàleg amb Aaró, «O paraula, paraula de la que hi manco», deixant en l'oïda un enigmàtic final obert. Ben lluny del món de Berg, Schoenberg va traduir no només la seva fe, sinó també la seva visió d'allò que li envoltava. És il·lícit veure en Aaró un d'aquells líders populistes que sorgiren a l'Europa d'entreguerres? Més enllà d'un determinat significat històric, *Moses und Aron* pren valor universal per la capacitat del seu autor de donar forma a contradiccions essencials.

A OA 7 Joan Matabosch comentava la versió de Georg Solti, tot insistint en els ponts que hi establí el director entre l'obra i el oïdor, apropant l'òpera cap a terrenys convencionals. Certa-

ment, la direcció de Pierre Boulez s'hi troba en l'extrem oposat, subrallant-hi tot el que hi ha d'innovador, exprimint la partitura fins a l'últim detall. Pels amants de les interpretacions analítiques (com ara qui signa aquests comentaris) el resultat final aconseguit per Boulez es pot considerar insuperable, fent ressaltar els timbres freds i una articulació orquestral diàfana, amb la llum engegadora del desert en que transcorre l'acció i amb una al·lucinant precisió en els atacs; la Simfònica de la BBC va demostrar la seva qualitat, amb una actuació que per moments fa perdre l'alè, i el cor (que per les seves reaccions reflecteix l'oposició Moisès-Aaró) no s'hi queda enrera; tots dos són el protagonistes privilegiats per la direcció, si bé Günter Reich capta perfectament la impotència de Moisés, i Richard Cassilly, enfrontat amb un paper inclement, captiva pel seu cant (Aaró és el portador de la paraula que tradueix allò inconcebible i que ho ha de transmetre al poble d'Israel), amb una actuació formidable. Coherents tots els comprimaris, entre els qui s'hi troben Felicity Palmer i Philip Langridge, el gran Aaró de Solti.

Feliçment, el llibret recupera el text del mai posat en música tercer acte, que por llegir-se mentre hom escolta l'asombrosa *Simfonia de cambra n° 2*, obra començada el 1906 i acabada el 1939, i que planteja el curiós interrogant de si, en realitat, l'últim estil de Schoenberg no es trobava ja implícit en les seves primeres obres. **P. Galonce**

Pierrot Lunaire; Lied der Waldtaube; Erwartung. Yvonne Minton, Jessye Norman, Janis Martin, Daniel Barenboim (piano), Michel Debrost (flauta i piccolo), Anthony Pay (clarinet i clarinet baix), Pinchas Zuckerman (violí i

viola), Lynn Harrel (cello). Orquestra Simfònica de la BBC. Membres de l'Ensemble InterContemporain. Dir.: Pierre Boulez. SONY MSK 48 466. 1993 (1977, 1979). ADD.

No fa gaire, en comentar l'extraordinària versió del *Erwartung* a càrrec de Jessye Norman, parlàvem de que la soprano estaunidense interpretaria l'obra en concert amb Pierre Boulez. En el marc de l'imprescindible sèrie Schoenberg/Boulez de Sony, ens arriba ara la versió del monodrama del director francès aquest cop amb Janis Martin. Vocalment potser més segura que Jessye Norman, la Martin, amb tota la seva bona voluntat, es limita a cantar la seva part, sense els inesgotables recursos interpretatius de la seva compatriota. La direcció de Boulez, per altra banda, segueix la seva tònica habitual de dissecció tímbrica i fredor expositiva, revelant tot l'entrellat de la complexa escriptura schoenbergiana. Els mateixos criteris presideixen la seva lectura de *Pierrot Lunaire* al capdavant d'un luxosíssim equip de solistes. Yvonne Minton compleix adequadament amb la seva ingrata part, però potser inclina la balança cap al cantó del cant pur i no tant pel *sprechgesang*.

Per finalitzar aquesta selecció acurada de música vocal de Schoenberg, tenim l'adaptació per a orquestra de cambra que el compositor austriac realitzà el 1922 del *Lied der Waldtaube* que clou la primera part dels *Gurrelieder*. Jessye Norman dona el nivell vocal més alt del disc, en un estat de forma esplendorós, i ben arropada per Boulez i el seu Ensemble InterContemporain. Un disc excel·lent. **X. Cester.**

Gurrelieder: Jess Thomas, Marita Napier, Yvonne Minton, Siegmund Niemsgern, Kenneth Bowen, Günter Reich.

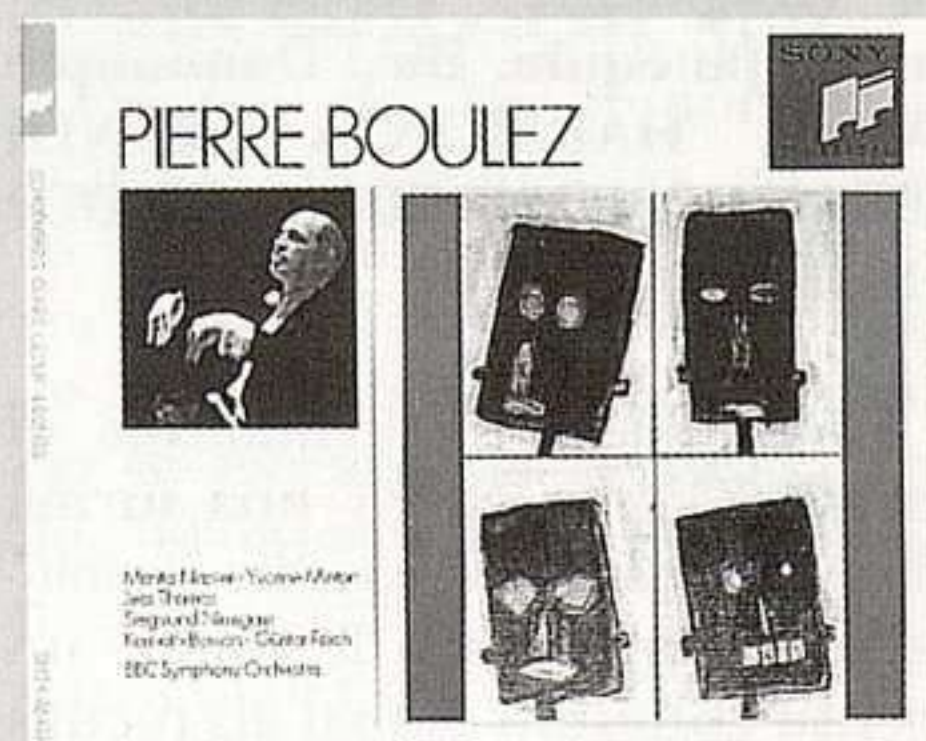
BBC Singers. BBC Choral Society. Goldsmith's Choral Union. Gentlemen of the London Philharmonic Choir. 4 *Lieder para canto y orquestra, op.22.* Yvonne Minton. BBC Symphony Orchestra. Director: Pierre Boulez. SONY SM2K 48 459. 2CD. ADD. (1975/82). 1993.

Los *Gurre-Lieder* han sido vistos en muchas ocasiones como un paso atrás en el trayecto creativo de Schönberg que cuando completó la obra en 1913 había iniciado ya una revolución musical que a través del atonalismo le había llevado a situarse en la vanguardia de los compositores de su época. Los *Gurre-Lieder* son una obra próxima a la inspiración mahleriana que puede parecer la autojustificación de un compositor que quiere demostrar que es tan bueno como el que más en inspiración y orquestación acallando las críticas de los sectores más conservadores de su época. En cualquier caso, nos encontramos sin duda ante una obra memorable y en la cual también se puede seguir el rastro de los descubrimientos que el propio Schönberg había venido realizando en *Erwartung* o *Pierrot lunaire*. Precisamente en esta versión, la analítica dirección de Pierre Boulez, evidencia esta modernidad y despoja la partitura de parte de su carga post-romántica aunque ésta subsiste en buena parte de los pasajes, sobre todo en los de la primera parte, más decididamente inclinada hacia el post-romanticismo. Boulez dirige la obra con lentitud, dejando prevalecer siempre el canto sin que el voluminoso cuerpo orquestal de la obra se sobreponga nunca a la voz en una obra que tiene un profundo valor poético. La orquesta responde con una gran profesionalidad y entrega con cuidadísimas intervenciones de sus solistas.

La parte de Waldemar está confiada a un tenor wagneriano de la talla de Jess Thomas impecable en la dicción y que se revela como un cantante de gran sentido dramático. En la primera sección de la obra supera las dificultades de la partitura sin problemas, sin embargo, a partir de la segunda, no puede evitar que se note la pérdida de esmalte de una voz que se encontraba al final de su carrera. Completamente opuesta es la interpretación de la soprano Marita Napier, brillante en lo vocal, pero bastante más impersonal y fría. Yvonne Minton se encontraba en 1974, año de la grabación, en un gran momento vocal que le permite sacar el máximo provecho de la parte de Waldtaube. El resto de solistas, entre ellos Siegmund Niemsgern, contribuye al éxito de la grabación, y muy especialmente Günter Reich, un narrador de excepción. El macrocoro que requiere la obra se mantiene en un nivel notable, aunque las voces masculinas suenan un tanto pálidas.

El álbum lo complementan los *Cuatro lieder op. 22* cantados por Yvonne Minton con la misma orquesta y bajo la dirección de Boulez. En los años que van de una grabación a otra (ésta de 1981) la voz de la mezzosoprano ha ganado un poco de peso que beneficia a una obra en la que la compenetración entre director y solista es total.

M. Heilbron.



anys 1750 i 1760; una parella d'amants nobles fa les *parti serie* (i fins i tot hi ha un *castrato* que fa el paper de Drusiana -en l'enregistrament un contratenor «alto» poc dotat musicalment-), amb alguna ària amb *da capo* i tot, mentre la resta dels personatges són els *buffi*. Aquesta òpera -que es va fer a Barcelona el 1760 i s'hi va tornar a fer el 1763- té un argument que encara que se surt dels esquemes tradicionals té un interès molt limitat. Musicalment té detalls curiosos -com l'ús de fanfàries de trompes en les escenes de cacera- i un típic final de primer acte que anuncia els de Cimarosa. Aquests discs ofereixen, per tant, una possibilitat de conèixer una obra poc sòlita. L'enregistrament és de qualitat, però l'equip de cantants inclou veus molt modestes, algunes massa i tot, com la de Giuseppe Zambon, que canta pobrament el rol de Striggia; potser la més destacada és la de Caterina Trogu-Röhrich que demostra agilitat i bonica veu el rol «seriós» de Maccabruno. L'orquestra de La Fenice sona amb transparència i musicalitat sota la batuta d'Alan Curtis que duu també els recitatius amb *fortepiano* -per cert que no sembla adequat fer-lo servir en comptes d'un clavecí en una òpera creada en una data tan primerenca com el 1759.

Roger Alièr.

VECCHI, Orazio (1550-1605): *L'Amfiparnaso. Il Convito musicale* (fragments). Ensemble Clément Janequin. Dir.: Dominique Visse. HARMONIA MUNDI FRANCE HMC 901461. DDD? 1993.

Poc abans que finalitzés el segle XVI, va sorgir una forma ben curiosa: la *commedia armonica*. Era un intent de donar un sentit coherent global als reculls

de madrigals que sovintejaven en aquella època, més que no pas una forma de teatre musical. El resultat final resultava ser una sèrie de madrigals musicalment independents, lligats per un fil argumental còmic. Tal com el propi Vecchi senyala en el pròleg cantant a *L'Amfiparnaso*, «questo spettacolo si mira con la mente, dov'entra per l'orecchie, e non per gli occhi», és a dir, que no era pensada per ser representada sinò tan sols cantada. S'ha apuntat en ocasions la proximitat de la *commedia armonica* amb l'òpera, que naixeria poc després, però el parentiu és més ideal que real. Si bé és cert que tant Vecchi com Banchieri (l'autor de *La pazzia senile*) participaven del ideal humanístic de la unió de la música i el drama, com els membres de la Camerata Florentina, els mitjans emprats (el madrigal polifònic, enfront del recitatiu) i l'objectiu són força diferents.

L'Ensemble Clément Janequin és un vell conegut dels afeccionats al repertori renaixentista. Qui pot oblidar els seus discs dedicats a les *chansons* de Janequin, de Desprez i de la tropa d'autors francesos del XVI? Aquí (recordem que es tracta de la tercera versió de *L'Amfiparnaso* en disc, després del Deller Consort i la Societá Cameristica de Lugano, dirigida per Erwin Loehrer) tornem a trobar l'esperit que sempre els ha caracteritzat, amb un sentit del joc musical i un engrescament contagiosos. Hagués estat inútil aturar-se en la bellesa sonora dels madrigals de Vecchi, perquè són tan senzills (però no barroers) que només una vis còmica fora de sèrie en fa possible la interpretació. El grotesc hi apareix sota un forma gens amagada, amb complaença, com cal als personatges de la *commedia dell'arte* que nodreixen



la trama. No penseu, doncs, que aquest és un disc per a buscadors de dragons; ans al contrari, ben diria que és un dels més divertits que he pogut sentir des de fa molt de temps, servit amb musicalitat i una perfecció no renyida amb l'expressivitat.

P. Galonce

VERDI, Giuseppe (1813-1901): *Requiem, Quattro Pezzi Sacri: Cheryl Studer, Marjana Lipovsek, José Carreras, Ruggero Raimondi. Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor. Wiener Philharmoniker. Director: Claudio Abbado.*

A primera vista aquest hauria de ser un *Requiem* que aporta poc a la immensa discografia de la partitura verdiana donat que tots els seus intèrprets, director inclòs, si exceptuem Marjana Lipovsek, ja han enregistrat com a mínim una vegada aquesta obra. Tot i així només en una primera audició s'observen molts canvis donats fonamentalment per dos factors íntimament relacionats: mestre i solistes semblen haver madurat l'obra respecte a les seves versions anteriors i en el cas d'alguns d'aquests solistes, les seves condicions vocals són molt diferents a les d'anys enrera.

Claudio Abbado dirigeix aquí un *Requiem* extramadament auster, molt llunyà dels cops d'efecte brutals i de lirisme hedonista de la versió de Karajan de 1984. La seva direcció sem-



bla molt menys teatral ara que no pas en el seu propi enregistrament de 1980. És un *Requiem* de formes regulars i contingudes, sòlid i que inspira una religiositat més aviat germànica. Els *tempi* són fermes però calmats i els recursos sonors eviten les exhuberàncies de versions d'estudi i es decanten per la relativa austeritat del *live* amb una orquestra i cor magistrals.

El quartet de protagonistes l'encapçala la soprano nord-americana Cheryl Studer, la veu de la qual ha guanyat una mica de cos respecte a la seva versió anterior (Muti, 1987). Encara, però, no ha aconseguit expressar en l'obra tota la seva dimensió.

Marjana Lipovšek reuneix a la perfecció les característiques vocals que requereix la part, a la qual imprimeix gran fermesa gràcies a l'homogeneïtat del seu registre. Josep Carreras, que ja va enregistrar l'obra sota la direcció de Karajan, mostra a l'*Ingemisco* una veu fatigada en el registre més agut però segueix fascinant per la bellesa del seu timbre i per la musicalitat amb la que enfoca una pàgina com l'*Hostias*. Ruggero Raimondi completa el quartet vocal amb correcció, tot i que tampoc per ell han passat en va els anys i és decidament el que menys aporta a l'enregistrament.

Juntament amb el *Requiem*, Abbado ha enregistrarat els *Quat-*

UNA ESTIMABLE VERSIÓN

VERDI, Giuseppe: *Rigoletto*. Richard Leech, Alexandru Agache, Leontina Vaduva, Samuel Ramey, Jennifer Larmore, Patricia Bardon, Alastair Miles, Peter Sidhom, Barry Banks, Geoffrey Moses. Coro y Orquesta de la Welsh National Opera. Dir.: Carlo Rizzi. TELDEC 4509-90851-2 (2 CD). DDD. 1993.

Otro *Rigoletto* en el mercado, pero, ¿uno más? La respuesta es que, en muchos aspectos, no, aunque no llegue a las cimas de las máximas versiones de esta popular obra. En primer lugar hay que decir que Carlo Rizzi propicia una versión que no se decanta claramente ni por la tradición ni por la fidelidad al original. Suprime algunos agudos que la tradición había consagrado, permite otros y ofrece ciertas variaciones, no conocidas hasta el momento en ninguna versión. En general, sin embargo, el respiro y los *tempi* son bastante ortodoxos, pero también cabe apuntar su esmero en destacar pasajes muy poco cuidados habitualmente (véase, al efecto, el inicio del cuadro segundo) o como propicia algunos instantes de un refinamiento casi mozartiano y que conceden una particular poesía a pa-

tro pezzi sacri, en estudio, però amb la mateixa orquestra i cor i amb Studer com solista al *Te Deum*, mantenint l'austeritat que presideix tot el *Requiem*.

M. Heilbron.

WAGNER, Richard (1813-1883): *Los maestros cantores de Nuremberg*. Schöffler, Dalberg, Kunz, Scheppan, Suthaus, Witte. Coro y orquesta del Festival de Bayreuth. Dir: Hermann Abendro-

sajes como el dúo de Gilda y el Duque.

El terceto de intérpretes principales está integrado por figuras en alza, todavía jóvenes, comenzando por Leontina Vaduva, que hace una Gilda de una poesía y un lirismo muy grandes, con lo que el personaje cobre su auténtica dimensión. Richard Leech, con voz algo lírica y una facilidad notable en el registro superior, es un Duque de muy buena línea y en carácter, mientras que Alexandru Agache, con su consistente voz ofrece el adecuado contraste dramático en un *Rigoletto* bien visto y cantado sin problemas, lo que no es poco, a pesar de que la emisión, en algún momento, pueda parecer un punto engolada. Un lujo, quizás innecesario para Maddalena y Sparafucile son Jennifer Larmore y Samuel Ramey. Excelentes orquesta y coro, bien plegados a las directrices de una batuta que demuestra tener un buen conocimiento de la obra. **P. Nadal**



th. Registrado en vivo el 16 de julio de 1943. PREISERRECORDS 90174 (4CD). ADD.

Dentro de las importantes grabaciones realizadas en Bayreuth durante la segunda Guerra Mundial encontramos ésta de 1943. En primer lugar destacar lo extraño de la misma, ya que el mismo año se grabó la misma ópera bajo la batuta de Furtwängler aunque con un reparto casi totalmente diferente.

LA TRAVIATA TORNA A LA SCALA

VERDI, Giuseppe: *La Traviata*: Tiziana Fabbricini, Roberto Alagna, Paolo Coni, Nicoletta Curiel, Antonella Trevisan, Enrico Cossutta. Cor i orquestra del Teatro alla Scala de Milà. Director: Riccardo Muti. SONY S2K 52 486. DDD. 2CD. 1993.

La col·laboració entre el segell discogràfic SONY i La Scala de Milà dóna amb aquesta *Traviata* un altre dels seus fruits. Però si fins ara aquesta casa discogràfica semblava molt poc dedicada a enregistrar les òperes del repertori amb altres noms que no fossin els més consagrats, aquesta *Traviata* obre un camí que és d'esperar que donarà grans resultats i més si estan dirigits musicalment per un home de la qualitat de Riccardo Muti. Precisament amb un repertiment d'aquestes característiques finalment s'ha representat a La Scala una *Traviata* des d'aquella mítica de Callas-Di Stefano sota la direcció de Giulini i Visconti. Aquesta versió que presenta SONY és,

doncs, un enregistrament en viu.

Riccardo Muti, com és ja norma en ell, presenta la partitura sense talls i sense aguts afegits. La seva direcció no deixa espai al relaxament i manté una tensió contínua, inflexible però profundament emocional. En general, és decanta pels *tempi* ràpids especialment a moments com el brindis i aconseguix que de l'orquestra arribin sonoritats d'una gran puresa i varietat que no deixen dubte sobre la validesa de les seves interpretacions verdianes. Els *crescendi* com el del cor del final de la primera escena són una prodigi de precisió i equilibri. Es nota com ha treballat a fons amb uns cantants que segueixen milimètricament les seves peticions de tal forma que tota la versió té una unitat que moltes vegades falta als enregistraments d'aquestes òperes verdianes.

El paper protagonista de Violetta ha estat confiat a Tiziana Fabbricini, una soprano que per timbre i accent pot recordar a la inoblidable Callas en alguns moments, encara que sembla no haver madurat plenament el seu personatge. La seva és una Violetta de gran instint dramàtic, però amb alguna desigualtat en



el color de la veu i una emissió no gaire ortodoxa. Malgrat tot aconseguix allò que és més important: imprimir credibilitat al personatge.

Roberto Alagna, un dels tenors joves que sembla més encaminat en la seva carrera, és l'Alfredo ideal. La veu és lírica però amb una mica de pes i una gran expressivitat que inspira precisament aquella joventut que ha de tenir Alfredo.

El paper de Germont està cantat amb més correcció que brillantor per Paolo Coni, una veu massa lírica i decididament poc paternal per enfrontar-se a un paper d'aquestes característiques.

Les parts més petites estan més ben resoltes musicalment que ben interpretades i el cor es mostra en tot moment compacte i homogeni. **C. Heilbron.**

Sólo encontramos el Kothner de Fritz Krenn y la Magdalena de Camilla Kallab que se repitan. La grabación de Furtwängler cuenta con Prohaska, Lorenz, Müller, Fuchs, Greindl y Zimmermann en los papeles principales, es decir un reparto de excepción. Pero el de Abendroth cuenta con un reparto nada desdeñable. La respuesta a este gran despliegue músico-cultural viene dada por el apoyo hitleriano a la obra wagneriana. Qué duda cabe que durante la guerra había que mantener un clima de euforia nacional y la música y la cultura en general sirvieron como medios pro-

pagandísticos de envergadura. Las tropas alemanas de descanso llegaban en oleadas al Festival que ofrecía las grandes obras wagnerianas de las que Hitler tan bien se supo aprovechar, mientras los aliados poco a poco conseguían dar la vuelta a la guerra y hacer retroceder a los alemanes en el Pacífico, en la URSS, y en Europa, empezando por el desembarco americano en Italia.

La grabación que nos presenta el sello Preiserrecords, a pesar de ser en sonido monofónico, tiene una calidad más que considerable. Es realmente admirable la profesionalidad y la

dedicación de los profesionales en estas primeras grabaciones integrales de la fonografía. Lástima de los ruidos característicos de una grabación en vivo, aunque siempre es importante contar con un documento histórico de estas características fielmente conservado. Hay que destacar la dirección de Abendroth, muy adecuada y emotiva: sabe destacar la fuerza de la obra y su carácter tradicional y popular. Los cantantes pecan de un estilo tendente al parlato o declamativo que da mayor relieve a la palabra y a la teatralidad. Sugerente como acontecimiento histórico que puede hacer las

delicias de los aficionados wagnerianos. **F. Sans Rivière**

WAGNER, Richard: *Tristán e Isolda*. Hofmann, Behrens, Weikl, Sotin, Minton, Steinbach. Orquesta y coro de la radio de Munich. Dir: Leonard Bernstein. Grabada en 1981. Selección de fragmentos realizada en 1983 y 1993 (CD). 1CD. DDD.

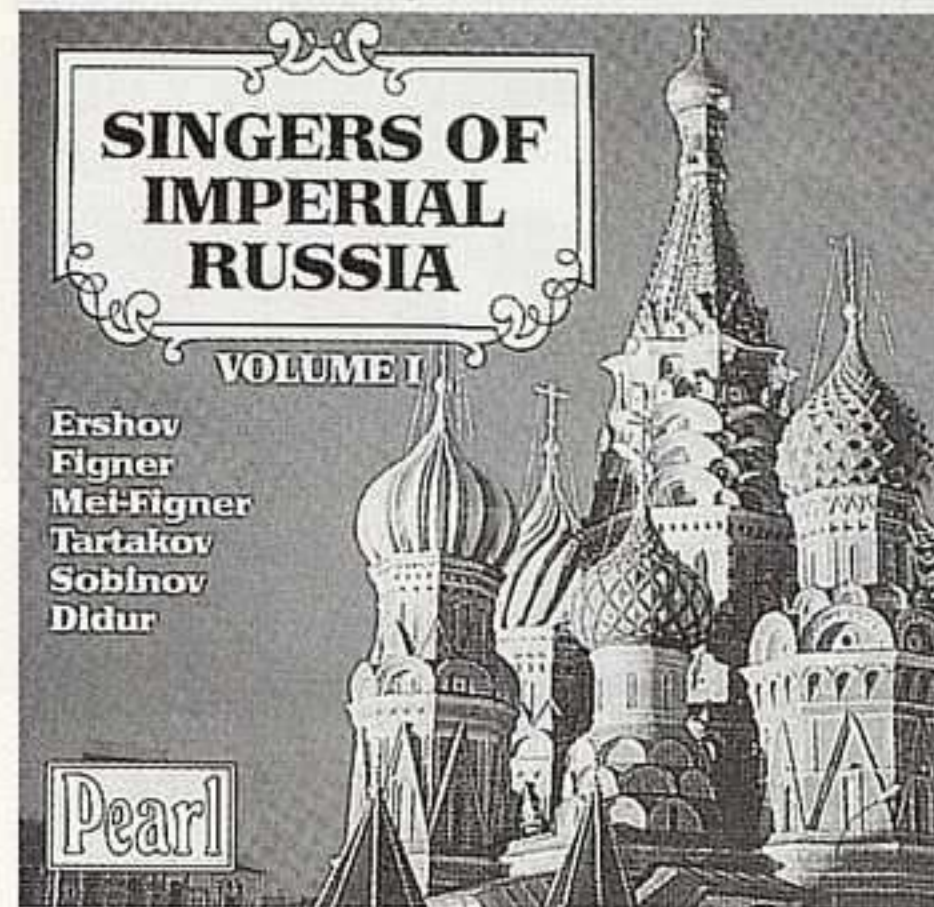
Como podemos observar en la información que encabeza este comentario, se trata de un disco compacto en el que se ofrece una selección de fragmentos del *Tristán e Isolda* de Bernstein grabado en 1981 y que apareció también en 1983 en el nuevo formato de disco compacto, ocupando cuatro de ellos. Destacar la dirección intensa y emotiva del americano y un reparto de excepción. En estos momentos Hoffmann era el «niño bonito» del wagnerismo de los ochenta. Los cantantes llevados por la batuta de Bernstein realizan un trabajo compacto y homogéneo, respondiendo con absoluta dedicación a sus indicaciones. Lástima que la *Isolda* de la Behrens no acaba de bordar su papel en los agudos. Extractos de calidad sugerentes para el aficionado wagneriano o para una aproximación a la obra. En todo caso si se puede, vale la pena adquirir la grabación entera de la misma también en el mercado.

F.S.R.

Recitales

CANTANTES DE LA RUSIA IMPERIAL. Ivan Ershov, Medea Mei-Figner, Nikolai Figner, Ioakim Tartakov, Leonid Sobinov y Adamo Didur. Obras de varios autores. PEARL GEMM CDS 9997-9 (3 CDs).

Aunque es tradicional que en



las fichas de las críticas de discos se detallan los autores interpretados, cuando éstos son treinta y cuatro es preferible destinar el espacio a otras cosas aunque el censo comprenda nombres tan interesantes como Arensky, Dargomizhsky, Cui, Davidov, Gretchaninov o Napravnik. Esta álbum triple, primero de una serie, se nutre del resultado de las investigaciones de Peter Higgins y Keith Hardwick en los fondos de las compañías discográficas que grabaron en Rusia y países aledaños a principios de siglo, y aunque el título enmarca más una época que una identidad artística su contenido está a la altura de cualquier expectativa. Es, además, generosísimo, pues cada uno de los tres compactos supera ampliamente los setenta minutos, aunque ello implique distorsiones en el último *track* en el caso de los dos de mayor duración.

La revelación del estuche, por ser el menos conocido, es Ivan Vasilievich Ershov (1867-1943), un tenor de brillantes agudos y timbre privilegiado que en sus siete selecciones de 1903 (en la última canta a dúo con el bajo Vasili Sharonov) deja constancia de una valentía indiscutible. Figner tiene mejores muestras de su arte que las aquí reproducidas (1901) y su esposa, la italiana Medea Mei, sólo da la medida exacta de su categoría en una romanza de *Pikovaya*

Dama que, lastimosamente, coincide con el nivel más alto de ruidos parásitos. Tartakov interesa sólo anecdóticamente (¡alucinante *Largo al factotum!*) y Didur, al que se consagra todo un disco en grabaciones de 1900 a 1903, ha sufrido alguna manipulación en la velocidad reproducida en sus primeros registros, lo que no constituye novedad en este sello. El héroe indiscutido de toda la compilación, sin embargo, es Leonid Vitalevich Sobinov (1872-1934), con 25 interpretaciones a su cargo. Aunque la calidad de las grabaciones -y de las versiones- es muy variable, su romanza de *Pêcheurs de Perles* cantada en ruso y con orquesta de 1910 debe constituir una de las más poéticas lecturas de todos los tiempos de esta bella página.

¿Un álbum para especialistas de colmillo retorcido? Es posible, pero no se dejen intimidar. El sonido es más que aceptable en registros tan venerables y el contenido es del máximo interés: diez piezas reunidas de Moniuszko no se ven reunidas en un solo estuche todos los días.

M. Cervelló.

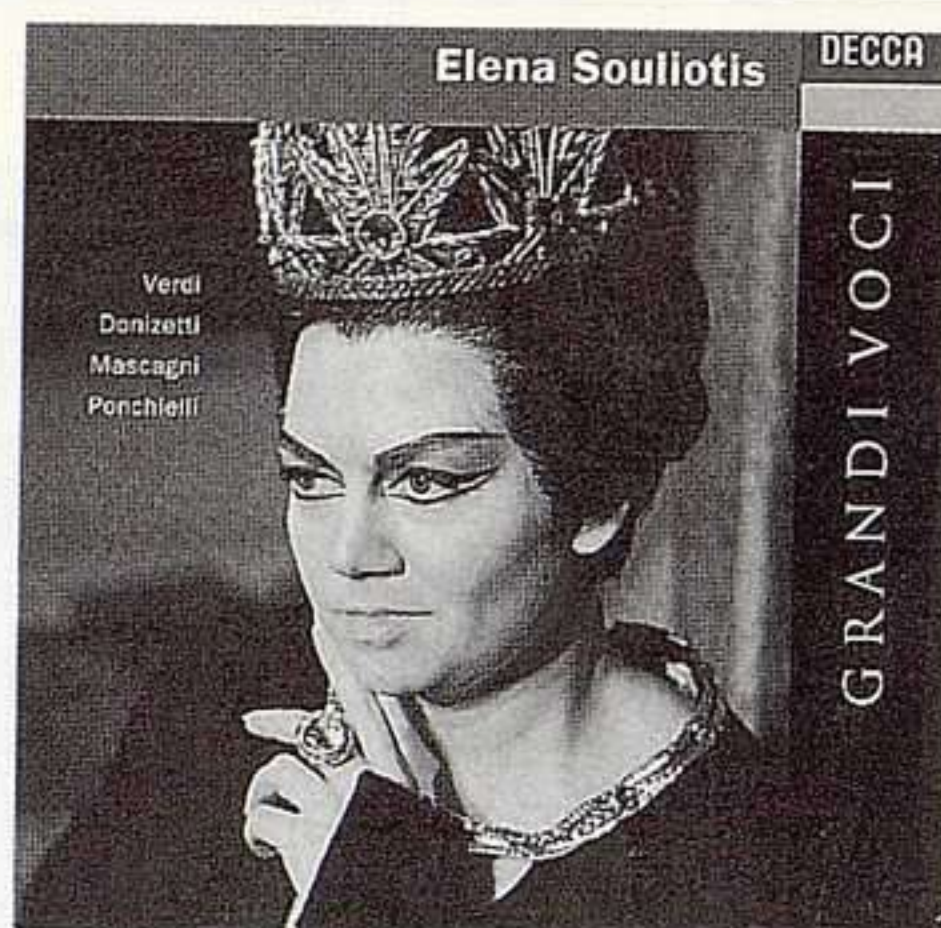
SERIE GRANDI VOCI: Mario del Monaco, Giuseppe Di Stefano, Dietrich Fischer-Dieskau, Luciano Pavarotti, Leontyne Price, Giulietta Simionato, Elena Suliotis, Joan Sutherland, Renata Tebaldi, Kiri Te Kanawa. DECCA del 440 401 2 al 440 409 2. ADD y DDD.

DECCA ha reunit sota el títol de GRANDI VOCI una serie de recitals d'àries operístiques i d'altres fragments vocals d'alguns dels cantants més importants dels últims 40 anys. Encara que l'elecció dels intèrprets que componen la sèrie resulta un tant heterogènia, el nivell global es bastant alt, tot i



que amb considerables diferències. Les de Tebaldi, Del Mónaco o Simionato són molt bones però corresponen en la majoria dels casos a fragments d'interpretacions d'òperes completes publicades ja a la sèrie GRAND OPERA. No així totes les de Joan Sutherland que canta una curiosíssima *cavatina* d'*Attila* que tot i que no es correspon a les seves característiques vocals, sorprenen per l'expressivitat o un «Mercè dillette amici» que es troba en el mateix cas. Tampoc tan trillats són els enregistraments de Giuseppe Di Stefano degut a que aquest tenor va enregistrar la majoria de les òperes amb COLUMBIA, però en aquest cas la qualitat es resenteix amb versions mediocres de «Porquoi me reveiller» o «Salut de mere», sort que el seu disc aporta altres com «O tu che in seno agli angeli» que redimeixen al tenor italià. El disc de Fischer-Dieskau és un bon exemple de que el baríton alemany es troba molt millor en el repertori alemany (*Das Lied von der Erde* o *Götterdämmerung*) que no en el italià (*Macbeth*, *Don Carlo* o *Tosca*) perquè el seu estil de cant no es correspon amb el de l'òpera italiana.

Kiri Te Kanawa canta un disc modèlic dedicat exclusivament a àries mozartianes, la majoria de concert, que permet apropar-se a algunes interpretacions exquisides (alguna vegada fredes) de la soprano neozelandesa. De Leontyne Price s'han re-



collit algunes interpretacions memorables que van des de el monòleg d'*Ariadna auf Naxos* fins al «Vissi d'arte» de la seva interpretació de *Tosca* sota la direcció de Karajan.

El disc de Pavarotti és l'enèssim recopilatori que s'efegeix a la seva discografia i aporta poques novetats que no s'hagin dit ja sobre el tenor de Módena. Una col·lecció que repassa una bona part de la història de la DECCA en el camp vocal i que aquí confirmen el seu prestigi com molt ben meregut.

M. Heilbron.

BOWMAN, James: James Bowman. A portrait. DECCA 436 799-2. ADD/DDD. 1993.

Un retrato del contratenor britànic James Bowman con las grabaciones que DECCA guarda en sus archivos muestra lo poco que ha cambiado en 25 años su voz y su manera de emplearla. Encontramos aquí de todo un poco, desde obras de Francesco Landini y de Walter von der Vogelweide, en las que es acompañado por aquel pionero que fue David Munrow, hasta arias de *Orlando*. En todas, hallamos siempre con un intérprete particularmente sensible, dotado de un instrumento bello y extenso, mejor en los registros medios y graves que en el agudo, ágil; quizá el principal reparo que se le puede hacer es una pronunciación en ocasiones poco precisa.

La verdad es que nada de lo

aquí recogido tiene desperdicio, aunque la calidad de los acompañantes varíe. Las obras medievales cuentan con el ya citado David Munrow; Hogwood y su Academy of Ancient Music flanquean a Bowman en quizá lo mejor del disco, las arias de Pergolesi, Händel, Vivaldi y una prodigiosa *Music for a while*, de Purcell, imposible de superar en boca de Bowman. En el aria de Cavalli y las dos de *Israel in Egypt* de Händel, el contratenor demuestra estar más a tono que sus respectivos directores, Leppard y Preston, poco idiomáticos. Aunque quizá lo mejor de todo sea el final: la canción de Purcell *Sweeter than roses* en el arreglo que hizo Britten, con éste al piano y Bowman siguiéndole como un manso cordero.

B. Soares

LUKIANETS, Victoria (soprano). Arias de soprano de coloratura de *La vida por el zar*, *Ruslan y Ludmila*, *Snegurochka*, *El gallo de oro*, *Sadko*, *Zar Saltan*, *La novia del zar*. SAISON RUSSE, LE CHANT DU MONDE, LCD 288 072.

El interés principal de este disco reside en la selección de arias que interpreta Victoria Lukianets, pertenecientes a un repertorio, desgraciadamente, muy poco explotado y divulgado entre nosotros: el de las tradicionales y bellísimas óperas rusas de Glinka y Rimski Korsakov. Del primero, con sus dos obras capitales, *La vida por el zar* y *Ruslan y Ludmila*, con toda su carga de lirismo y connotaciones populares, de un frescor notable, con las que queda demostrado lo válido de la afirmación de que se trata del padre de la ópera rusa. Por su parte, Rimski, autor injustamente menospreciado en algunos sectores, aparte del colorido no sólo de la orquestación sino de la sabia escritura

vocal, tenía un gran sentido del teatro y era, por ello, un operista a toda prueba, con una amplia gama de efectos y tratamientos vocales, que pueden ir desde el virtuosismo del aria de la Reina en *El gallo de oro* hasta el lirismo y la belleza melódica de las dos arias de Marfa en *La novia del Zar*.

Un interés menor es el de las interpretaciones dadas a esta fascinante selección de arias. Una interpretación simplemente correcta a cargo de una voz de importancia sólo regular, aunque adecuada en la técnica y la musicalidad. Pero esa voz un

tanto agria y algo metálica, bastante corriente, por otra parte, en las voces agudas de los países eslavos, nos hace añorar otro tipo de voces, de timbre más bello y aterciopelado, para acabar de dar el relieve merecido a estas páginas. **P. Nadal.**

PAVAROTTI, Luciano: *Ti amo*. Obres de Puccini. Amb Mirella Freni, Rolando Panerai i altres. Diverses orquestres. Dirs.: Zubin Mehta, Herbert von Karajan, Nicola Rescigno i Oliviero Fabritius. DECCA 425 099-2. ADD/DDD. 1993 (1973, 1974, 1979 i 1980).

Els fans de Pavarotti podran tenir amb aquest CD una visió general de la manera amb la qual el seu ídol interpreta Puccini. Són interpretacions ja conegudes, però que, aplegades, poden tenir el caràcter d'una mena d'antologia del cant puccinià per a tenor. Hagués estat preferible col·locar els fragments en ordre cronològic, però encara que no hagi estat així hi trobem tots els Puccini principals, des de *Manon Lescaut* a *Turandot*, tot passant per *La Bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly* o *La fanciulla del West*. I no sols hi han les àries; també hi figuren els



APRENDIZA DE TODO...

STUDER, Cheryl: *Cheryl Studer in Salzburg*. Obras de Schubert, Debussy y R. Strauss. Irwin Gage, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 784-2. DDD. 1993.

Ultimamente, las cantantes norteamericanas se dedican con mayor asiduidad al repertorio cancionístico (*lied* alemán, *chanson* o *mélodies* francesas o espirituales negros. Parece ser que la ópera toma un segundo plano, como en el caso de Jessye Norman. No es el de quien nos ocupa: la soprano *todoterreno* Cheryl Studer.

La soprano estadounidense *se mete* en cualquier estilo de canto y de época también diversa. De ahí sus incursiones en autores tan *similares* como Wagner, Verdi,

Donizetti, Mozart, Strauss, Rossini, Chaikovski... De una cantante que se atreva a cantar Elisabeth de *Tannhäuser*, *Lucia*, *Semiramide*, Donna Anna, *Crysothemis*, Odeabella, *Traviata*... no es sorprendente que ahora le dé por el *lied* y las melodías de salón.

La voz de Studer es un poco camaleónica: lírica y con un centro anchísimo (tal vez es la clave de su *vale para todo*), con muy buena técnica vocal; ello le permite meterse en autores con estilo de canto muy concretos. Si se le puede señalar un *territorio* abonado para su talento éste es el alemán: Wagner y Strauss, con algunas concesiones en Mozart. En otros repertorios, no supera los listones puestos muy arriba por otras cantantes, aunque en esta época de crisis de voces, con una como la suya va de perlas para oír óperas con una solvencia decente.

En este CD dedicado a *lieder* de Schubert y de Richard Strauss muestra su saber *decir*, su bello timbre, su sensibilidad, un acompañamiento pianístico cómplice en la recreación de atmósferas lánguidas, evocadoras, levemente insatisfechas... En las canciones de Debussy, Studer opta por acercarse a lo

francés por la vía de la sofisticación, para ocultar una dicción que no es la de la Norman o de los Angeles. Es donde posiblemente esté menos *encontrada* a pesar de la belleza intrínseca de los temas.

A pesar de la pulcritud de su prestación, hay algo que nos deja insatisfechos, diría que es una cierta impersonalidad, que tal vez desaparezca si se dedica con mayor ahínco al *liederabend*. Este CD se escucha bien, la toma de sonido es muy buena tratándose de un directo en Salzburgo, pero en el aire se respira la sensación de que donde Studer cumple muy dignamente, Schwarzkopf, Christa Ludwig, de los Angeles, Popp... arañaban la perfección tanto en canto, dicción e interpretación de los textos poéticos musicados. Tal vez una mayor especialización en este repertorio que se adecúa perfectamente a su voz y a su sensibilidad evitará que se pueda aplicar a Studer el dicho de «aprendiza de todo, maestra de nada», y más cuando es una aprendiz con tantas capacidades para ser maestra de algo, pero no de todo cuanto figura en un pentagrama, por favor. **J. Subirà**

duos de *Bohème*, *Butterfly* i *Tosca*, tots tres amb una Mirella Freni que té uns moments sublimes, especialment en *Butterfly*, amb l'ajut meravellós de von Karajan i enfosquit un xic el seu amic Pavarotti. Aquest canta amb totes les característiques que han fet d'ell un *number one*: veu lluminosa, dicció molt clara, facilitat en el registre superior i un cant molt comunicatiu.

P. Nadal

TAGLIAVINI, Ferruccio (tenor): Recital, 1941-1950. Arias de *Il Barbiere di Siviglia*, *La Sonnambula*, *L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Martha*, *Rigoletto*, *Falstaff*, *L'Africana*, *Manon*, *Werther*, *L'amico Fritz*, *Andre Chénier*, *Tosca*, *L'Arlesiana*, *I quattro rusteghi*. MYTO RECORDS MCD 933.82. ADD.

Ferruccio Tagliavini fue un cantante realmente peculiar y así pudimos comprobarlo en el Liceo en las temporadas 1959-60 y en 1962-63 con sus interpretaciones de *Lucia di Lammermoor* y *L'elisir d'amore*. Pero todas sus peculiaridades, entre las cuales no es la menor la de haber poseído un amplio y aparentemente contradictorio repertorio, se pueden apreciar más cumplidamente en este recital, que procede de grabaciones realizadas entre los años 1941 y 1950. Y si para muestra basta un botón, la amplitud y variedad de este repertorio queda demostrada cuando se comprueba que va desde *Il barbiere di Siviglia* a *Andrea Chénier*. En prin-

cipio podría recordarse que Tagliavini se presentaba como un epígono de Beniamino Gigli, a pesar de no haber cantado nunca Radamés de *Aida*, como su ilustre predecesor. Aquí, en esta amplísima gama de arias y estilos se observa lo mejor y lo peor del arte de Tagliavini, con choques casi bruscos entre la delicadeza de un fraseo que puede rozar el amaneramiento, incluido el uso de sonidos afalsetados, o el carácter dado a las páginas más heroicas, a través de una buena técnica y sin necesidad de robustecer artificialmente el sonido. A pesar de ello, creemos que el terreno en el que Tagliavini aparece más brillante es en el del lírico o lírico ligero, lo cual no impide constatar la permanencia de una buena técnica, lo inalterable del timbre, la buena línea musical y el adecuado carácter dado a cada página.

P. Nadal

Videos

BELLINI, Vincenzo (1801-1835): *Norma*. Joan Sutherland, Margreta Elkins, Ronald Stevens, Clifford Grant, Trevor Brown, Stela Piha. The Australian Opera Chorus. The Elizabethian Sydney Orchestra. Dir.: Richard Bonyngue. VISUAL VM 51. 1991 (1978).

Pese a la modernidad de su exterior crustáceo, la Opera de Sydney produce un tipo de espectáculos en que la invitación a la nostalgia se adereza con unas gotas de *kitsch*. Son representaciones operísticas a valor facial, con ciertos valores de afirmación de un género en el que pocos críticos europeos creen ya. Entre nuestra intelectualidad, en efecto, la Opera sólo se aplaude cuando se sirve rebozada en mamarrachaas escénicas grávidas de *Konzept*, de

updating y de profundizaciones psicológicas. Pero Australia está muy lejos y aún no se ha enterado de cómo se maquillan los cadáveres. Para ellos la Opera está muy viva y la dan como sus autores la concibieron. Este entusiasmo nos reconforta un poco a quienes todavía andamos enamorados del género y llegamos sentir ternura ante estos cuernos y estas barbas postizas, adminículos que nos recuerdan otras épocas más felices, aquéllas en que las óperas aún eran de Verdi o de Wagner y no de Wernicke o de Ken Russell. Dicho esto, el añadir que los decorados de Fiorella Mariani son decorados -poéticos y sugerentes, además-, que el vestuario es más o menos de época y que la dirección escénica de Sandro Sequi se ocupa de Felice Romani y no de Siegmund Freud, resulta una pura obviedad. El espectador ve *Norma* y no la *Pasión y muerte de Saddam Hussein*, por decir algo. William Fitzwater filma todo esto con ojos abiertos de par en par y curiosidad infantil, y el espectador se lo agradece. La manibula

RECITAL | CD + 77'

FERRUCCIO TAGLIAVINI

ROSSINI • BELLINI
DONIZETTI • FLOTOW
VERDI • MEYERBEER
MASSENET • MASCAGNI
GIORDANO • PUCCINI
CILEA • WOLF-FERRARI



1941-1950 | MYTO RECORDS

THE AUSTRALIAN OPERA
RAM ASSOCIATES PRESENTA

Norma
VINCENZO BELLINI
UNA OPERA EN DOS ACTOS
Libreto de FELICE ROMANI basado en el drama de Alessandro Metastasio

JOAN SUTHERLAND
MARGRETA ELKINS
RONALD STEVENS
CLIFFORD GRANT
STELA PIHA
TREVOR BROWN
THE AUSTRALIAN OPERA CHORUS
Conductor: PETER SEYMOUR
THE ELIZABETHIAN SYDNEY ORCHESTRA
Conductor: LADISLAV JASEK
Director de escena: RICHARD BONYNGUE
Diseño de escena: SANDRO SEQUI
Diseño de vestuario: FIORELLA MARIANI
Diseño de iluminación: RONALD BARRATT

Producción para video por The Australian Opera en cooperación con Australian Broadcasting Corporation.

Director de video: WILLIAM FITZWATER
Productor ejecutivo: JOHN WOODCOCK
Productor ejecutivo: ANTHONY HUGHES
Diseño de video: Richard Bonyngue y John Woodcock



Se le permite copiar y distribuir por cualquier medio electrónico o mecánico, siempre que se cite el nombre de la editorial y se pague el precio de venta al público.

Distribución:
REINER MORITZ ASSOCIATES LTD.

The Australian Opera 1991
Producción: Verónica Escobedo
MO PRODUCCIONES

Edición y Distribución:
VISUAL EDICIONES, S.A.

ADVERTENCIA: Prohibida su duplicación, explotación, circulación o uso público, total o parcial, sin la consentimiento expreso de VISUAL EDICIONES, S.A.

8 422818 100512

Distribución exclusiva en España
VISUAL
Visual Ediciones

PARAMONOS 16 • 28039 MADRID
TELÉFONO (P) 450 07 50
TELÉFAX (P) 450 08 77

HEMOS RECIBIDO TAMBIÉN...

► El joven director **Franz Welser-Möst** dirige a la Filarmónica de Londres en un disco Bartók-Kodály (EMI CDC 7 54858 2), con *El mandarín maravilloso*, y la *Suite de Danzas* del primero y las *Variaciones sobre una canción húngara* del segundo.

► El estonio **Arvo Pärt** continúa grabando sus obras con ECM. Ahora ha sido su *Te Deum*, al que acompañan otras tres obras, entre ellas la *Berliner Messe*. Otros tantos ejemplos del misticismo sonoro del compositor, interpretado aquí por paisanos (ECM New Series 1505 439 162-2).

► Ha aparecido un CD con extractos de la versión dirigida por **Jeffrey Tate** de *Les contes d'Hoffmann* (PHILIPS 438 502-2), que nuestro compañero Marc Heilbron comentó en OA 7. Unos *Contes* sin «Scintille, diamant»...

► **Peter Hurford** exhibe su magisterio al órgano en el *Concierto para órgano, cuerdas y tímpano* de Francis Poulenc, flanqueado por la Philharmonia y Carles Dutoit (DECCA 436 546-2). En el disco, también los brillantes conciertos para piano y dos pianos, con Sylviane Deferne y Pascal Rogé.

► Una tensa y enérgica inter-

pretación del **Cuarteto Takács** del cuarteto D. 810 «La muerte y la doncella» de Franz Schubert, acompañado por el cuarteto en la menor D. 804. (DECCA 436 843-2).

► Deutsche Grammophon presenta dos selecciones de registros de ópera de reciente aparición: *La Traviata* que firmaba **James Levine**, con **Cheryl Studer** y **Luciano Pavarotti** (véanse comentarios en OA 7) e *Il bariere di Siviglia*, la heterodoxa aproximación de **Plácido Domingo** al personaje rossiniano, con **Claudio Abbado** dirigiendo a la Orquesta de Cámara de Europa (comentarios en OA 6).

de *la Stupenda*, por ejemplo, aparece bajo su mejor perfil en todas las posiciones.

La Sutherland en 1978 aún podía dar toda la medida del personaje protagonista, y si el acento dramático no fue nunca su especialidad por lo menos da a la *vocalità* de la sacerdotisa todas sus cartas de nobleza, con un *trillo* al termino de su plegaria del primer acto que ya vale por sí solo toda la cinta. Margreta Elkins, que tampoco está aquí ya en la flor de la edad, es una Adalgisa irreprochable sin excesos ni grandilocuencias y con una línea de canto de gran caliad. Con el reparto masculino el nivel desciende bruscamente y asoma el aspecto provinciano de la compañía. Ron Stevens tiene hechuras de tenor dramático y una voz útil y extensa -aunque renuncia a la ascensión al Do en su romanza de salida- pero ni su dicción ni su clase parecen ser excepcionales. Clifford Grant hace un Croveso rutinario y en las partes de menor compromiso cumplen Trevor Brown y Etela Piha. Los coros son de calidad mediana y la

orquesta, sin realizar primores, no desciende nunca por debajo de un nivel medio aceptable. Buena la dirección de Bonyngé, sin problemas en este repertorio y al que hay que agradecer al añadido de algunos compases a la versión de teatro que suele representarse habitualmente.

M. Cervelló.


MEYERBEER, Giacomo (1791-1864): *Les Huguenots*. Joan Sutherland, Amanda Thane, Suzanne Johnston, Anson Austin, John Pringle, John Wegner, Clifford Grant, David Collins-White, Kerry Henderson, Neil Kirkby, Lyndsay Gaffney, David Lemke, Kristi Harms. Orquesta, coro y grupo de danza de la Australian Opera. Dir.: Richard Bonyngé. Dir. de escena: Lofti Mansouri. Escenografía: John Stoddart. Producción: Australian Opera, Sydney. VISUAL Video 1-1990.

Les huguenots, obra en otro tiempo de gran repertorio, es hoy una rareza. De ahí uno de los dos puntos máximos de interés de esta edición videográfica,

THE AUSTRALIAN OPERA
RM ASSOCIATES PRESENTA
Los Huguenots
GIACOMO MEYERBEER

Una ópera en tres actos
Libreto de AUGUSTIN EUGÈNE SCRIBE
JOAN SUTHERLAND (GALA DE DESPEDIDA)
AMANDA THANE
SUZANNE JOHNSTON
ANSON AUSTIN
JOHN PRINGLE
CLIFFORD GRANT
JOHN WEGNER
THE AUSTRALIAN OPERA CHORUS
Filarmonía de Sydney: GRAHAM ABBOTT
THE AUSTRALIAN OPERA & BALLET
ORQUESTA
Conductor: ERIC KOSGLAR
Escenografía: RICHARD BONYNGÉ
Director de escena: LOFTI MANSOURI
Fotografía: JOHN HUANG
Diseño de vestuario: JOHN STODDART
Diseño de iluminación: AVCHAS STEPHEN
Diseño de maquillaje: DEREK COULTER
Compañía: LOS STRIKE
Fotografía: DON HANAUSSO y BRANCO GAICA
Una producción de The Australian Opera
y The Australian Opera & Ballet en colaboración con RM Associates Ltd.
Productor ejecutivo: PETER BUTLER
Coproducción y Dirección de VIDEO: LYNDSEY GAFFNEY
Joan Sutherland y Richard Bonyngé grabaron esta ópera en 1978. Se regrabó con un estudio de sonido de 4 canales en 1990.

Distribución:
REINER MORITZ ASSOCIATES LTD.
© The Australian Opera 1990
Producción y venta exclusiva:
HQ PRODUCCIONES
Edición y Distribución:
VISUAL EDICIONES, S.A.
ADVERTENCIA: Prohibida su explotación
cópica, digital, impresa o en cualquier
formato, sin el consentimiento
escrito de VISUAL EDICIONES, S.A.



Los Huguenots es uno de los grandes éxitos del siglo XIX. Autorizada en 1872 cuando en Francia rivaltaban *Carlitos* y *Frotisantes*, conocidas también como *Los hugonotes*. Esta es una pieza operística que no se representa habitualmente. De hecho se dejó de producir por su escasa popularidad, requiere la participación de los artistas principales, también se lo conoce por *La Noche de la Siete Campanas*. La esta producción de Lofti Mansouri. Donde Joan Sutherland fue reconocida por lo hecho por su arte por teatro de Margherita di Valois.

8 422818 100505

Distribución exclusiva en España
VISUAL
VIDEO
Visual Ediciones
PARAGUAYOS: 16-2000 MADRID
TELÉFONO (91) 450 07 50
TELÉFAX (91) 450 06 77

única, hasta el momento, que existe en el mercado. Algunos descubrirán ahora las principales características de esta obra y del peculiar estilo meyerbeeriano: pomposidad, grandilocuencia y bastante efectismo, pero también escenas de una particular intensidad dramática y una escritura vocal muy brillante. El

otro punto de especial atractivo de esta edición videográfica de esta espectacular obra reside en que ésta fue la despedida definitiva de Joan Sutherland de los escenarios operísticos, cosa que llevo a cabo en su tierra y rodeada del cariño del público, compañeros y personalidades. Fin especialmente emotivo para una carrera ejemplar, la de una de las últimas grandes divas de los escenarios. Dame Joan canta aquí Margarita de Valois y puede lucir todavía muchas de sus mejores galas: voz limpiísima, agilidad, técnica, entrega. Como en sus mejores tiempos, si no fuera por algunas precauciones en los agudos. Al final de la representación, minutos y minutos de ovaciones y agasajos, todo fielmente reflejado por las cámaras, así como la diva interpretando *Home, sweet home* como adiós definitivo. Un trozo de la historia de la ópera.

Al lado de Dame Joan, Richard Bonyngé, su fiel compañero, director especialmente conocedor de esta obra, de la que brinda una estupenda versión. Tradicional y algo acartonada, pero eficaz, la producción de Lofti Mansouri y dos agradables sorpresas en un reparto que se supone integrado exclusivamente por artista australianos: Amanda Thane y Suzanne Johnston, ambas con una agradable presencia física, pero, sobre todo, dos buenas y apropiadas voces para los nada fáciles personajes de Valentine y Urbain. Menos fácil todavía es el papel de Raoul de Nagis, con toda su retahíla de comprometidísimos agudos, que Anson Austin resuelve, si no con una voz especialemte bella, sí con arrojo y dignidad. También muy válido el Nevers de John Pringle y desigual el Marcel del veterano Clifford Grant, con un momento de seria incertidumbre en el célebre «Piff paff». **Pau Nadal**

Libros

BEAUSSANT, Philippe: *Lully ou le musicien du soleil*. Gallimard/Théâtre des Champs-Élysées, París, 1992. 893 págs.

Llegar a entender cómo un florentino de nacimiento pudo convertirse en el músico francés por excelencia, cómo pasó desde la cocinas de Mlle de Montpensier a conducir al rey Luis XIV en los *ballets de cour*, cómo integró la tradición musical francesa con el nuevo género músico-teatral venido de Italia, la ópera, para crear un género casi personal, la *tragédie lyrique*: todas estas cosas, y muchas más, que forman la vida de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), explica Philippe Beaussant en este libro. ¿Demasiadas?

La cantidad de material reunido es realmente abrumador, la documentación exhaustiva, las ilustraciones inmejorables en calidad y cantidad, y, sin embargo, la investigación de Beaussant nunca se queda en la erudición. Como buen novelista, organiza el texto como la exploración de un misterio, al tiempo que se va dibujando la obra más que el personaje, explicando el éxito de Lully/Lully desde sus oscuros orígenes hasta su muerte como primer músico de Francia. Beaussant sí llega a explorar el último año de la vida del florentino, indagando en una más que posible caída en desgracia del *surintendant* ante el rey. ¿La causa? Las inclinaciones, poco ocultas, de Lully por los jóvenes, costumbre que habría puesto a Luis XIV en apuros. El amor por el detalle revelador lleva al autor a desmentir al mismo Lecerf de la Vieville y la leyenda que quiere que nuestro músico muriera a consecuencia de un golpe de bastón

mientras dirigía el *Te Deum* por la salud del rey; fue con un bastón, sí, pero no batiendo el compás sino al intentar golpear el suelo y así llamar la atención de todo el mundo antes de que se diese inicio a la música...

Beaussant sólo incidentalmente y si es necesario para iluminar algún aspecto de la obra del florentino se permite entrar en su vida; una simple biografía no basta. Es necesario retratar una época entera,

LULLY

OU LE MUSICIEN DU SOLEIL

Philippe Beaussant



la que va desde, aproximadamente, la Fronda, hasta el apogeo del poder del Rey Sol: el *Grand Siècle*. Las referencias a los hombres políticos del momento son inevitables, porque en la vida y en la obra de Lully la política y la diplomacia cuentan tanto como la música. No es, como afirma el tópico, la historia de un arribista que goza de los favores del rey más poderoso de Europa; Beaussant insiste en señalar que el genio de Lully se manifiesta también en su habilidad política; ciertamente, ganar de favor real no era pequeña cosa. Claro que el florentino tenía un arma for-

midable: sabia cómo contentar a rey, darle justamente lo que que quería y cuando quería. En la época del absolutismo, Lully se muestra como un artista de la política :»la evolución del arte de Lully será (...) la transformación progresiva de la imagen que el rey quiere proyectar hacia el mundo, hacia su reino y hacia sus gentes (...). Baptiste, por una clase de mimetismo del que no conozco otro ejemplo, construyó una obra entera a semejanza de la imagen simbólica de la majestad real.» (pág 134). Beussant sigue paso a paso la carrera artística de Lully y sopesa todos los elementos que al final sirvieron para formar el género operístico francés: la ópera italiana, el *air de cour*, el *ballet de cour*, el teatro clásico francés. Lully es antes que nada un integrador y Beussant sigue todas las pistas, examinando con detenimiento las trazas que dejaron en el florentino su suegro, el gran Michel Lambert, Rossi, Cavalli, Molière y tantos otros artistas de cuya obra obra supo aprovecharse. Beussant, por cierto, no escatima elogios a quienes, para su bien o para su desgracia, colaboraron con Lully, los Vigarani, Berain, Benserade, Molière pero sobre todo Philippe Quinault. Los capítulos dedicados a desmontar el mecanismo de la tragedia lírica no tienen desperdicio, reclamando el papel esencial que el dramaturgo tuvo en su éxito.

El libro se lee con pasión, porque no sólo está escrito con elegancia sino que proporciona una riquísima imagen del siglo XVII francés, el siglo en el que el teatro y la política, a veces, no podían distinguirse una del otro... y Lully y su obra son los mejores y más bellos ejemplos de ello.

P. Galonce

KREUSCH-JACOB, Dorothee: *La màgia d'un teatre d'òpera.* Pròleg de Wolfgang Sawallisch. Traducció d'Albert Bosque. Barcelona, Montserrat Mateu, Taller Editorial, 1993.

En aquells països on l'òpera no ha estat majoritàriament un espectacle per anar a lluir la pròpia magnificència econòmica i social, el contacte de la gent amb el món de la música teatral es produeix d'una manera molt més espontània. Els nens poden trobar-se que a l'escola els duen a veure una òpera en un teatre, i la màgia de la música i de l'escenografia, de les llums i del vestuari, de la faula argumental i del cant, penetren en el jove espectador i poden desvetllar una afició operística que suposa un enriquiment de la sensibilitat i que pot arribar a canviar una vida.

A Barcelona actualment això comença a ser també possible, i des de fa alguns anys ja hi ha escoles i entitats que afavoreixen aquesta difusió juvenil de l'òpera. És, per tant, un bon servei a aquesta tasca el que ha fet el Taller Editorial de Montserrat Mateu en publicar el llibre que ens ocupa, escrit pensant en el jovent de Munic per Dorothee Kreusch-Jacob i adaptat a l'ambient barceloní -les fotografies, per exemple, són del Liceu i algunes tan recents com les del meravellós *Orfeo* monteverdian d'aquest mateix any.

El text explica una posada en escena de l'obra de Britten *Let's make an Opera* i amb aquest motiu va introduint en el text la terminologia específica d'un teatre d'òpera i plantejant tots els problemes tècnics que suposa conjuntar la tasca dels elements que intervenen en el muntatge d'un espectacle operístic. Com gairebé tots els llibres didàctics,



en alguns moments s'hi veu la mà de l'adult -cosa inevitable- que explica coses tractant d'adaptar-se a la mentalitat infantil. Però si no és segur que el text pugui interessar del tot al jovent, el llibre és prou ben presentat i exquisidament il·lustrat (malauradament tot, excepte la portada, en blanc i negre -l'actual estretor econòmica ho imposa) i permet, en tot cas, que els adults que el llegim tornem a sentir-nos una mica infants, per anar seguint les explicacions amb la petita, íntima satisfacció de dir-nos «això ja ho sabia», però descobrint-hi també detalls nous i aspectes interessants.

Roger Alier

**CALENDARI OPERÍSTIC
INTERNACIONAL 93-94**

ALEMANYA

Bonn: Oper der Stadt.

Les contes d'Hoffmann (Offenbach). Première 23 de gener. Int: Botha/Haddock/Araiza, Bartz/Polverelli, Bronk/Jaffe, Hechenberger/Spemann, Dilbér/Lind/Beer. Dir: Davies/Kohn/Okatsu.

Stuttgart: Staatstheater.

Rigoletto (Verdi). 20 de gener. Dir: Metzma-cher.

ÀUSTRIA

Viena: Wiener Staatsoper.

Die Fledermaus (Strauss). 1, 25, 29 de gener.
Les contes d'Hoffmann (Offenbach). 2, 7, 10 de gener.

Salomé (Strauss). 3, 9 de gener, 2 de febrer; 22 de Març.

La Traviata (Verdi). 5, 11, 14 de gener; 26 de febrer; 1 de març.

Die Zauberflöte (Mozart). 8 de gener.

Boris Godunov (Mussorgsky). 13, 16, 19, 22 de gener.

Il barbiere di Siviglia (Rossini). 15 de gener; 14 de febrer.

Il Trovatore (Verdi). 18, 21, 24 de gener; 13, 17 de març.

Idomeneo (Mozart). 23, 27 de gener.

Maria Stuarda (Donizetti). 26 de gener; 1 de febrer.

Tosca (Puccini). 28 de gener; 8, 11 de febrer.

Madama Butterfly (Puccini). 31 de gener; 3 de febrer.

L'elisir d'amore (Donizetti). 4, 13 de febrer.

Arabella (Strauss). 15, 18 de febrer. I

Lucia di Lammermoor (Donizetti). 20, 24, 28 de febrer.

Ariadne auf Naxos (Strauss). 21 de febrer.

L'Italiana in Algeri (Rossini). 27 de febrer; 3, 7 de març. I

Samson et Dalila (Saint-Saëns). 2, 6, 10 de març.

Manon Lescaut (Puccini). 12, 16, 19 de març.

Capriccio (Strauss). 14 de març.

Der Rosenkavalier (Strauss). 18, 23 de març.

Andrea Chénier (Giordano). 20, 27, 30 de març.

Cavalleria Rusticana (Mascagni). / *Pagliacci* (Leoncavallo). 25, 28 de març.

Der fliegende Holländer (Wagner). 29 de març.

Parsifal (Wagner). 31 de març.

ESPANYA

Barcelona: Gran Teatre del Liceu.

Mathis der Maler (Hindemith). 20, 23, 26, 29 de gener; 1, 4 de febrer. Int: Dohmen, Sig-mundsson, Algieri, Gougaloff, Armstrong, von Benza, Clarey. Dir: Mund.

Turandot (Puccini). 28 de febrer; 4, 8, 9, 11, 12, 14, 16, 20 de març. Int: Marton/ Jones, Palatchi/Boldrini, Polozov/Martinucci, Villa-rruel/González.

Bilbao: Teatro Coliseo Albia.

Don Carlo (Verdi). 10, 13, 16 de gener. Int: Scanduzzi, Bartolini, Coni, Ryhänen, Price. Dir: Allemandi.

Tosca (Puccini). 18, 21, 24 de febrer. Int: Casolla, Schicoff, Fondary, Pasqual, Fresán. Dir: Carella.

Otello (Verdi). Murgu, Esperian, Gavanelli, Urdiain, Belaza, Pasqual. Dir: Allemandi.

Madrid: Teatro Lírico La Zarzuela.

Der Freischütz (Weber). 22, 24, 26, 28, 30 de gener. Int: Lorenz, Elming, Wlaschiha, Johans-son, Wollrad, Bradley, Zapater. Dir: Ros Marbà.
Eugeni Onieguin (Txaikovski). 20, 22, 25, 27 de febrer; 1 de març. Int: Alvarez, Mattila, Kaludov, Casariego, Lerer, Matorin, Mariate-gui. Dir: Tamayo.

Lucia di Lammermoor (Donizetti). 19, 21, 24, 27, 29 de març. Int: Devia, Vargas, Lanza, Pertusi, Roig, Muñiz.

ESTATS UNITS

Nova York: Metropolitan Opera House.

La bohème (Puccini). 1 de gener; 22, 23 de març.

Madama Butterfly (Puccini). 3, 8 de gener.
Les Troyens (Berlioz). 1, 4, 8, 13 de gener.
Il barbiere di Siviglia (Rossini). 5 de gener; 15, 18, 22, 24, 31 de març.
Elektra (Strauss). 6, 11, 15, 18, 22, 27 de gener.
I lombardi (Verdi). 7, 12, 20 de gener.
Lucia di Lammermoor (Donizetti). 10, 14, 19, 22, 26, 29 de gener; 1, 4, 10 de febrer.
Aida (Verdi). 17, 25, 29 de gener; 2, 5, 8, 12, 17 de febrer.
Le nozze di Figaro (Mozart). 24, 28, 31 de gener; 3, 5, 9, 12, 16, 19, 24 de febrer.
La Fille du régiment (Donizetti). 14, 19 de febrer. 1, 5, 10 de març.
Death in Venice (Britten). 15, 11, 18, 23, 26 de febrer.
Dialogues de Carmelites (Poulenc). 21, 25, 28 de febrer; 4, 8, 12, 16, 19 de març.
Adriana Lecouvreur (Cilea). 3, 7, 11, 14, 19, 23, 26 de març.
Stiffelio (Verdi). 2, 5, 9, 12 de març.
Otello (Verdi). 25, 29 de març.
Der fliegende Holländer (Wagner). 30 de març.

FRANÇA

Lyon: Opéra de Lyon.

Des contes d'Hoffmann (Offenbach). 4, 6, 9, 11, 13 de febrer. Int: Van Dam/Le Texier, Balleys, Dessay, Fassbender, Galvez-Vallejo, Jossoud, Malidor, Millot. Dir: Pillot.
L'estació termal (Vacchi). 16, 17, 19, 20 de febrer. Int: André, Caton, Delescluse, Drouot, Dumora, Epomeo, Giannakis. Dir: Gibault.
La flauta màgica (Mozart). 12, 13, 14, 15, 16, 27, 29, 30 de gener. Dir: Gibault.

Montpeller: Opera Comédie-Berlioz.

Marie de Montpellier (Koering). 25, 27, 28 de gener. Int: Ricciarelli, Vanaud, Farley, Sakkas, Cassard, Expert, di Stefano, Bladin. Dir: Masini.
La répétition interrompue (Favart). 6, 8, 9 de febrer. Int: Zanetti, Smith, Catala, Gardeil, Chaix, Delfosse, Tauzin, Bonnefon. Dir: Rousset.

Roland (Lully). 17, 19, 20 de febrer. Int: Naouri, Panagulias, Nicoll, Brua; Bourdy, Lallouette, Ragon, Gens, Muller. Dir: Jacobs.
Acis and Galatea (Haendel) - en concert. 24 de febrer. Int: Fischer, Daniels, George, Covey-Crump, Short. Dir: King.
Tristany i Isolda (Wagner). 3 de març. Int: Sukola, Salminen, Schnaut, Pitman-Jennings. Dir: Guschlbauer.
Faust (Gounod). 20, 22, 24, 27, 29 de març. Int: Alagna, Vernhes, Millot, Barrard, Todrovitch, Martin. Dir: Schnitzler.

Niça: Opéra de Nice.

Parsifal (Wagner). 19-25 de gener.
Tosca (Puccini). 15-30 de març.

París Opéra-Bastille

Les brigands (Offenbach). 23, 24, 25, 28, 29, 31 de desembre i 1, 4, 5, 7, 8, 11 i 12 de gener. Int: Sénéchal, Mahé, Lagrange. Dir. Langrée.
Adriana Lecouvreur (Cilea) 20, 22, 27, 30 de desembre; 3, 6, 10, 13, 15 de gener. Int: Freni, Aragall, Miltcheva. Dir. Benini. Nova prod.
Die Soldaten (Zimmermann). 22, 24, 27, 29, 31 de gener i 2 de febrer. Int: Mazura, Taillon, Saffer, Vargas, Dernesch. Dir. Kontarsky.
Salomé (R. Strauss) 5, 8, 12, 15, 18, 21, 24 de gener; 1, 3, 7 de març. Int: Huffstodt, Pederson, Ulfung, Rysanek. Dir. Chung.
La flauta màgica (Mozart). 16, 19, 22, 25, 28 de febrer; 4, 9, 11, 13 de març. Int: Dale, Watson, Knodt/ Schenk, Vink, Hemm. Dir. Darlington.
Khovantxina (Mussorgski). 31 de març. Int: Morosov/Ghiaurov, Popov, Kaludov, Burchuladze, Martinovic, Miltcheva. Dir. Metzma-cher.

THÉÂTRE DES CHAMPS ÉLYSÉES

Orlando (Händel).

3, 5, 7, 9, 11 de febrer. Int: Bardon, Dawson, Lane, Manion. Dir. Christie.

Opéra Comique.

El somni d'una nit d'estiu (Britten) 7, 9, 11, 13, 15, 17 de febrer. Int: Watson, Booth, Bowman, Graham-Hall, Finley, Rose. Dir: Bedford.

Châtelet.

Cassandre (Jarrell). 4-6 de febrer. Int: Konwitschny, Brade. Dir: Robertson.

Die Frau ohne Schatten (Strauss). 7-20 de març. Int: Homoki/Gaussmann. Dir: von Dohnányi.

Tolosa de Llenguadoc: Théâtre du Capitole

L'Italiana in Algeri (Rossini). 21, 23, 25, 28, 30 de gener. Dir: Renzetti.

Die Entführung aus dem Serail (Mozart). 11, 13, 15, 18, 20 de març. Dir: Cuguillère.

GRAN BRETANYA

ANGLATERRA.

Londres: Royal Opera House Covent Garden.

Chérubin (Massenet). Première 14 de febrer. Int: Bayo, Gheorgiu, Mackenzie, Graham, Kimm. Dir: Rozhdestvensky.

Katja Kabanová (Janacek). Première 4 de març. Int: Pokina, Groop,

ITÀLIA

Florència: Teatro Comunale

Il barbiere di Siviglia (Paisiello). 23, 25, 27, 30 de gener; 2 de febrer. Int: Corbelli, Barboux, Canonici, Surjan, De Simone. Dir: Pidò.

Il barbiere di Siviglia (Rossini). 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10 de febrer. Int: Frontali/Veccia, Kasarova/Ganassi, Matteuzzi/Kundlak, Furlanetto/Kavrakos, Desderi. Dir: Olmi.

Gènova: Teatro Carlo Felice

Don Giovanni (Mozart). Furlanetto, Gasdia, Dale, Corbelli, Ferrarini. Dir: David. Desembre 17, 19, 21.

Nabucco (Verdi). Nucci, Malagnini, Dimitrova, Anselmi, Ferrari, Blum. Dir: Oren. Gener 13, 16, 19, 22, 23, 25, 27, 28 i 30.

L'elisir d'amore (Donizetti). Serra, Vargas, Alaimo, Antonucci. Nova prod. Dir: Renzetti. Febrer 11, 12, 13, 15, 18, 20 i 22.

Tosca (Puccini). Dimitrova, Tomowa-Sintow, Shicoff, Pons, Cupido. Dir: Oren. Març 12, 15, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 27 i 30.

Milà: Teatro alla Scala

La vestale (Spontini). Int: Dragoni, Graves,

Kavrakos, Michaels-Moore, Surjan. Dir: Muti. Desembre 19, 21, 23.

L'àngel de foc (Prokofiev) Amb Alexeev, Bertocchi, Burchuladze, Leiferkus, Ikonomou. Dir: Chailly. Gener 14, 16, 18, 20, 23, 25, 26 i 28.

La rondine (Puccini). Int: Ballo, Barbacini, Mazzola-Gavazzeni, Gavazzi, Scarabelli, Cassis. Dir: Ranzani/Gavazzeni. Febrer 16, 18, 20, 22, 24, 26, 27 i Març 1 i 3.

Maometto II (Rossini). Int: Gasdia, Ramey, Ford, Scalchi, etc. Dir: Ferro. Març 8, 10, 13, 18, 23, 25, 27 i 29.

Don Pasquale (Donizetti). Int: De Simone, Focile, Frontali,

Furlanetto, Giménez. Dir: Muti/Benini. Març 22, 24, 26 i Abril 2, 5, 6, 8, 10, 13, 15, 17, 20 i 22.

Roma: Teatro dell'Opera.

Premières:

Rusalka (Janacek). 11 de gener. Int: Thorne, Engert, De Hann. Dir: Hickox.

Manon Lescaut (Puccini). 11 de febrer. Int: Filippova. Dir: Auguin.

Lucia di Lammermoor (Donizetti). 26 de febrer. Int: Devia, La Scola. Dir: Oren.

Zelmira (Rossini). 15 de març. Int: Weidinger, Blake, Alaimo, Ariostoni. Dir: N.N.

Venècia: Teatro La Fenice.

Les contes d'Hoffmann (Offenbach). 3, 6, 9, 12, 15, 17 de febrer. Int: Esposito, Mazzaria, Senn, Witt, Sabbatini, Bastin. Dir: Chaslin.

La Bohème (Puccini). 12, 13, 15-20 de març. Randová, Oldsen, Straka, Begley, Sandison. Dir: Haitink.

SUÏSSA

Ginebra: Grand Théâtre de Genève.

Fidelio (Beethoven). 31 de gener; 3, 6, 9, 12, 15, 18 de febrer. Int: Peterson, Strukmann, Moser, Malfitano, Tschammer, Kleindiest, Seiler, Iliev, Graus. Dir: Layer.

Billy Budd (Britten). 15, 18, 21, 23, 26, 29 de març. Int: Tear, Gilfry, Ramey, Wilson-Johnson, Whelan, Pederson, Egerton, Raviola, Dickson, Jones, Jenkins, Mackey, Kammerer.



Centenario del nacimiento del gran compositor catalán.

Primera grabación de su obra orquestal.



MOMPOU

Suburbis
Los improprios
Combat del somni
Scènes d'enfants

Virgínia Parramon
Jerzy Artysz
Cor de Valencia
Orquestra de Cambra
Teatre Lliure

JOSEP PONS

**Orquestra de Cambra Teatre Lliure
dirigida por Josep Pons**

NOVETAT



Roger Alier
Marc Heilbron / Fernando Sans Rivière
Història de l'òpera italiana



Empúries / Música



PIETRO MASCAGNI
Cavalleria Rusticana

Libret original i traducció catalana
Estudi i comentaris musicals



Empúries / Música



GIUSEPPE VERDI
Il Trovatore

Libret original i traducció catalana
Estudi i comentaris musicals



Empúries / Música

EMPÚRIES / MÚSICA

La col·lecció més completa de llibres i llibrets en català.

En preparació: *Madamme Butterfly*

Lucia di Lammermoor • H^a de l'Òpera alemanya

Diccionari discogràfic de Cantants i Directors

Informació i comandes: (93) 426 42 26