REVISTA n.° 14 DICIEMBRE 1994 -FEBRERO 1995 P.V.P. 650 ptas.

ÓPERA ACTUAL

3 ZARZUELAS DE REGALO EN EL CONCURSO "TOMÁS BRETÓN"

DOSSIER Plácido Domingo celebra los cien años de

La Verbena de la Paloma

CON AUVIDIS

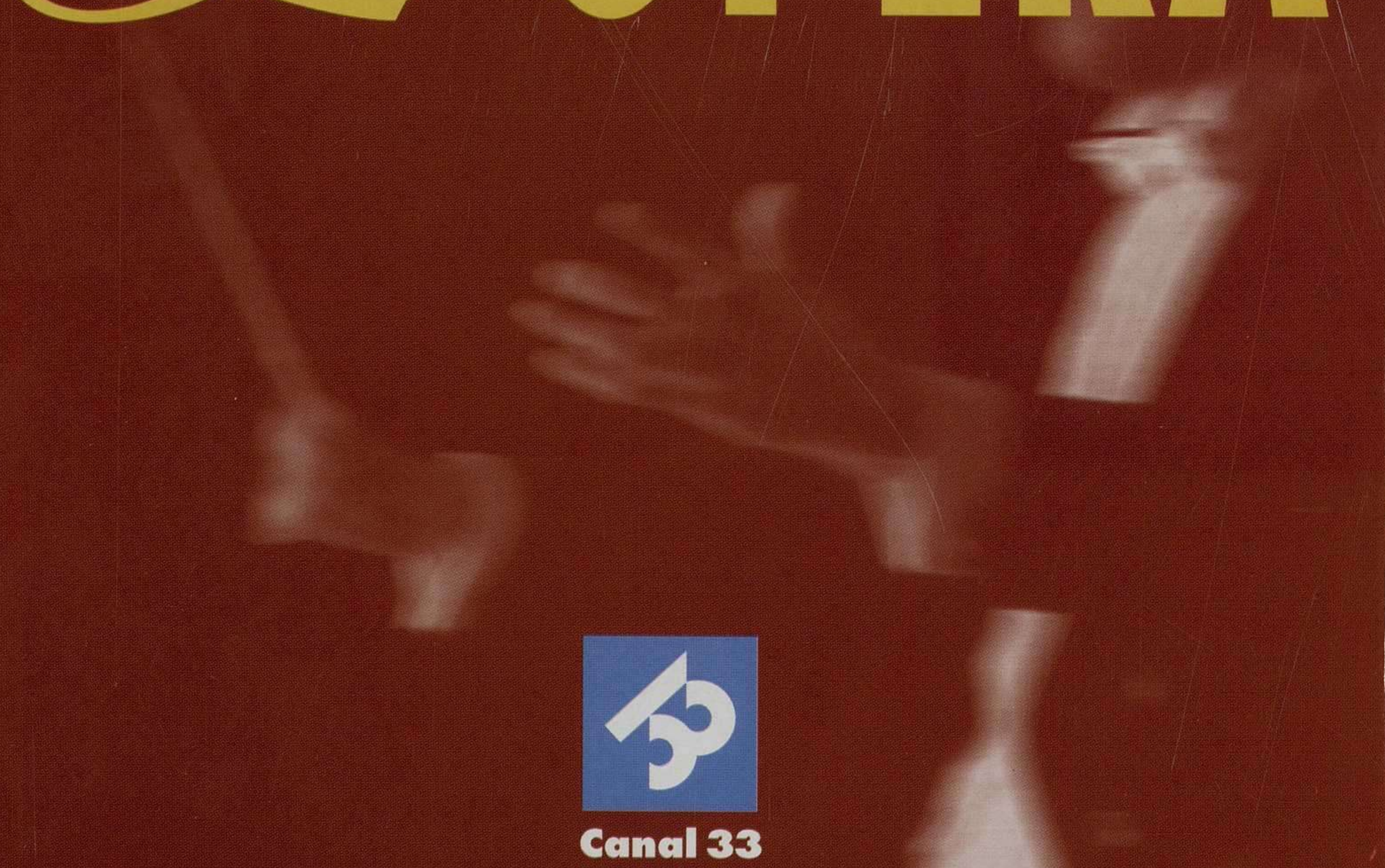
ACTUALIDAD La Tetralogía del Châtelet de París

ESTUDIO Tricentenario de Henry Purcell

INFORME El Teatro Real de Madrid

ENTREVISTA Emilio Sagi

Passió per l'òpera



Canal 33

OPERA ACTUAL

OPERA ACTUAL N. 14
DICIEMBRE - FEBRERO 1994-1995

H. PURCELL

2 * **Editorial**

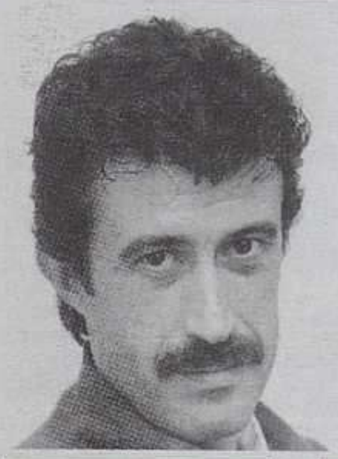
4 * **Cartas de los lectores**

5 * **Polémica**
El precio de los compactos

6 * **Primera fila**
Dalmau González

8 * **Actualidad**

Dossier
La verbena de la Paloma
14 * Plácido Domingo y la Zarzuela (Roger Alier)
18 * Cien años de *La verbena de la Paloma* (J.L. Sotoca)
20 * Entrevista: Claudi Martí (Marc Heilbron)



EMILIO SAGI

22 * **Entrevista** Emilio Sagi (José Luis Sotoca)

24 * **Informe** Teatro Real

29 * **Estudio** Henry Purcell (Carlos Gervilla)

32 * **Sonido** El desafío de la reproducción sonora (Ramón Ribó)

34 * La Tetralogía del Châtelet (Santiago Estapà)

38 * **Crítica de espectáculos**

52 * **Actualidad discográfica**
54 * **Discos**

70 * **Calendario**

FOTO: M.N. ROBERT

JEFFREY TATE.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

AÑO IV, NUM 14 - DICIEMBRE 1994-FEBRERO 1995

Edita: ÓPERA ACTUAL, S.L.
Comte d'Urgell, 9, Entresuelo D
08011 Barcelona.
Teléfono y Fax: (93) 426-42-26

Director
Roger Alier

Director Adjunto
Fernando Sans Rivière

Jefe de Redacción
Marc Heilbron

Adjunto a la Redacción
Pau Galonce

Redacción en Madrid
José Luis Sotoca (Director)
Fernando Rodríguez Encinar
Enrique Igoa

Telf: (91) 533-65-51
C/Maudes 26, 4º 6º
28003 Madrid

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

Corresponsales
Nacionales
Bilbao: José Antonio Solano. **Granada:** Elisa Cases. **Las Palmas de Gran Canaria:** Antonio Cillero. **Mallorca:** Antonio Fullana. **Menorca:** Deseado Mercadal. **Oviedo:** Luis Miyar Menéndez. **Valencia:** José Martínez Taronger.
Internacionales
Milán: Andrea Merli. **Nueva York:** Mª Julia Caamaño. **París:** Jaume Estapà.

Colaboran en este número
Roger Alier, Fernando Bañó, M.ª Julia Caamaño, Elisa Cases, Marcel Cervelló, Xavier Cester, Sergi Escolano, Santiago Estapà, Magda Ferrer, Pau Galonce, Carlos Gervilla, Dalmau González, Marc Heilbron, Enrique Igoa, Luis Miyar, Pau Nadal, Javier Pérez Senz, Xavier Pujol, Jaume Radigales, Ramón Ribó, Montserrat Riera, Fernando Encinar, José Luis Rubio, Fernando Sans Rivière, José Antonio Solano, José Luis Sotoca, Josep Subirà.

Subscripciones
Mª José Ibars Telf: (93) 426-42-26

Diseño Portada
Cristina Güell

Fotografía Portada
Antonio Bofill

Producción e impresión
Comgrafic/P.C.

Depósito Legal : 36.373-91

ISSN: 1133-4134

ÓPERA ACTUAL. La dirección de la revista respeta la libertad de expresión de sus colaboradores, y sus textos son, por tanto, de exclusiva responsabilidad de los escritores que los firman.

Fundada en 1991, por El Círculo del Liceo de Barcelona y Ópera Actual S.L.

Una nueva etapa de ÓPERA ACTUAL

En estos momentos en que parece que remite la crisis que ha atenazado todos los sectores de la vida, especialmente la cultural, tan desatendida en épocas de «vacas flacas», la revista «ÓPERA ACTUAL» se lanza esperanzadamente a una nueva etapa de su existencia para contribuir cada vez más a la difusión de la ópera en España, basándose en la larga tradición lírica que ha existido siempre en nuestro país, y que se ha traducido en la multitud de grandes cantantes de ópera que nacieron y se formaron en España.

En esta nueva etapa, «ÓPERA ACTUAL» cambia de formato y también de difusión, para llevar a toda España la actualidad operística y las noticias, críticas y comentarios del momento sobre todo lo que afecta a la vida de la lírica y al mundo discográfico conectado con ella.

Al entrar en el panorama de la prensa musical española como única revista de ópera existente, «ÓPERA ACTUAL» confía que el amable lector que tiene nuestras páginas en sus manos se sienta cada vez más vinculado al sugestivo, extraordinario mundo de la ópera y se anime a descubrir sus inmensas posibilidades, no sólo como lector, sino como espectador y, si se tercia, enviando sus comentarios a esta revista, que es también la suya.

Queremos también desde este editorial animar a los responsables de las entidades y asociaciones de amigos de la ópera a incorporar esta revista a sus bibliotecas, y a hacerla llegar a sus asociados, como lo están haciendo ya algunas entidades que van desde el Círculo del Liceo de Barcelona hasta la Asociación de Amigos de la Opera de Mahón (Menorca). De este modo podremos extender el arco de nuestra dedicación cada vez más a la ópera tal como se vive en cada una de las ciudades con actividad lírica de nuestro país, que, hoy en día, felizmente, son cada vez más numerosas.

Para ello hemos extendido nuestra red de corresponsales y colaboradores a los principales centros operísticos de España y del extranjero, para que en todo momento «ÓPERA ACTUAL» sea la revista de obligada consulta para todos aquellos que se interesan por la ópera. Es, además, la única publicación especializada en ópera que se publica en lengua española.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

FUNDACION CAJA DE MADRID

AUVIDIS VALOIS

Tomás Bretón

LA VERBENA DE LA PALOMA

PLÁCIDO DOMINGO
MARÍA BAYO

CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID
Dirección: ANTONI ROS MARBÀ

V 4725

Disponible a partir de noviembre de 1994

"La actualización de un gran género"

V 4710

V 4711

AUVIDIS

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Cartas al director

Sin una sección destinada a este propósito hasta la fecha, OPERA ACTUAL ha decidido poner este espacio (breve, por fuerza) a disposición de sus lectores. Tras recibir, con cierta insistencia, cartas de lectores preocupados por tal o cual asunto relacionado con el mundo de la ópera o simplemente deseosos de resolver alguna duda, todos aquellos que quieran escribirnos a nuestra dirección o por medio de nuestro número de fax:

OPERA ACTUAL
Comte d'Urgell, 9, entlo. D
08011 Barcelona
Fax (91) 426 42 26

Los textos de las cartas no deberán superar en ningún caso las 30 líneas. El firmante deberá adjuntar su número de DNI, domicilio y teléfono. La redacción de reserva el derecho a publicar los textos que le sean enviados, así como a resumirlos o extractarlos.

Sr. Director:

Soy desde hace algún tiempo suscriptor de su revista y antes de todo quiero enviarles mi más sincera felicitación por su labor en favor de la difusión de la ópera. Hasta ahora, para estar un poco al día de los temas que envuelven el mundo de la ópera no había en España ninguna publicación específica y por ello tenía que comprar revistas extranjeras. Precisamente por eso, considero que tendrían que potenciar ustedes las secciones de crítica de las temporadas que se vienen realizando en España cada vez con mayor frecuencia. Si Opera Actual es la única revista de ópera de España tendría que publicar notas sobre *todos* las representaciones operísticas de nuestra geografía.

De todas formas, estoy encantado de recibir una revista tan completa en la que todos los aficionados a la ópera podemos encontrar las novedades discográficas operísticas y también todas las noticias que hacen referencia al mundo de la ópera. Por cierto, para cuando una Polémica sobre la lamentable situación de la educación musical en España.

José Luis Rodriguez Nieto.
Granollers

Sr. Director de Opera Actual:

Hace tiempo que busco en las tiendas de discos una grabación de la ópera *Mathis der Maler*. Yo, como tantos otros espectadores, fui uno de los asistentes a las representaciones de la ópera que se hicieron en el Liceo antes del fatídico incendio que nos privó del gran coliseo barcelonés. Ni en España, ni en el extranjero he encontrado una grabación completa de esta ópera que considero como una de las obras maestras de la música de este siglo. Les escribo con el ánimo de saber si existe alguna grabación disponible en el mercado de esta ópera. No quería acabar, sin felicitarles muy sinceramente por su publicación.

Joan Oriol Pineda
Bracelona

No podía usted escribirnos más oportunamente porque hasta hace bien poco no había ninguna grabación completa en CD de esta ópera. Sin embargo, ahora el sello discográfico Wergo, distribuido en España por Diverdi, ha publicado la versión dirigida por Gerd Albrecht del año 1990. Existe también una grabación antigua de EMI dirigida por Rafael Kubelik, que todavía no ha sido editada en CD y una selección, esta sí en CD dirigida por Leopold Ludwig.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Polémica

¿Cómo se justifica el precio final de los compactos, especialmente oneroso en el caso de la ópera? ¿Es cierto que podrían ser baratos? ¿Cómo se justifican las diferencias de precio y la existencia de series medias y económicas?

No conozco a ningún buen comprador de discos que los encuentre baratos. Cierto es que en las series medias hay joyas por poco más de 1.500 pesetas y en las de precio bajo, hay gangas por menos de mil. Pero si usted esta a punto de pasar por caja con el último *Parsifal* en la mano, tendrá que retratarse y preparar en la mano media docena de marianitos. Y si una vez esquilado los encuentra baratos es que es usted Luis Roldán y no se había enterado. Para animarse, piense que lo más probable es que suban de precio. Las delegaciones de las multinacionales han capeado la crisis logrando que los discos importados, a pesar de las devaluaciones, mantengan su precio. Y eso, teniendo en cuenta las dimensiones del mercado es un milagro. Porque dejando a un lado productos de gran consumo como *Tutto Pavarotti*, *Las mejores obras del canto gregoriano* o el *Adagio* según Karajan, las ventas de música clásica en España son paupérrimas. El mercado tiene tan pocos compradores como pocas buenas tiendas especializadas. Si las discográficas divulgaran el número de copias que importan de la mayoría de las referencias, los que se llenan la boca diciendo que la música clásica esta de moda enmudecerían de vergüenza. Y si cuentan lo que venden enmudeceríamos todos. Además no hay que olvidar que el disco sigue clasificado como artículo de lujo, con sus correspondientes impuestos, y las discográficas se enfrentan a la piratería con armas poco efectivas.

Pero el mercado tiene demasiados misterios. El bajo coste de fabricación de un compacto es evidente ante el aluvión de revistas y fascículos del más variado pelaje que regalan cedés. Y algunos sellos han creado un catálogo digital de enorme dignidad músical, con interpretes poco conocidos, y venden los cedés a menos de 900 pesetas. Pero no nos engañemos: la mayoría del pequeño público que compra discos quiere grandes nombres y orquestas de primera. Los más famosos no son necesariamente los mejores, pero da la casulidad que como son los más caros también son los que más se venden. Y las campañas de promoción, los escaparates y las portadas de algunas revistas, se pagan.

Aunque los costes de grabación sean muy distintos cuesta lo mismo un disco de un pianista que una ópera con centenares de intérpretes. En cuanto a la duración, aún aparecen cedés de menos de 40 minutos cuando *Aida* cabe en dos discos, todas las sinfonías de Malher caben en diez discos o la *Tetratología* entra sin cortes en 14 compactos. Por no hablar de la cicatería a la hora de bajar de precio el fondo de catálogo más rentables las óperas grabadas por María Callas siguen a precio alto, a pesar de sus años. Lo mismo sucede con la mayoría de registros de Domingo o Pavarotti. Y lo más incomprensible es ver la enorme cantidad de grabaciones piratas que se venden a precio caro cuando sus editores no pagan ni la foto de la portada, que suele ser horrorosa. ¿Son caros los discos? Algunos demasiado.

Javier Pérez Senz
Crítico musical

Para mí, que soy pura y simplemente una aficionada a la ópera, los discos compactos son caros y yo creo que podrían ser más baratos. Hace pocos días compré una *Flauta mágica* de Edita Gruberová por la que tuve que pagar 7500 pesetas. Es verdad que había otras más baratas pero si quieres comprar un versión reciente con los cantantes que te gustan tienes que pagar mucho. Si fuesen más baratos también se venderían más porque la gente joven podría tener más posibilidades de acceder al mundo de la música y por tanto se ampliaría el número de compradores potenciales. Yo no trabajo en nada que tenga que ver con la música y por eso cuando me compro una ópera, incluso la segunda o tercera versión de una misma ópera, lo hago simplemente por afición y para ser una afición resulta un poco cara. No sé cuál es el motivo pero creo que se deberían abaratar los costes de producción y distribución porque en el fondo el CD es un medio de transmisión cultural.

Montserrat Ferrando
Aficionada

El coste en sí de un CD no es elevado, pero hay que pensar que conlleva un autor, un intérprete como mínimo y en la mayoría de los casos unos intérpretes y una promoción. Esto es lo que encarece el producto.

No es lo mismo un CD de una primera figura o apoyado por una campaña publicitaria que uno con figuras de segunda fila o sin publicidad.

De ahí la gran diferencia de precios que encontramos en el mercado discográfico (desde 300 ptas a casi 3000). Entendiendo con ello que esta diferencia de precio no implica una mala calidad del producto.

Assumpció Fusté - Gerente de las tiendas de discos GONG

Hasta ahora, se ha hablado y escrito mucho sobre el precio del disco compacto aunque sólo desde el punto de vista del coste de fabricación. Si vemos estos costes sin tener en cuenta todos los demás factores que comportan la edición de un disco, concluiremos que un compacto es caro. Pero para saber si esta afirmación es cierta o no debemos observar distintos procesos que no deben escapar a la mirada del consumidor final.

En primer lugar, lo costes de producción. Habitualmente estos costes son muy elevados y deben, por supuesto, amortizarse como mínimo siendo necesario tener unos beneficios. Hay producciones más caras que otras (no es lo mismo producir una ópera que la grabación de un solista) pero los costes de producción se calculan sobre todo un programa de producción a largo plazo, englobando todas las realizadas en períodos determinados de tiempo.

En segundo lugar está la edición. Esta supone el diseño de portada, derechos de reproducción gráfica si los hubiere, autor de los textos de la carpetilla y fabricación del disco (ésta es la única partida a la que habitualmente se hace referencia).

En tercer lugar, la distribución de dicho compacto. Es imprescindible que tenga una buena distribución internacional, lo que comporta unos gastos que no son más que los habituales en cualquier empresa distribuidora, que no son pocos.

Si tenemos en cuenta todos estos factores, podemos concluir que el precio del compacto no llega al consumidor más caro de lo que debiera, sino que su precio viene determinado por toda esta serie de pasos imprescindibles para satisfacer los niveles de calidad que pide el compositor.

Josep Maria Pintó - Relaciones públicas Harmonia Mundi Ibérica

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

FALTA DE MADUREZ OPERÍSTICA

El desastre del Liceu ha arrojado mucha luz, una luz agresiva y descarnada, sobre los muchos fallos de nuestra vida operística. Aunque es cierto que en Barcelona la ópera ha tenido siempre una presencia importante en nuestra vida cultural, lo cierto es que por razones de muy diversa índole su calado en nuestra sociedad ha sido en muchos casos superficial y vinculado sólo a las formas más vistosas del espectáculo, para el que el Liceu era un marco suntuoso.

Nuestro público se enamoró de un tipo de ópera solemne y grandioso, y el mismo Liceu es la concreción de este gusto por la *grand'opéra* que privaba el siglo pasado y que sigue siendo el patrón por el que se guiaba la mayoría de los aficionados con que contaba el coliseo de las Ramblas.

Cierto que hubo empresarios ilustrados, como el ilustre Sr. Pàmias, que procuró que en el Liceu se vieran todos los tipos de ópera posibles, incluso los que casaban mal con ese tipo de teatro. Pero lo que Pàmias no pudo solventar, basándose en la vacilante iniciativa privada de los antiguos propietarios, fue consolidar la presencia de la ópera como género en una ciudad condenada a recibir poca atención del centro político del país y a dedicar al arte lírico un presupuesto muy mezquino.

Así se dejó para las calendas griegas la cuestión de un segundo teatro al estilo de los que poseen Londres, París, Viena o Berlín, y que poseía -pero ya no posee, de hecho- Milán.

Viendo ahora la proliferación de iniciativas que tratan de paliar la falta de ópera en Barcelona vemos lo caro que estamos pagando el que nadie haya dado salida a unos cantantes locales que merecerían ir ocupando puestos en el palmarés de las voces notables que este país va dando con sorprendente regularidad. Las iniciativas se dispersan en actos solitarios: el Grec, (por cierto este año, precisamente, sin escenificar su *Nabucco*); la O.C.B., las organizaciones Ibercàmera, Euroconcert -que ha hecho un loable esfuerzo al presentar tres óperas, pero sólo una escenificada- y Ópera a Catalunya, que finalmente presentará su *Cenerentola* en el Teatro Condal.

Y todo esto porque en su momento no se llegó a aprovechar, como se había proyectado primero, en reconvertir el Teatre Principal en local de ópera de cámara, de ópera cómica, o simplemente como segundo local operístico de la ciudad. De este modo un repertorio válido y que suscita el interés de los asistentes queda relegado a estas pocas posibilidades anuales, descoordinadas entre si y, sobre todo, muy pobres para una ciudad que ha sido y debe seguir siendo, capital operística de España y de su área mediterránea.

Roger Alier

Primera fila

EN RECUEDO DE LLUÍS ROMANÍ

Imaginaros que un día leéis este reparto para *La flauta mágica*:

Sarastro	Santiago Ticó
Tamino	Dalmau González
El Orador	Lluís Romaní
Tres Sacerdotes	J.Llobet/A.Romaní/Ll.Romaní
Reina de la Noche	M.Dolors Aldea
Pamina	M.Dolors Martí
3 Damas y 3 Niños	T.Llobet/A.Turullols/R.Vila
Papageno	J.Domènech
Papagena	A.Turullols
Monostatos	J.Llobet
Dos Hombres Armados	J.Llobet/Ll. Hidalgo
Piano	Albert Romaní

Pues bien, éste, efectivamente fue un reparto con el que se cantó la ópera de Mozart.

Alguno se preguntará dónde se hacían estas representaciones.

Recuerdo con un gran placer mis primeros pasos en el mundo del canto. Qué veladas tan agradables pasadas entre amigos! Nos reuníamos cada domingo en la trastienda de «can Llobet», buen músico y cantante entusiasta, con el que nos unía una gran amistad. Éramos un grupo de amigos que nos encontrábamos para cantar. No teníamos ninguna pretensión más que la de saborear la buena música y, aunque con modestia, procurábamos interpretarla con la máxima dignidad.

No cabe decir que ninguno de nosotros no era profesional del canto, a pesar de que, más tarde, algunos lo fuésemos. A pesar de todo, formábamos un conjunto homogéneo y muy bien conjuntado, ya que la mayoría teníamos la experiencia de cantar en corales, algunas de tanto prestigio com la Capella Clàssica Polifònica.

Anteriormente a mi llegada, el grupo ya había montado óperas como *Così fan tutte, Don Giovanni* o *La serva padrona*.

Con el tiempo, estas veladas se fueron acabando; la amistad entre nosotros, en cambio, todavía pervive. Todos continuamos amando la música.

Todo esto me vino a la memoria cuando el viernes día 14 de octubre fui a la iglesia de Sant Pere de Riudebitlles para los funerales de mi amigo Lluís Romaní, muerto dos días antes. Hacía tiempo que no nos veíamos. Nos hablábamos de tanto en tanto por teléfono, y sabíamos el uno del otro por medio de su hijo Alberto, con quien trabajo periódicamente.

Era imposible imaginar a Lluís sin una actividad musical. Cuando el grupo de ópera se deshizo, fundó la Coral de Sant Pere de Riudebitlles, y fue su alma además del director de la misma durante mucho tiempo. Durante el oficio de difuntos, la Coral que él tanto quería cantó con gran emoción, y escuchando aquellos cantos me vinieron a la memoria otros tiempos pasados tan entrañables como los que he descrito.

Descanse en paz Lluís Romaní

DALMAU GONZÁLEZ

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

PLACIDO DOMINGO

◆

DOÑA FRANCISQUITA

◆

CHRISTMAS IN VIENNA I & II

S2K 66563
S2T 66563

PRECIO ESPECIAL

SX2K 66318

Estas novedades las escucharás en

Sinfo RADIO

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ACTUALIDAD

FOTO: EUROCONCERT

STRAVINSKY Y GLUCK

PARA COMENZAR LA TEMPORADA

DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

La temporada 1994-95 del madrileño Teatro de la Zarzuela se abre, operísticamente hablando, de forma bien poco convencional. En un doble programa, y con la exigente dirección musical de José Ramón Encinar, se presentarán dos obras de Igor Stravinsky: la ópera-oratorio *Oedipus Rex* y el cuento de hadas musical *Le Rossignol*. La primera, con libreto de Jean Cocteau y estrenada como ópera en la Staatsoper de Viena en 1928 (el estreno como oratorio se produjo el año anterior, en París), es una de las más poderosas obras del período neoclásico de su autor, de un hieratismo y distanciamiento emocional que, si de una parte recuerdan el teatro de Brecht (no casualmente, la obra obtuvo sus primeros éxitos en Alemania), guardan también relación con la ritualidad ortodoxa rusa. El uso del latín en las partes cantadas, la presencia «como piedras» de los cantantes en el escenario (prescipción del propio compositor) no son freno para la expansión creativa de Stravinsky en una de sus partituras más radicalmente severas. El tenor Santiago Sánchez Jericó encarnará a Edipo, y Helga Müller Molinari a Yocasta.

Le Rossignol, por su parte, es una obra anterior, de 1914, tal vez menor en comparación con su compañera de cartel y refleja, en su variedad, la ruptura estilística de la música de Stravinsky entre el antes y el después de los grandes ballets para Diaghilev. La nueva producción de las dos óperas de Stravinsky, con dirección escénica de Simón Suárez, cuenta además con el aliciente de la coreografía de Cesc Gelabert y Lydia Azzopardi.

Como continuación de la temporada la gluckiana *Iphigénie en Taúride*, que llegará en febrero, se nos antoja no menos severa y abstracta que el *Oedipus*. Penúltima ópera de su autor, estrenada en la Academia Real de Música de París en 1779, *Iphigénie* contará con la dirección musical de Antoni Ros-Marbà y un elenco que incluye a una de las grandes Ifigenias de los últimos años: Diana Montague. Hakan Hagegard encarnará a Orestes y Keith Lewis a Pylade. La producción es la muy reciente del Teatro Colón de Buenos Aires, con dirección escénica de Beni Montresor.

No conviene olvidar, por último, el ciclo de *lied*, que en los próximos meses nos traerá nada menos que a Gundula Janowitz (12 de diciembre), Olaf Bär (23 de enero) y Brigitte Fassbaender (22 de febrero), acompañados respectivamente por Charles Spencer, Geoffrey Parsons y Wolfram Rieger.

Oedipus Rex/Le Rossignol. 14, 16, 18, 20 y 22 de enero. *Iphigénie en Tauride*. 12, 14, 16, 18 y 20 de febrero. Teatro de la Zarzuela, Madrid.

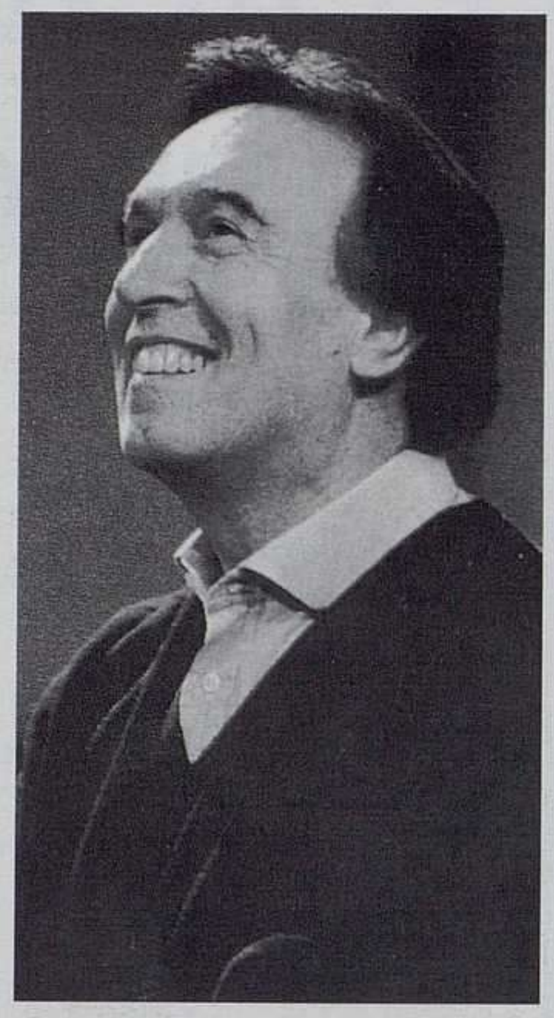


FOTO: DG

* Si hemos perdido el Liceu, por lo menos hemos ganado el interés por parte de algunos promotores musicales en traer espectáculos operísticos a Barcelona. Así, este mismo mes de diciembre, el Palau de la Música Catalana acogerá, dentro del ciclo **Euroconcert**, una única representación de una de la óperas más conocidas de **Franz Joseph Haydn**, *Lo Speziale* (*El apotecario*). La representación estará cargo de la compañía belga La Chapelle de Lorraine y la Transparant Opera (en la imagen de la izquierda, un momento de la producción).

* Consagrada después del *Orfeo* de Monteverdi presentado en el Liceu, la pareja artística formada por **Jordi Savall** (en la foto de arriba) y el director de escena belga **Gilbert Deflô** (con la inestimable ayuda de los decorados y vestuarios de William Orlandi) preparan para su estreno una nueva producción de la ópera de Vicent Martín i Soler *Il burbero de buon cuore*, en la Opera de Montpellier. La ópera tiene un libreto de Lorenzo da Ponte sobre una obra de Carlo Goldoni, y fue estrenada en 1786, en Viena. Cabe preguntarse si será posible ver algún día esta producción en España, teniendo en cuenta que tanto la Capella Reial de Catalunya como Hesperion XX, grupos de los que se servirá Savall para las representaciones de Montpellier, son subvencionados con fondos públicos (Ministerio de Cultura y Generalitat de Catalunya). La cita es el próximo mes de febrero, mes durante el cual también llegará hasta Montpellier William Christie y Les Arts Florissants, quienes conmemorarán el tercer centenario de la muerte de Henry Purcell con una sola presentación en concierto de *King Arthur*.

* La marea de la recuperación de la ópera de los siglos XVII y XVIII inunda muchos teatros de Europa, y pocos se salvan. No sólo Montpellier, también Niza se ve afectada por esta marea. Después de dos títulos tan tradicionales como *El Holandés errante*, con **Simon Estes** (enero) y un *Werther* con **Francisco Araiza** (febrero), el escenario de la Opera de la ciudad francesa

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

LAS DOS PRIMERAS OPERAS DE LA TEMPORADA DEL LICEU

El Gran Teatre del Liceu vuelve a ofrecer ópera, aunque sea en forma de concierto y no en el escenario que todos desearíamos. Cabe esperar al menos que la calidad de los elencos y la buena forma de las masas estables (una incógnita tras demasiados meses de inactividad) ofrezcan bellos espectáculos. En febrero, *Fidelio* (que ha sido representada en el Liceu tan sólo 34 veces) abrirá la temporada. Peter Schneider dirigirá un reparto con nombres ya consagrados (Hildegard Behrens, en Leonora, y Paata Burchuladze, en Pizarro), y alguno que apunta alto (Jirky Niskanen, en Florestán). En marzo le tocará el turno a *Norma*, con Sharon Sweet como protagonista, Dolora Zadjick (en la foto de la izquierda) como Adalgisa y Nicola Martinucci como Pollione. El escenario, en ambos casos, será el Palau de la Música Catalana.

FOTO: A. BOFILL

Fidelio. 12, 13 y 19 de febrero. *Norma*. 9, 12 y 14 de marzo. Palau de la Música Catalana, Barcelona.

FOTO: NICOLÁS LÓPEZ

verá, durante el mes marzo, dos nuevas producciones: *Il Telemaco*, Alessandro Scarlatti, ausente casi por completo de los escenarios desde el siglo XVIII, y *L'incontro improvviso*, de F.J. Haydn. La obra scarlattiana será dirigida musicalmente por Gilbert Bezzina al frente del Ensem-

«FIDELIO», PRIMERA ÓPERA DE LA TEMPORADA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Guía instantánea de ... *Fidelio*

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Fidelio (1805)
Estrenada en Viena en 1805, con el primer título de *Leonore, oder Der Triumph der ehelichen Liebe* («Leonore, o el triunfo del amor conyugal»). Obertura *Leonore II*. Libreto de Joseph von Sonnleithner, basado en el libreto francés *Léonore, ou L'amour conjugal* de Jean-Nicolas Bouilly.

Revisiones de la ópera
Segunda versión: Viena 1806, con una nueva obertura *Leonore III*, y con el mismo título de *Leonore*, libreto revisado por Stephan von Breuning y el poeta Heinrich Josef von Collin, que la transformaron en dos actos.
Tercera versión: Viena 1814, con el título definitivo de *Fidelio*, la nueva obertura *Fidelio* y con algunos cambios en el libreto fruto de la colaboración con el libretista Friedrich Treitschke.

Procedencia del libreto
Según parece, Bouilly, que era jefe militar de una comisión revolucionaria en Tours, durante la Revolución Francesa, entró en contacto con los personajes reales de un incidente parecido al que se refiere en la ópera, y que fueron la base del que sería su célebre libreto, *Léonore, ou l'amour conjugal*, que musicó Gaveaux.

Argumento
Leonore, mujer de Florestan, disfrazada de hombre, se introduce como ayudante del carcelero Rocco para rescatar a su marido, encarcelado injustamente por sus ideas políticas. Don Pizarro gobernador de la prisión sevillana, al enterarse de que el ministro Don Fernando se dirige a la prisión, decide acabar con la vida del prisionero. Finalmente, Leonora consigue liberarlo de una muerte segura gracias a su valentía y a la ayuda del ministro Don Fernando, quien, además, lo libera de la prisión.

Intérpretes de las primeras representaciónes
Theater an der Wien, 20 de noviembre de 1805. Anna Milder, soprano (Leonore), y Friedrich Christian Demmer, tenor (Florestan). Bajo la ocupación de las tropas napoleónicas.
Theater an der Wien, 29 de marzo de 1806. Anna Milder (Leonore), Joseph Röckel (Florestan). **Kärntnertortheater**, 23 de mayo de 1814. Versión final: Anna Milder (Leonore), el tenor Radichi (Florestan) y Johann Michael Vogl (Pizarro).

Otras óperas del mismo argumento
Lodoiska de Cherubini (1791); *Léonore ou L'amour conjugal* (1798) de Gaveau; *Leonora* (1804) de Paër; *L'amore coniugale* (1805) de J.S. Mayr.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

FOTO: A. BOFILL

ble Baroque de Niza, y la de Haydn por Long Yü, con la Orquesta Filarmónica de Niza, habitual de aquel teatro.

* Nuestra mejor soprano del momento, **María Bayo** (en la foto superior) estará en Marsella el próximo mes

COMISION Y BENDICION

Lo mejor que se puede decir de la llamada «Comisión de expertos de reconocido prestigio» que tuvo lugar el pasado 25 de octubre en el Ministerio de Cultura, supuestamente convocada para asesorar «sobre los criterios de programación y el funcionamiento interno» del Teatro Real, es que no prpdujo resultado alguno. De los 12 expertos convocados asistieron sólo seis (frente a los siete representantes de las administraciones involucradas en el futuro Real), que más que dar consejo, recibieron información sobre el nonato teatro. Después de la reunión prevalecía una sospecha: las instituciones habían querido bendecir su largo -seis años por ahora-, caro -20.000 millones de pesetas- y discutido -por desconocido- proyecto del Real con el nombre, el rostro, y la firma de los prestigiosos expertos. Un teatro que nadie sabe cómo será, ni cómo funcionará, ni cuánto nos costará que funcione, iba a ser salvado de la quema gracias a una pirueta de relaciones públicas. Pero no.

Otras acciones mucho más hábiles, y generosas habrá que emprender si no se quiere que el Teatro Real, aparatoso Titanio de la cultura española, naufrague antes de la botadura. Ni que después, fatalmente, como le ha ocurrido a la Bastilla de París, acabe por hundir por completo él sólo. J.L.R.

UNA TEMPORADA DE OPERA PARA VALENCIA

¿Cómo se puede satisfacer el deseo de un público que día a día parece gustar más de la ópera, en una ciudad, como Valencia, que no dispone hoy, desde que el Teatro Principal abandonase estas ocupaciones, de una temporada operística estable? El Palau de la Música de Valencia tiene una solución: la ópera en forma de concierto. Y bien puede decirse que pocas ciudades españolas pueden compararse, al menos en calidad, a la temporada que propone el Palau de la Música de Valencia.

Pasada ya *The Fairy Queen* a cargo del English Bach Festival, será la Orquesta y Coro del Liceo la que llevará hasta la ribera del Turia *Norma*, de Vincenzo Bellini, con el mismo reparto que actuará en Barcelona: Sharon Sweet, Dolora Zadjick y Nicola Martinucci. Coincidiendo además con el ciclo Debussy, Antoni Ros-Marbá (en la foto de la derecha) dirigirá, el 10 de marzo, la obra maestra *Pélleas et Melisande*, con un reparto que incluye a Willard White como Golaud, sostenidos por el Coro y la Orquesta de Valencia.

Ya en abril, la Sinfónica de la Opera Estatal de Hungría ofrecerá, de la mano de Adam Fischer, *El castillo de Barbazul*, única ópera de Bela Bartók, con Kolos Kovats y Tamara Takacs.

Un verdadero reto supone *Siegfried*, aunque, como en este caso (o tal vez por ello), sea en forma de concierto. De todas formas, la calidad vocal parece asegurada por un trío protagonista de lujo: Siegfried Jerusalem, Sabine Hass y James Morris, respectivamente Siegfried, Brünhilde y El Viandante. Samuel Ramey parece abonado al papel de Mefistofeles. Si la temporada pasada ya protagonizó la ópera de Arrigo Boito, ésta será el tentador de *La Damnation de Faust*, ópera, si así convenimos en llamarla, de Hector Berlioz. Manuel Galduf (en la imagen de la derecha) repite en el podio, con el Coro y la Orquesta de Valencia. Toda una temporada de ópera.

FOTO: A. BOFILL

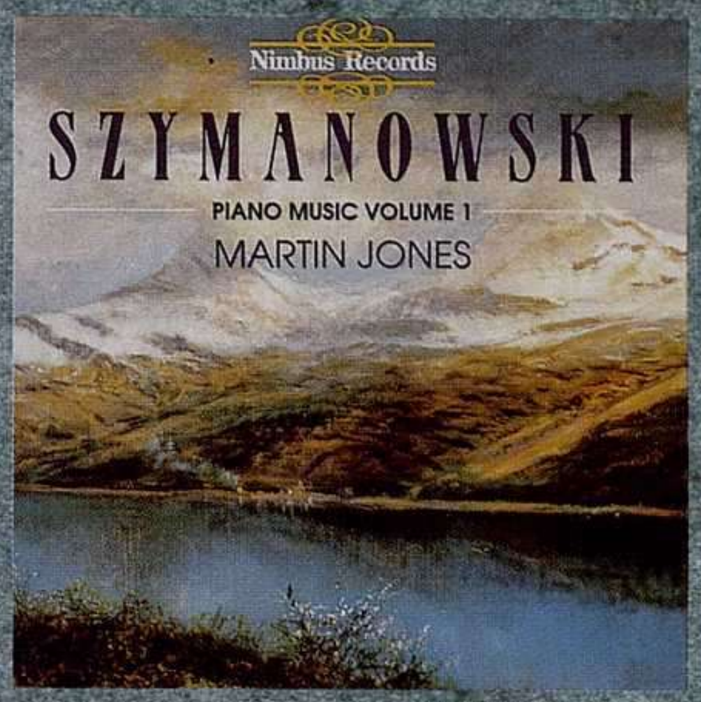
Norma. 5 de marzo, 19.30 h. *Pélleas et Melisande*. 10 de marzo, 20.15 h. *El Castillo de Barbazul*. 18 de abril, 20.15 h. *Siegfried*. 6 de mayo, 19.30 h. *La Damnation de Faust*. 20 de mayo, 19.30 h.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Novedades Nimbus Records CD

CLASSICAL

NI 5403 - CD



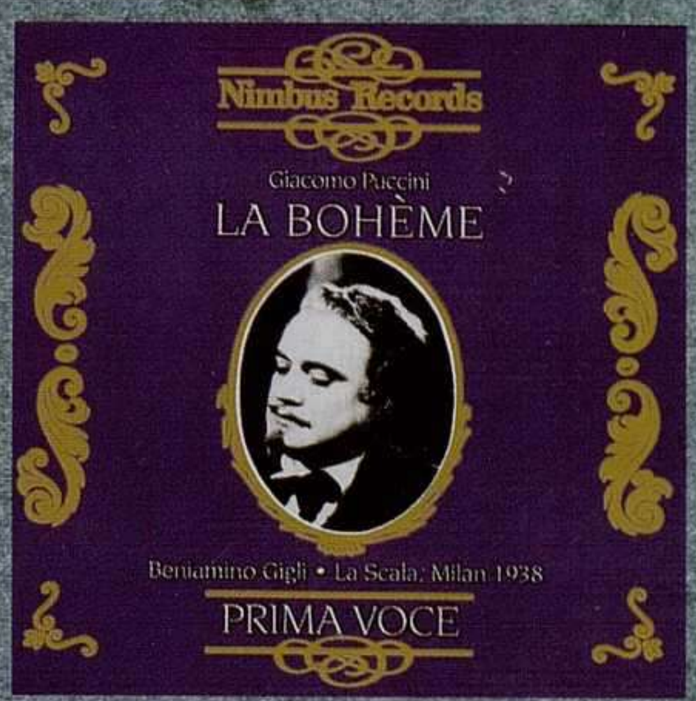
NI 5405/6 - CD

NI 5410 - CD

PRIMA VOCE

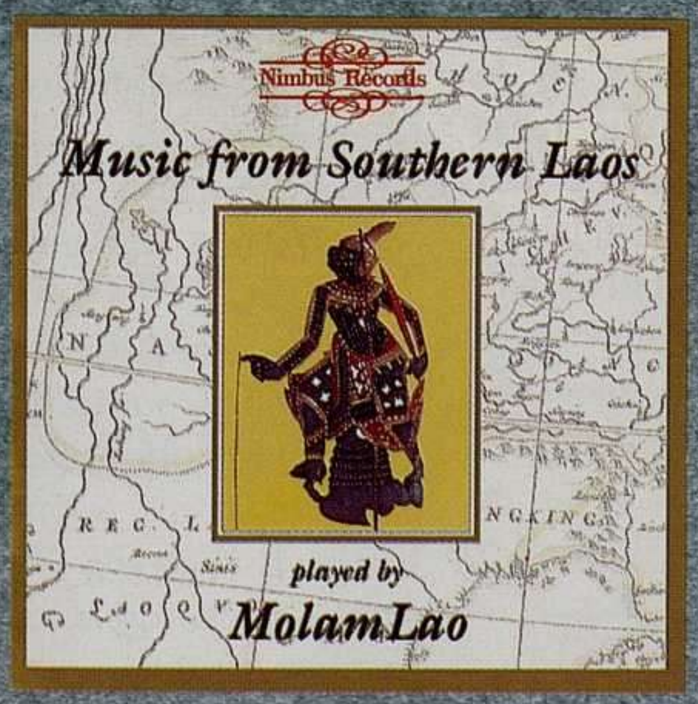
NI 7858 - CD

NI 7861 - CD



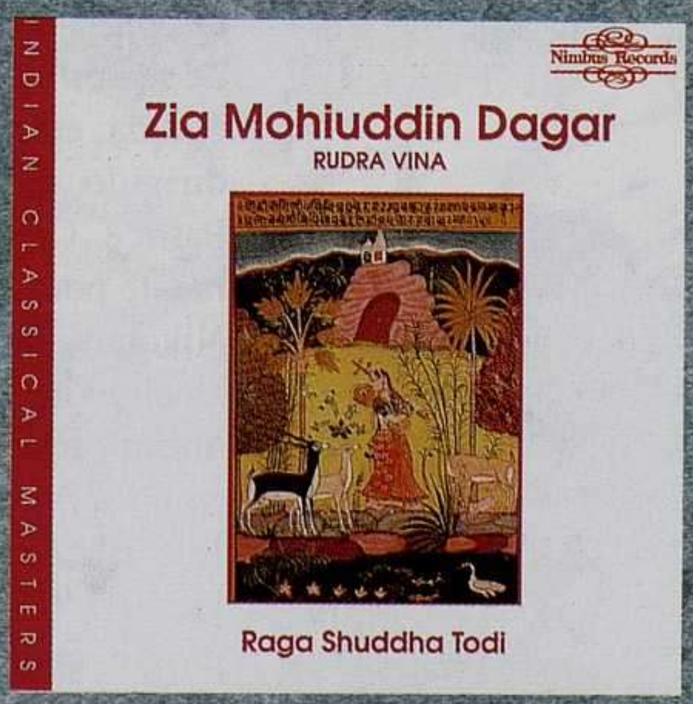
NI 7862/3 - CD

WORLD MUSIC



NI 5401 - CD

INDIAN CLASSICAL MASTERS



NI 5402 - CD

NI 5404 - CD

DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO EN ESPAÑA
EURO GyC

Francisco Carbonell, 21 - 23 entlo. 08034 Barcelona
Tel.: (93) 280 01 98 • Fax: (93) 280 49 34

Recoletos, 10, 1º B 28001 Madrid
Tel.: (91) 575 24 14 • Fax: (91) 431 82 21

SOLICITE CATÁLOGOS

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

V CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO «JULIAN GAYARRE»

Celebrado entre el 26 de setiembre y el 4 de octubre pasados, el 5º Concurso Internacional de Canto Julián Gayarre de Pamplona, con la presidencia de honor de Josep Carreras, se cerró con la entrega de premios y un recital extraordinario del tenor barcelonés. El primer premio oficial de voces masculinas recayó en el barítono japonés Yasuo Horiuchi; el segundo en el tenor georgiano Nugzar Gamgebeli (merecedor también del premio especial «José Carreras» para la mejor voz de tenor, ambos en la foto), y el tercero en su compatriota Omar Gagnidze, otro barítono.

El primer premio oficial femenino fue declarado desierto. El segundo y el tercero correspondieron a dos mezzosopranos, respectivamente la rumana Maria Claudia Codreanu y la rusa Ajtalina Adamova. El premio de la Asociación Gayarre-Amigos de la Opera para una intérprete destacada en piezas de ópera española o zarzuela no fue para un cantante español, sino para la portuguesa Mª. Rosario Dias.

El jurado, presidido por Mauro Trombetta, estuvo integrado además por Tomasz Bugaj, Renate Kupfer, Miguel Lerín, Enrique Ricci, Aurelio Sagaseta y sir John Tooley.

FOTO: EUROCONCERT

de enero para cantar una de las óperas más representativas del repertorio francés: *Roméo et Juliette*. Su Roméo tendrá también nombre hispano: **Fernando de la Mora**.

* Después de que se hiciesen públicos los contactos del director artístico del Liceu, **Albin Hänseroth** (en la imagen superior), con la Opera de Hamburgo para hacerse cargo del timón artístico del teatro de la ciudad hanseática, todo ha quedado en nada: Hänseroth ha firmado la renovación por cuatro años de su contrato con el Liceo. Su equipo, además, ha ganado un nuevo componente: el crítico **Joan Matabosch**, que en la última temporada se había hecho cargo de la confección de los programas de las representaciones, será el segundo de a bordo, artísticamente hablando, con el cargo de director artístico adjunto.

* El **Festival de Salzburgo** (lugar de encuentro de las artes, según su director, Gérard Mortier) de 1995 contará con la reposición del *Don Giovanni* presentado en la pasada edición y que fuera dirigido escénicamente por Patrice Chéreau y musicalmente por Daniel Barenboim. Nikolaus Harnoncourt estará en el podio para conducir una nueva producción de *Le nozze di Figaro*, con *regia* de Luc Bondy. Lorin Maazel y Herbert Wernicke harán lo propio con *Der Rosenkavalier*. Lluís Pasqual pondrá en escena *La Traviata*. El programa lírico se completa con *Lulú*, *El castillo de Barbazul* y *Erwartung* (las dos últimas con puesta en escena de Peter Sellars).

* El preludio a toda edición del Festival de Verano de Salzburgo es, como es sabido, el Festival de Pascua. **Claudio Abbado** (en la foto de arriba), tras su visionaria versión de *Boris Godunov* de la pasada edición, se atreve este año con *Elektra*, única ópera que se ofrece dentro de la programación.

* Dos cantantes españoles han debutado en el Met recientemente, los dos con la misma ópera, *La Bohème*. La soprano **Ainoha Arteta** y el bajo **Stefano Palatchi** encarnaron, respectivamente, a Mimì y Colline, en la última puesta en escena del coliseo neoyorquino.

* *Zazà*, de Ruggero Leoncavallo, con dirección de **G. Gavazzeni**, abre el ciclo de ópera 1995 del Teatro Massimo de Palermo, con el atractivo además de venir en la edición original conducida por Arturo Toscanini en 1900. No es la única ópera que se sale de los estándares del repertorio más trillado. *Francesca de Rimini*, de Riccardo Zandonai, llegará en febrero, con **Raina Kabaivanska** como principal atracción. En marzo, *Rigoletto* tampoco vendrá mal servido: **Luciana Serra** (Gilda) y **Alain Fondary** (Rigoletto). Nada menos que una ópera de A. von Zemlinsky llegará, el mismo mes, hasta Palermo: *Der Traumgorge*. En abril, otro título germano: *Eva*, de Franz Lehár, con **Katia Ricciarelli**. Todo el Covent Garden londinense se desplaza hasta el Teatro Massimo para poner en escena *Peter Grimes*, la obra maestra de Benjamin Britten, en una producción que en Italia sólo podrá verse en esta ocasión. Y para acabar, un doble programa: *Il tabarro* (con **Giuseppe Giacomini**) y *Cavalleria Rusticana* (con **Ghena Dimitrova**).

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Escolti aquesta pàgina

TEMPORADA 1994-1995

• • •

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

CONCERT INAUGURAL

- 24 i 25 d'octubre -

CORS I OBERTURES D'ÒPERA

Director d'orquestra: ***José Collado***

Director del cor: ***Andrés Máspero***

Amb la col·laboració de la
Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana

• • •

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

CONCERT FINAL XXXII CONCURS INTERNACIONAL DE CANT FRANCESC VIÑAS

- 20 de novembre -

Director d'orquestra: ***Javier Pérez Batista***

• • •

TEATRE VICTÒRIA

BALLET NATIONAL DE MARSEILLE ROLAND PETIT

Coppélia

de Léo Delibes/Roland Petit

- 12, 13, 14, 15, 16, 17 i 18 de desembre -

Director d'orquestra: ***Xavier Rist***

• • •

BASÍLICA DE SANTA MARIA DEL MAR

UN RÈQUIEM ALEMANY

de Johannes Brahms

- 1 de febrer -

Director d'orquestra: ***Salvador Mas***

• • •

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

FIDELIO

de L. van Beethoven

Versió concert

- 12, 15 i 19 de febrer -

Direcció musical: ***Peter Schneider***

Hildegard Behrens
Jyrki Niskanen
Paata Burchuladze
Hans Tschammer
Wolfgang Schöne
Joana Borowska
Joan Cabero

• • •

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

NORMA

de Vincenzo Bellini

Versió concert

- 9, 12 i 14 de març -

Direcció musical: ***Henry Lewis***

Sharon Sweet
Dolora Zajick
Nicola Martinucci
Luigi Roni

• • •

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

CONCERT WAGNER

- 19 i 20 de març -

Director d'orquestra: ***Silvio Varviso***

Solista: ***Waltraud Meier***

Amb la col·laboració de la
Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana

• • •

PALAU SANT JORDI

CARMEN

de Georges Bizet

- 1, 7 i 9 d'abril -

Producció:
The Companions BV - Amsterdam

Amb la col·laboració de
Barcelona Promoció i el
Consorci del Gran Teatre del Liceu

• • •

TEATRE VICTÒRIA

MADAMA BUTTERFLY

de Giacomo Puccini

- 16, 19, 22, 25, 28 i 31 de maig -

Direcció musical: ***Brian Salesky***

Direcció d'escena: ***Marco Arturo Marelli***

Producció: ***Oper Bonn***

Catherine Malfitano
Peter Dvorsky
Vicenç Sardinero
Violeta Urmana

• • •

TEATRE VICTÒRIA

RIGOLETTO

de Giuseppe Verdi

- 19, 22, 25, 27, 28 i 30 de juny -

Direcció musical: ***Giuliano Carella***

Direcció d'escena: ***Joan Lluís Bozzo***

Nova Producció:
Consorci del Gran Teatre del Liceu

Joan Pons/Barry Anderson
Alessandra Ruffini/Sumi Jo
Fernando de la Mora
Laura Polverelli
Stefano Palatchi

ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

GRAN TEATRE DEL LICEU

Reconstruïm el Liceu

Venda d'abonaments

Antics abonats: *fins al 28 d'octubre*
Nous abonats: *del 31 d'octubre a l'11 de novembre*

Personalment, per correspondència o per fax: Gran Teatre del Liceu, Servei de Taquilles, La Rambla núm. 61. 08001 Barcelona; o el fax: 412 11 98. De dilluns a divendres de 9 a 19 h.

Per telèfon les 24 hores: Servei de venda d'entrades de "la Caixa": Tel. 902 33 22 11; Des de l'estranger: Tel. 34-3-263 15 00

Venda de localitats *(A partir del 15 de novembre)*

ServiCaixa
Les 24 hores. El mateix dia, fins a 3 h. abans de l'inici de la funció.

Per telèfon les 24 hores:
Servei de venda d'entrades de "la Caixa": Tel. 902 33 22 11

GRAN TEATRE DEL LICEU
La Rambla, 61
De dilluns a divendres, de 9 a 19 h.

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
Sant Francesc de Paula, 2
De dilluns a divendres, de 10 a 21 h.; dissabtes, de 15 a 21 h.

PALAU SANT JORDI
Taquilles Gran Via-Aribau
De dilluns a dissabte, de 10,30 a 13 h. i de 16,30 a 19,30 h.
El Corte Inglés: Pl. Catalunya, Diagonal, Sabadell i Girona. De 10 a 21 h.

TEATRE VICTÒRIA
Avda. Paral·lel, 67
De dimarts a dissabte, de 17 a 21 h.

Telèfon informació: (93) 412 35 32 • 412 19 03

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

PLÁCIDO DOMINGO DE LA ÓPERA A LA ZARZUELA

Plácido Domingo, siempre amable con los medios de comunicación, nos ha recibido en múltiples ocasiones. De los coloquios que con él hemos sostenido entresacamos sus opiniones más recientes sobre la ópera y la zarzuela.

He tenido muchas ocasiones para hablar con Plácido Domingo, en la acogedora casa de Dª Glòria Vilardell, después de algunas funciones en el Liceu, con ocasión del merecido homenaje que se le tributó en el Salón de los Espejos del Gran Teatre del Liceu, después del magno concierto de temas de zarzuela que tuvo lugar en Peralada, y asimismo en la amable entrevista que nos concedió después del Concierto de Reyes de 1993 en Madrid, publicada en el número 7 de «OPERA ACTUAL» así como la agradable conversación que con él sostuvimos al final de la representación de *Parsifal*, en Bayreuth, en agosto del mismo año, en la que pedimos, y nos concedió, sus palabras para la Exposición Wagner que montó nuestra revista en el Círculo del Liceo, en octubre de 1993.

En todas estas ocasiones, el tema de conversación, cómo no, fue la ópera y los sucesivos proyectos de Plácido Domingo para ampliar incansablemente su repertorio y poner su infatigable entusiasmo al servicio del género operístico en todas sus facetas, desde la forma más sencilla y llana del género, que es, en España, la zarzuela, hasta la más compleja y difícil de sus formulaciones, entre las que se puede situar perfectamente a las grandes creaciones wagnerianas.

En el campo de la ópera ha ido realizando casi todos los proyectos que anteriormente nos expuso: la conquista de Bayreuth (es el único cantante español que haya actuado jamás en este magno Festival wagneriano, exceptuando a Victoria de los Angeles, que cantó la Elisabeth de *Tannhäuser* en 1961 y 1962) la tiene plenamente asumida como uno de los hitos que se propuso cuando empezó a entrar en el repertorio wagneriano con *Lohengrin*, hace ya más de un decenio. Por otra parte, presentó en junio pasado, en Bonn, la resurrección definitiva de la ópera del compositor Carlos Gomes *Il Guarany* (1870). Cada día es más importante que un cantante famoso apadrine una ópera si se quiere que ésta deje el limbo del olvido y vuelva a entrar en el repertorio conocido, y en este caso *Il Guarany* ha tenido uno de los mejores defensores posibles.

En la última entrevista, Plácido Domingo nos manifestaba su satisfacción también por su éxito en la Opera de Viena con *La Walkiria*, con lo que su popularidad en la capital austríaca ha llegado hasta el delirio. Como es sabido, en Viena reside la sede central de la entidad de amigos y «fans» de Plácido Domingo, cuya representación en Barcelona ostenta Dª Mercedes Giménez Quintana. La mencionada entidad hace un seguimiento detallado de todas las actuaciones de Plácido Domingo y anuncia sus futuros planes en un boletín o revista que remiten periódicamente a sus socios.

Con referencia a *La Walkiria*, recuerdo que le preguntamos a Plácido Domingo si el abordar el repertorio wagneriano podía considerarse como perjudicial para el canto, como se ha dicho en más de una ocasión. La respuesta de Plácido Domingo fue muy precisa:

«No parece que me perjudique, antes diría que me descansa la voz; al menos por ahora no me plantea problemas de fatiga. No sólo no los plantea, sino que después de la última representación de *La Walkiria* en Viena di, dos días después, el día de fin de año, un concierto en Frankfurt en el que canté arias de Mozart, del *Don Giovanni* («Dalla sua pace», entre otras) y la voz se me adaptó estupendamente a este género tan distinto de canto. Y además signo cantando *La bohème* y otras muchas óperas del repertorio italiano.»

Zarzuela y ópera española

Plácido Domingo ha encontrado tiempo en su apretada agenda también para dedicar su atención al repertorio lírico español, incluyendo dentro de este género la zarzuela, que formó parte del panorama musical en el que vino al mundo de la música, puesto que sus padres fueron ilustres cantantes de zarzuela: Plácido Domingo padre y Pepita Embil, y el joven Plácido creció en el ambiente del teatro y de la música de zarzuela. En una ocasión, hace ya años, en la temporada 1974-75, Plácido Domingo jr., que, como es sabido, actúa también en ocasiones como director de orquesta, tuvo la inmensa satisfacción de dirigir a sus padres en una representación extraordinaria de *Doña Francisquita* en el Gran Teatre del Liceu. Precisamente una de las zarzuelas a las que mayor brillo aún, si cabe, daría después el propio Plácido Domingo, en más de una ocasión como intérprete vocal. Ahora Domingo ha grabado también *Doña Francisquita* bajo la dirección de Miguel Roa.

Pero Plácido Domingo, en el terreno de la música española, no sólo ha cultivado la zarzuela, sino también la ópera que, aunque desconocida, existe bajo muchas más formas y posibilidades de lo que la gente imagina. Hace dos años, por ejemplo, Plácido Domingo puso en circulación de nuevo la célebre ópera *El gato montés*, del maes-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

tro valenciano Manuel Penella. Nos decía Plácido Domingo al respecto:

«...Tiene una indudable calidad musical y una excelente línea, sobre todo, a mi juicio, en el primer acto, que está muy bien construido y queda, por así decirlo, «redondo»...»

y luego añadía que tenía que insistirse cerca de las casas discográficas para que continuaran con la publicación de otras zarzuelas y obras del repertorio español, que son muchas. Él mismo participó en una ocasión en una sesión de zarzuela andaluza dentro de los espectáculos de Antología de la Zarzuela, espectáculo que también se presentó en Cataluña, en Peralada. Por otra parte, el ilustre cantante madrileño no ha vacilado en colocarse en la cabeza el «cachirulo» para cantar piezas famosas de zarzuelas aragonesas.

Ahora, sin embargo, Plácido Domingo vuelve a su Madrid natal para incoporar uno de los personajes más entrañables de todo el repertorio de la zarzuela de ambiente madrileño: el Julián de *La verbena de la Paloma*, obra que ha llegado felizmente a su centenario con toda su lozanía y con toda la gracia que le diera ese salmantino curiosamente taciturno que fue Bretón. Julián, el patético cajista de imprenta, abandonado incomprensiblemente por su novia el día de la verbena (y el hecho, como es sabido tiene una base real) revive en la reciente grabación discográfica que Plácido Domingo ha realizado para AUVIDIS con la vehemencia que es característica en quien ha realizado otros papeles ilustre de celoso, como el del Otello de Verdi.

Plácido Domingo grabará a finales de enero la zarzuela Luisa Fernanda, para Auvidis Ibérica

En *La verbena de la Paloma*, Plácido Domingo prodiga sus admirables capacidades vocales. Es el hombretón sorprendido de su fracaso amoroso, que consulta a la «señá Rita» para no hacer el disparate que su violento carácter le dicta, y que finalmente recuperará a su Susana (María Bayo, en esta nueva grabación) después de haberla interpelado con esa frase tan clásica de nuestro repertorio lírico: «¿Dónde vas con mantón de Manila?». Parece un tópico, pero no lo es, porque pertenece a una de las mejores creaciones de ese magnífico género popular que es la zarzuela moderna. Para Domingo *La verbena de la paloma* «tiene esa gracia y espontaneidad madrileña, y si hablamos del Madrid de hace cien años, nos damos cuenta de que Tomás Bretón era un genio. Es una pieza que, en una partitura cortísima lo encierra todo».

Cuando se desplazó a Madrid para realizar la grabación de *La verbena de la Paloma* declaró sobre la zarzuela que «Tenemos la obligación de enseñársela al mundo» pero que para ello es necesario que nosotros mismos la valoremos «Lo primero que tendríamos que hacer es que el público español sintiera la zarzuela como algo propio, es decir, que no la menosprecie porque tiene un lugar extraordinario en el mundo de la música».

PLÁCIDO DOMINGO CON ARTURO TAMAÑO. FOTO. M. GIMÉNEZ QUINTANA.

Su experiencia cuando ha cantado zarzuela en el extranjero siempre ha sido muy positiva: «En todas partes se han sorprendido por la calidad de esta música».

Roger Alier

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

CONCURSO TOMÁS BRETÓN

De nuevo, y coincidiendo con el centenario del estreno de *La verbena de la Paloma*, nuestro concurso estará dedicado a la zarzuela, para lo que contamos con la colaboración de Auvidis, cuya reciente grabación de la gran zarzuela de Tomás Bretón, con Plácido Domingo y María Bayo, será el premio que reciban tres de las personas que respondan acertadamente a las siguientes preguntas:

1. ¿Cuál fue el primer empleo como músico que obtuvo Bretón?
2. ¿Con qué otro compositor compartió un primer premio de composición en el Conservatorio de Madrid?
3. ¿En qué ópera de Bretón se encuentra el dúo «Di que es verdad que me llamas»?
4. ¿Qué otro compositor estuvo a punto de poner en música el libreto de *La verbena de la Paloma*?
5. ¿Qué dos personajes de esta zarzuela cantan el dúo «Hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad»?
6. ¿En qué teatro madrileño se estrenó su ópera *Los amantes de Teruel*?

Las respuestas tienen que enviarse antes del 1 de febrero a
OPERA ACTUAL; Comte d' Urgell, 9, entlo. D - 08011 Barcelona.
Los concursantes deberán adjuntar sus datos personales (nombre, dirección y teléfono) e indicar en el sobre «CONCURSO». No podrán concursar las personas vinculadas a la revista. El nombre de la persona premiada se dará a conocer en el próximo número de OPERA ACTUAL.

El ganador del concurso del número 14 ha sido D. Francisco Gonzalez Santolaria de Barcelona. Las respuestas correctas eran: 1- ***L'incoronazione di Poppea*****; 2- Giovanni Francesco Busenello; 3- Cavalli; 4- Trompa; 5- Londres; 6- Cleopatra.**

ÒPERA
ACTUAL

OFERTA DE SUSCRIPCIÓN

A enviar a la dirección

Comte d'Urgell, 9, entl. D
08011 - BARCELONA

Tal y como hicimos el año pasado, nuestra revista ofrece la posibilidad de efectuar la suscripción con un disco compacto de regalo.

☐ Suscripción por 1 año: 4 números por 2.400 ptas.
☐ Suscripción por 2 años: 8 números por 4.800 ptas. con 1 CD de regalo.

A partir del n.º ☐ (si deja el espacio en blanco, le enviaremos la revista desde el próximo número publicado).

Nombre y Apellidos:

Dirección: Teléfono:

Población y Provincia: C.P.:

Firma

Este disco presenta las más importantes grabaciones de los años 1904 a 1920. Un gran descubrimiento dentro de la reproducción de sonido, la tecnología del **Tranfert Ambisonique** de Nimbus, ha conservado la fidelidad de las interpretaciones originales. En el disco se encuentran las árias más famosas de Verdi, Donizetti, Massenet. Un total de 20 árias que estamos seguros serán de su agrado.

★ ★ ★

Los gastos de envío están incluidos en este precio, siempre que sea dentro del territorio nacional. Para el envío de discos al extranjero añadir 500 ptas.

PAGO: Enviar este boletín o fotocopia firmada, con un talón a nombre de OPERA ACTUAL, S.L. o ingresar el importe directamente en la CAIXA DE CATALUNYA, cuenta n.º 2013.0622.0200130363 y enviar la fotocopia del resguardo de ingreso a nuestra dirección. Para cualquier consulta, llamar al teléfono 426.42.26 de 10 a 14 h.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Un siglo de «La verbena de la Paloma»

El 17 de febrero de 1894 se estrenaba en el madrileño Teatro Apolo la más representativa obra del género chico: «La verbena de la Paloma», libro de Ricardo de la Vega y música de Tomás Bretón.

Libretista y compositor formaron pareja artística circunstancial, ya que mientras el primero era un escritor castizo y chispeante, genuino heredero de Don Ramón de la Cruz, Bretón pertenecía al ámbito de la música seria, con importantes aportaciones a la ópera española gracias a sus éxitos con *Los amantes de Teruel* y *Garín*, entre otras composiciones líricas e instrumentales.

En estos momentos en los que se cuestiona la validez del género chico como producto de unas situaciones artísticas y sociales muy condicionadas, resulta sorprendente la actualidad y aceptación de una acción teatral que, como la de *La verbena*, está indefectiblemente anclada en el pasado; ello es consecuencia del mérito intrínseco de la obra, frente a otras muchas puramente circunstanciales, con argumentos muy localistas o concretos y de situaciones irrecuperables con el transcurso del tiempo. El mérito es de ambos autores y conviene recordar que estuvo a punto de no nacer tan emblemático sainete.

El cajista y el escritor

Cuentan todos lo cronistas que el argumento está basado en hechos más o menos reales; lo cierto es que Ricardo de la Vega recibía en su casa con regularidad a un cajista de la imprenta que le publicaba sus obras para corregir las pruebas, dada la difícil y casi ilegible caligrafía del escritor. Un día en que observó retraído y triste al mensajero le preguntó sobre el motivo de su actitud, y éste le contó su aflicciones: tenía una novia a la que acosaba un vejete con dinero y que le había amenazado con marcharse aquella misma noche con él de verbena. En cuanto el cajista desapareció, Vega empezó a pergeñar el que sería su más famoso sainete, incorporando los tres personajes básicos junto a los indispensables para configurar la acción teatral. En el esquema de la pieza algunos críticos han querido encontrar desigualdades, como por ejemplo el escaso y difuso papel de Casta, la hermana de la protagonista; ello es discutible desde la perspectiva teatral de la época, ya que aquello que actualmente puede resultar anacrónico era práctica habitual en el género hace cien años. Por contra, el personaje de Rita es un excepcional hallazgo de carácter y soberbio contrapunto del protagonista en su aflicción. El lenguaje recogido dentro de los más estrictos reductos del casticismo madrileño, resulta definitivo en la caracterización de las situaciones y contribuye con su gracejo al irresistible realismo de la acción, transcendiendo incluso más allá de su entorno natural madrileño, aunque algunos giros sean localismos de difícil comprensión hoy.

El escritor y el músico

Pero si el libreto era de acendrada y efusiva naturalidad, la mayor parte del éxito viene de la música, un acierto pleno de casticismo y espontaneidad mucho más allá del tópico que reinaba en el género durante aquella época, y que es la causa por la que actualmente se le discute. La música de Bretón es chispeante y madrileña cien por cien, pero no por ello resulta populachera. Escenas como la del sereno y los guardias -el justamente famoso nocturno- constituyen en su simplicidad una obra maestra, contrapunto preciso y precioso de la alegría que rezuman las seguidillas, la impresionante intensidad de la canción de Julián o del jocoso dúo inicial de don Hilarión y don Sebastián, sin contar las imprescindibles y amplias alusiones folklóricas peculiares del género.

Conociendo las circunstancias por

las que Bretón llegó a componer la partitura, debemos celebrar hoy que fuera el salmantino y no Chapí quien la escribiera, ya que en principio había sido encargada al afamado y «especialista» músico levantino. Los hechos no fueron como contaron muchos cronistas, al decir que Ricardo de la Vega había rechazado la música de Chapí por inapropiada. Lo que sucedió es que en aquellos momentos el compositor estaba empeñado en la batalla legal que daría origen a la Sociedad de Autores frente al monopolio de los Editores, que imponían sus condiciones y tarifas en el alquiler de los materiales para el montaje musical, arrebatados los derechos a los autores. Su máximo representante, Fiscowich, proveía al teatro de las partituras y Chapí creyó oportuno devolver la obra al libretista para dejarle en libertad de elección al no poder él acceder a las imposiciones de Fiscowich. Al margen de la imposible comparación entre ambas partituras, sí debemos convenir en el prodigioso acierto de Bretón, quien aún con dudas al empuñar la batuta en la noche del estreno llegó a exclamar «Me parece que esta vez me he equivocado». De algunas equivocaciones así están llenos los anales de la historia de la música.

EN LA FOTO DE LA IZQUIERDA, REPRESENTACION DE «LA VERBENA DE LA PALOMA» POR LA COMPAÑÍA DE ZARZUELA DE JOSÉ M.ª DAMUNT, CON M.ª ANGELES DAMUNT, MARÍA URIZ, MARIONA BOSCH Y ENRIQUE SACRISTÁN (TEATRO APOLO DE BARCELONA, 2-10-94)

Un modelo para las generaciones siguientes

La verbena de la Paloma conoció un éxito inmediato e imperecedero, influyendo quizá decisivamente en la historia del género chico con un antes y un después que señalan claramente usos y procedimientos en los tratamientos musicales y teatrales. Prestigiosos compositores posteriores, como Moreno Torroba o Sorozábal, han aprovechado recursos que Vega y Bretón apuntaron en *La verbena*, algo que en la historia del sainete siempre fue habitual y no tanto en lo musical como en el perfil y carácter de unos personajes irrepetibles, fijados indeleblemente en la historia del teatro español.

José Luis Sotoca

EN LA FOTOGRAFÍA DE ARRIBA, TOMAS BRETON (SALAMANCA, 1850-MADRID, 1923)

Tomás Bretón (Salamanca, 1850 - Madrid, 1923)

Este salmantino, nacido apenas unos meses antes de que lo hiciera Ruperto Chapí, ocupa sin duda un lugar singular dentro no sólo de la zarzuela sino también de la ópera española. Muchacho enfermizo, se trasladó con su familia a Madrid en 1865, convencido de que su talento musical, que ya le había permitido aprender a tocar el violín a temprana edad, encontraría cauce en la capital. Fue así, pero tras no pocos padecimientos. Compone primero piezas menores y obtiene el cargo de director de la orquesta del Circo Price. En 1872 obtiene el primer premio de composición del Conservatorio de Madrid, junto a Ruperto Chapí.

Sus primeras zarzuelas son *Los dos caminos*, *El viaje a Europa* y *El bautizo de Pepín*. Pero su atención está ya puesta en la ópera, y así consigue estrenar en el teatro Apolo *Guzmán el Bueno*, en 1875.

Tras pasar unos años becado en Roma (beca insuficiente suplementada con una ayuda real), regresa a Madrid para dirigir durante ocho años la Sociedad de Conciertos y dedicarse a la composición. En 1889 estrena en el Teatro Real *Los amantes de Teruel*, cuya composición inició en Italia. El enorme éxito llegó hasta el Liceo barcelonés, que acogió, en 1892 el estreno de *Garín*. Inmediatamente, llegan sus dos obras maestras: *La verbena de la Paloma* y la ópera *La Dolores* (1895), que alcanzó en el Liceo una cifra inusitada de representaciones seguidas.

Nombrado profesor de composición en el Conservatorio de Madrid, sigue dedicándose a componer, pero el resto de su producción no ha gozado de igual fortuna: zarzuelas (*El campanero de Begoña*, *El clavel rojo*, *El domingo de Ramos* y *Laś percheleras*), óperas (*El certamen de Cremona*, *Raquel*, *Farinelli*, *Tabarè* y *Don Gil*), música sinfónica y de cámara. Murió en Madrid, en 1923.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Claudi Martí
Director de AUVIDIS IBÉRICA.

Después de casi veinte años sin que aparecieran grabaciones de zarzuela (con la única excepción de La zapaterita, de Alonso), el mercado discográfico vuelve por fin a interesarse por el género lírico español, y lo hace con una serie de grabaciones de alta calidad, susceptibles de poner de relieve los méritos musicales de estas partituras que con frecuencia quedan oscurecidas por interpretaciones mezquinas o anticuadas. Por este motivo hemos entrevistado a D. Claudi Martí, director del sello discográfico que ha propiciado esta renovación.

Ópera Actual - ¿Cuales fueron los motivos que impulsaron a Auvidis a crear una colección sobre zarzuela?

Claudi Martí - Más que motivos, fue un pacto que hicimos con Cajamadrid. Cajamadrid tenía este proyecto desde hacía ya dos años y creía que debía ser realizado con una multinacional más importante que la nuestra. A finales de 1992 o principios de 1993 me llamaron; nosotros ya habíamos realizado con ellos otros proyectos, como por ejemplo el tema de Gerhard, y me preguntaron si nos parecía interesante esta iniciativa. Les dije que sí y se olvidaron de las grandes multinacionales y vinieron a la pequeña multinacional que somos nosotros.

OAC.- ¿Esto contribuye a aumentar la independencia de la filial española de Auvidis?

C.M.- Auvidis es un sello que se distribuye en muchos países del mundo pero Auvidis Ibérica es la única filial de la compañía. Ya hace mucho tiempo que hacemos producciones y desde que fundamos la compañía lo hicimos con el espíritu de crear un catálogo, no independiente porque se incluye en el catálogo general que se distribuye en todo el mundo, pero un catálogo con cierta dimensión ibérica, con atención tanto a la música española como a los intérpretes españoles. Por este motivo, la colección de zarzuela no es más que una rama más de este camino.

OAC.- ¿Como ha respondido el público español?

Ha respondido bien sin que yo me sienta todavía muy entusiasmado con las ventas. Las ventas se están realizando de una forma sensata, sin conseguir cifras extraordinariamente importantes. Yo diría que estamos en torno a un cincuenta por ciento de la previsión que yo tenía, pero el mercado no es un mercado fácil. Creo que vamos a conseguir las cifras previstas en un período de tres o cuatro meses.

OAC.- ¿Quizás esto se debe a que el público no se ha adaptado tan rápidamente como se esperaba?

La zarzuela tiene un problema: quizás el gran público piensa que es un género pasado de moda. Todo nuestro empeño está en demostrar que la zarzuela es un género de un nivel musical y artístico tan importante como puede serlo cualquier otra manifestación musical de importancia. Y esto no lo decimos solamente nosotros: toda la crítica nacional e internacional está manifestándolo constantemente y lo curioso es la receptividad que estas producciones están teniendo en este momento. Hay mucha gente que estaba haciendo una valoración de la zarzuela como género menor y que cuando tiene estas producciones en la mano está descubriendo que no lo es, sino que es realmente fantástico. Éste es uno de los problemas. Todavía para mucha gente la zarzuela es un género desacreditado. Hay que decir que las grabaciones que hasta ahora había en el mercado, con mis respetos para algunas de ellas, la mayoría eran bastante deficientes, tanto por los intérpretes como al tratamiento que se les había dado en su día. Más de un artista que ha intervenido en nuestras grabaciones me ha dicho: «finalmente se graba la zarzuela como Dios manda». No quiere esto decir que otras grabaciones no se hayan hecho con criterio en más de algún caso, empezando por lo que hizo Argenta con la zarzuela, que fue muy valioso, sino que las condiciones que antes había no son las que hay actualmente. Estas grabaciones antiguas ya no son buenas para potenciar este género. Por otra parte hay muchas representaciones de zarzuela que se han hecho en estos últimos años que son bastante deficientes. Estos factores evidentemente contribuyen a que el producto se haya alejado del gran público.

OAC.- ¿Cómo ha sido recibida la zarzuela en el extranjero tanto por parte de la crítica como del público?

C.M.- La crítica ha sido realmente muy favorable. En Francia, las revistas especializadas le han dado las mayores calificaciones. «Diapason d'or» a *Doña Francisquita* y *Bohemios* y «Le Monde de la Musique» le ha dado el «Choc de la musique» a *Doña Francisquita* y cuatro estrellas a *Bohemios*. En el New York Times hay un artículo sensacional sobre zarzuela y sobre estas grabaciones. Tenemos un dossier bastante voluminoso de críticas y todas son favorables, aunque pueden hacer una observación sobre un cantante o sobre otro, marcan unas distancias con las otras producciones que se habían hecho e incluso hablan de la zarzuela equiparándola a los grandes géneros líricos.

Todavía no tengo datos sobre la venta en el extranjero. Cuesta un poco, en según qué países, llegar a introducir la zarzuela entre el gran público. Es un reto que nos hemos propuesto. Uno de los caminos que nos puede guiar es

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

FOTO: A. BOFILL

hacer lo que estamos haciendo: utilizar los mejores intérpretes, las mejores orquestas y los mejores directores. Si la crítica se entusiasma, el público se tiene que acabar entusiasmando. Evidentemente es un trabajo que va mucho más lento.

OAC.- ¿Ayudará Plácido Domingo a promocionar mejor la colección?

C.M.- Yo creo que indudablemente. Hay que ver con qué voces estamos trabajando: Con Kraus, con Maria Bayo, que está haciendo una carrera internacional importantísima, con Luis Lima, también con Joan Pons que ha colaborado en un pequeño papel, porque la parte de barítono es corta en el *Barberillo de Lavapiés*. Evidentemente también Plácido Domingo con quien hemos hecho *La Verbena de la Paloma* y con el que tenemos varias zarzuelas más, una de ellas muy próxima.

OAC.- ¿Fue difícil convencer a Plácido Domingo para grabar zarzuela?

C.M.- No. Él es un personaje que cuando habla de zarzuela lo hace con un entusiasmo extraordinario. Incluso ha grabado una *Doña Francisquita* después de la nuestra, pensando que era una zarzuela que él debía grabar. No ha sido difícil. Simplemente puede haber problemas de fechas y coordinación con una persona que tiene una agenda llenísima. Pero ha sido el mismo el que pidió inmediatamente después de *La Verbena de la Paloma*, seguir colaborando en la continuidad del proyecto y ya marcó cuatro o cinco zarzuelas en las cuales quería intervenir.

OAC.- ¿Se pueden concretar ya un poco los futuros proyectos?

C.M.- Como más inmediato tenemos una *Luisa Fernanda* con Plácido Domingo que está en vias de organización y cuyas fechas de grabación pueden ser muy próximas, probablemente a finales de enero. Después vamos a ir a una zarzuela que curiosamente no es lo que la mayoría del público conoce como zarzuela, pero que creemos que es importante: se trata de *Viento es la dicha de amor*, de José de Nebra, una zarzuela barroca, con la que vamos a ir desde los orígenes de la zarzuela hasta los tiempos actuales. Eso se va a hacer con Christoph Coin y con el Ensemble Baroque de Limoges. Es una zarzuela que ya se hizo en Madrid hace dos años y que va a volver a representarse en primavera y aprovecharemos para hacer una grabación, no en directo, sino de estudio. Así viviremos más la historia musical del género. Inmediatamente después tenemos un proyecto de continuar con el género chico grabando las fundamentales: *La Gran Vía*, *La Revoltosa*, *El bateo* y *Agua, azucarillos y aguardiente*.

OAC.- ¿La dirección musical de las siguientes producciones a quién será confiada?

C.M.- Están también siempre en función de calendarios. Hemos trabajado con Ros-Marbà en tres zarzuelas, Víctor Pablo Pérez ha dirigido *El barberillo de Lavapiés* y la intención es continuar con ellos y con otros directores que han manifestado su interés en estar, como Jesús López-Cobos con el que hemos hablado y luego algun nombre internacional, algo que está en función de otros aspectos. De todas formas estamos muy contentos de los directores con los que hemos trabajado hasta ahora, porque los resultados han sido magníficos.

OAC.- ¿Y las orquestas?

Con la orquesta de Tenerife hemos hecho ya tres grabaciones, con la Sinfónica de Madrid hemos hecho una, que es *La Verbena de la Paloma* y la próxima probablemente también será con la Sinfónica de Madrid. Siempre depende de las agendas de unos y otros porque coordinar todo no esto no es fácil.

OAC.- ¿Como valora Auvidis esta colección?

Lo estamos haciendo con muchísimo entusiasmo. Pensamos que tenemos una responsabilidad de hacerlo muy bien. Este en nuestro primer objetivo. No tendría sentido hacer unas grabaciones más, creo que solamente debemos conseguir que la zarzuela vuelva a ser un género aceptado y apreciado si se hacen las cosas con todo rigor. Estamos entusiasmados. Pensamos que es un buen producto, indudablemente costoso, que se aleja de lo que una compañía de nuestras dimensiones podría asumir. Pero no hay que olvidar que esto se ha hecho con una colaboración del cincuenta por ciento de la producción de la Fundación Cajamadrid que ha dado el impulso inicial y que por otra parte soporta con nosotros la enorme inversión que esto representa.

Marc Heilbron

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Emilio Sagi

El Teatro de la Zarzuela hará honor a su nombre

Emilio Sagi, en su doble faceta de director del Teatro de la Zarzuela y de director de escena, se pronuncia en la siguiente entrevista sobre la temporada de ópera 1995, con sus novedades y reposiciones, al mismo tiempo que expresa sus esperanzas acerca del futuro del teatro, que albergará una amplia y estable programación de zarzuela y ópera española una vez que se inaugure el Teatro Real.

Opera Actual.- ¿Cúal es el planteamiento general de esta temporada, en primer lugar en lo referente al ballet, la zarzuela y el ciclo de Lied?

Emilio Sagi.- El primer planteamiento es que lo tenemos que hacer todo, y eso es siempre complicado. Tenemos que hacer zarzuela, ballet,...;cedemos gustosísimamente el teatro al Festival de Otoño, y además este año realizamos un ciclo de *lieder*, de una gran altura y seriedad en colaboración con Cajamadrid. En cuanto al ballet, recurrimos a los dos ballets nacionales, ambos de gran categoría: el Ballet Nacional de España que ha cosechado ya un gran éxito de crítica y de público, y la Compañía Nacional de Danza, que se presenta a partir de diciembre. Desgraciadamente, toda esta actividad sólo permite ofrecer un programa de zarzuela, integrado por dos títulos del género chico: *La verbena de la Paloma*, en ocasión de su centenario, y *El bateo*. La primera es una nueva producción en colaboración con el Teatro Avenida de Buenos Aires y el Teatro de la Maestranza, junto con el Festival de Otoño, mientras que la segunda es una revisión de una producción mía realizada en 1992 para la Compañía Opera Cómica de Madrid.

OAC.- En cuanto a la ópera, los títulos elegidos ofrecen un amplio mosaico estilístico. ¿Qué limitaciones y qué posibilidades tiene el director de un teatro en nuestra época en cuanto al repertorio?

E.S.- Desde que soy director de esta casa (1990) nunca se me ha puesto ninguna limitación en el repertorio ni en el terreno artístico. De lo único que el teatro debe responder es de las cuentas, pero por lo demás, el INAEM nunca ha puesto reparos a nuestra elección de cantantes, directores, títulos, etc., por lo que nos movemos en un ambiente de libertad absoluta en este sentido. Aquí hemos ofrecido óperas contemporáneas a comienzo de temporada, óperas populares como *Marina* o *El gato montés*, óperas del repertorio habitual, obviamente, óperas barrocas y clásicas ... La temporada este año sigue esta línea de eclecticismo, de forma que cada espectador se pueda identificar con una parte del programa. La ópera contemporanea está cubierta con el programa doble de Stravisnki, con el cual abrimos la temporada. La ópera

TEATRO LÍRICO NACIONAL
LA ZARZUELA

clásica está representada por *Iphegénie en Tauride*, que yo tenía una gran ilusión por montar, y esto ha sido posible gracias a un intercambio de producciones con el Teatro Colón de Buenos Aires, con el que tenemos un acuerdo (nosotros les enviamos a cambio nuestro *Wozzeck* de la temporada 1994). En cuanto a los tres títulos de mitad de temporada, estos sí son del repertorio más habitual, sobre todo *Don Pasquale* y *La Traviata*. por su parte, *Stiffelio* se ha empezado ya a recuperar en los teatros más importantes de todo el mundo, pero para ello hay que contar con un gran tenor, y aquí tenemos la suerte de este tenor es además nuestro Plácido Domingo.

Acabamos la temporada con dos títulos de Mozart, en una apertura a la colaboración con el Festival Mozart de la Revista Scherzo, que tantos años lleva ya haciendo muy buenas temporadas. *El rapto en el serrallo* es una producción de la casa que dirigí yo en 1988, y cerramos con un *Così fant tutte* traído del Maggio Musicale Fiorentino.

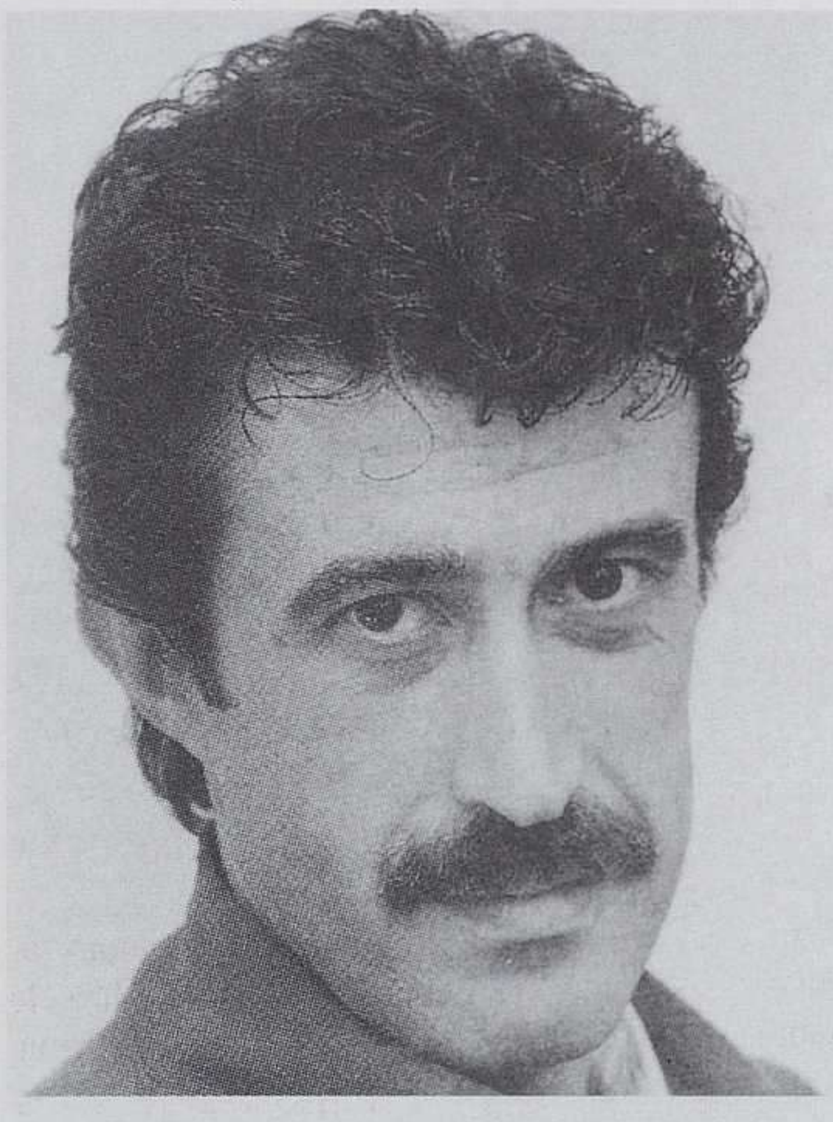
OAC.- Empecemos por lo negativo. ¿No resulta excesiva la reposición de *La traviata*, ya programada en 1990, máxime cuando es una ópera que se presta tanto al juego de divos?

E.S.- En primer lugar hay que recordar que todos los grandes teatros reponen sus propias producciones cada dos ó tres años, y *La traviata* es una producción nuestra de 1990. En la delicada situación económica por la que atravesamos (el mantenimiento del mismo presupuesto significa en realidad un recorte por la subida del IVA, de las monedas extranjeras, de los servicios, etc.) debemos reponer un título como éste, sobre todo si podemos disponer de dos cantantes como Alfredo Kraus y Cheryl Studer, y fuimos nosotros quienes les ofrecimos cantar en unas fechas que ellos aceptaron gustosamente. Creo que ya casi no existe la figura del divo que quiere cantar éste o aquél título y lo intenta imponer a un teatro, y además los cantantes hoy en día acuden a sus ensayos y se integran en la disciplina escénica como todos los demás.

OAC.- Quizá la pérdida más notable es la del estreno de autor español, sobre todo porque la colaboración del Teatro con el CDMC y el CNTE representa la única oportunidad para la mayoría de los compositores. ¿Qué planes existen en este sentido para el futuro?

«Desde que soy director de esta casa (1990) nunca se me ha puesto ninguna limitación en el repertorio ni en el terreno artístico.»

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



EMILIO SAGI DIRECTOR ARTÍSTICO DEL TEATRO DE LA ZARZUELA.

E.S.- A mi también me da mucha pena, como coproductor del proyecto, y aunque este año por diversos motivos no haya podido llevarse a cabo, espero que un futuro próximo se pueda poner en marcha de nuevo, aunque todo esfuerzo sea poco para que se conozca la música contemporánea. Toda institución, sea pública o privada, tiene el deber de hacer cultura con la música, y de hacer oír al público la música de nuestro tiempo.

OAC.- El estreno de *Oedipus Rex* **y** *Le rossignol* **es quizá el acontecimiento de la temporada, además de una deuda histórica. ¿Qué nos puede comentar sobre ellas?**

E.S.- Creo que no habrá mucha sorpresa en lo que se refiere a *Oedipus Rex*, puesto que es una ópera ya conocida por múltiples y excelentes grabaciones. *Le Rossignol*, sin embargo, es un obra mucho menos conocida para la mayoría, y espero que guste a todos, puesto que es realmente una ópera magnífica.

OAC.- Otro título interesante es la ópera *Stiffelio***, recuperada en su versión original en los años sesenta. ¿Cual es su opinión sobre esta obra en relación con la producción de Verdi?**

E.S.- Me parece una obra interesantísima, no sólo por su música, sino también por su texto, realmente muy fuerte, y su elección por parte de Verdi refleja una gran audacia. El acto I es el más parecido a las óperas del mismo período, pero a partir del acto II se ofrece una factura diferente y novedosa. Es ésta novedad la que interesó al que será director musical de este título, el maestro Arturo Tamayo, más ligado en un principio al mundo de la música contemporánea, pero un gran director también en otros géneros, como demostró la pasada temporada con *Evgeni Onieguin*.

OAC.- ¿No es posible reducir al mínimo los títulos del repertorio más habitual para dar cabida al conocimiento de óperas de grandes autores como Smetana, Janácek, Britten, y tantos otros, en gran parte desconocidos por una parte importante del público?

E.S.: Personalmente opino que hay que buscar cuidadosamente un balance. Sólo aquellas ciudades en las que hay más de un teatro se puede dar algún tipo de especialización en el terreno contemporáneo, o en el barroco, por ejemplo, pero aquí sólo tenemos uno, y es importante evaluar qué parte de repertorio hay que mantener y qué novedades se pueden introducir. En estos últimos años se han presentado -al principio con dificultades y poca asistencia- títulos infrecuentes como *Peter Grimes*, *Jenufa*, *Wozzeck*, *Lulu*, etc., y ahora estas obras también llenan el teatro.

OAC.- En cuanto al futuro del Teatro de la Zarzuela, una vez que entre en servicio el Real, ¿existe el proyecto de realizar por fin una programación estable y amplia dedicada a la producción española, tanto zarzuela como ópera de los siglos XVII hasta hoy?

E.S.: Cuando se abra el Teatro Real, el Teatro de la Zarzuela debe hacer honor a su nombre, y debe dedicarse a hacer zarzuela en buenas condiciones, con buenos cantantes, con grandes producciones que se puedan llevar al extranjero y dar honor a ese nombre, que ya es hora. Esto no quita para que se ofrezcan también algunos programas de ópera española, ópera contemporánea, y por supuesto, zarzuela barroca (o moderna si surge alguna), pero el fuerte de este teatro debe ser sin duda la «zarzuela- zarzuela».

OAC.- En su faceta de director de escena, esta temporada dirige *El rapto en el serrallo***. ¿Cómo se plantea Ud. esta labor, en un sentido historicista o actualizador?**

E.S. Cuando realicé esta dirección en 1988 no lo hice en sentido historicista, y ahora mantendremos esta línea, aunque con algçun cambio en la escenografía. Yo planteaba *El rapto* como un juego a la turca, lo cual, por otra parte, no está muy alejado de como debió ser entonces. Cuando se tiene al enemigo (turco) tan cerca como lo tenía Viena por aquellos años, se le tiene miedo, y quizá sea ese el motivo por el que se hacían chistes de todo lo que sonaba a turco. *El rapto* es un juego a la turca lleno de ternura, y sobre todo de tolerancia y de perdón, y eso es quizá lo que más se debe resaltar.

OAC.-¿Como será la ópera del futuro? Además de la evolución de su lenguaje musical, ¿podría, al igual que el cine, integrar en su seno las últimas tecnologías en comunicación como parte de un espectáculo más amplio?

E.S.- Naturalmente, cuando se agotan las «technés» anteriores, se buscan otras nuevas, y la música no es una excepción en este sentido.

La ópera no se ha acabado, y actualmente se siguen haciendo óperas muy interesantes, desde *Lulu*, *Candide* de Bernstein, *Un re in ascolto* de Luciano Berio, hasta *Die Soldaten* de Zimmermann. Cuando en la temporada pasada se repuso *Kiu* de Luis de Pablo, a los diez años de su estreno, con una nueva producción, quise demostrar que esta ópera empezaba a formar parte del repertorio, si no del más habitual, sí por lo menos del más amplio, y esto es parte del nuestra labor como teatro en favor del desarrollo de la cultura musical.

Enrique Igoa.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

La recta final del Teatro Real

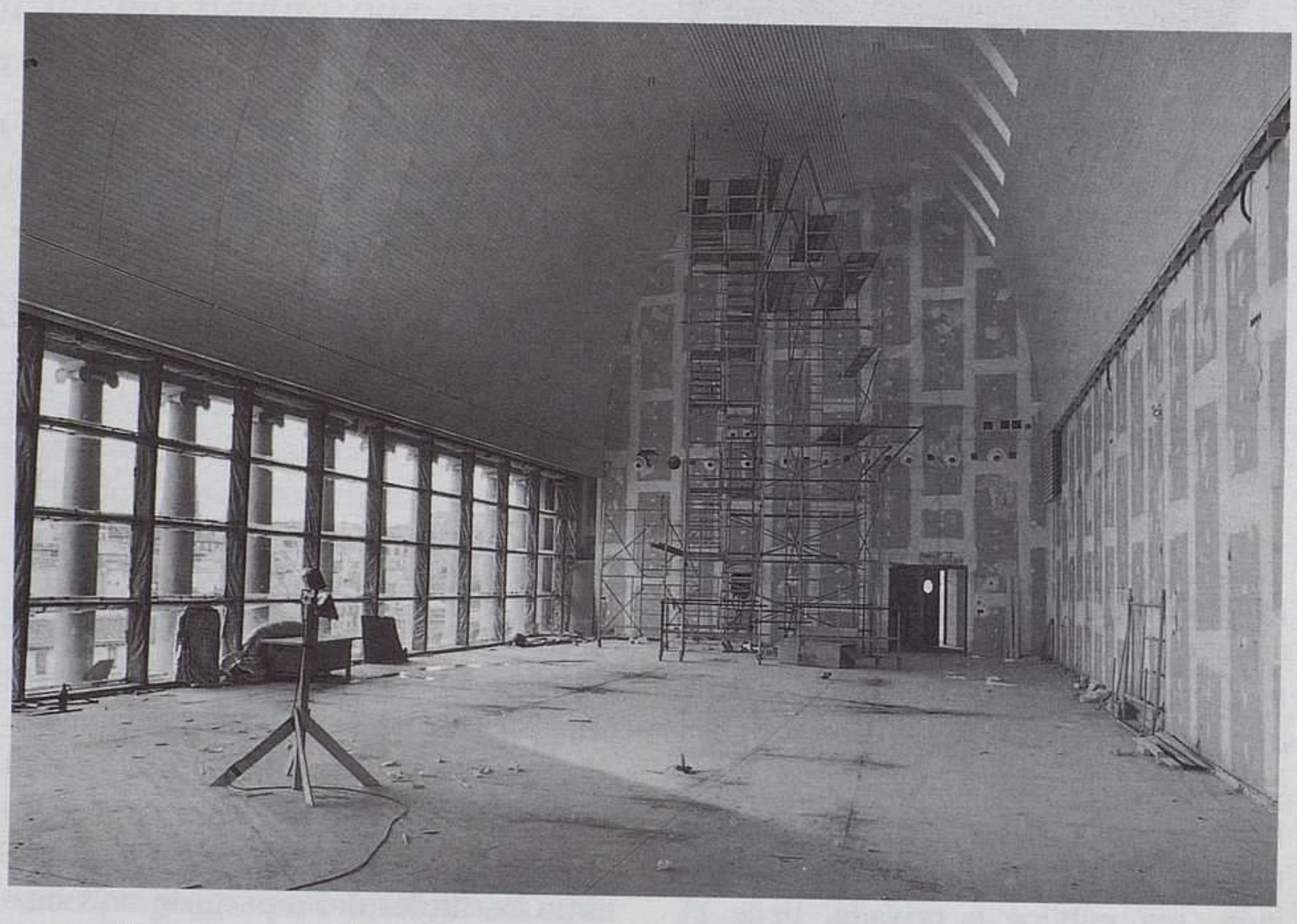
Parece ser que después de un largo y accidentado camino las obras del Teatro Real están llegando finalmente a su conclusión. Pero todavía son muchos los interrogantes que se plantean.

Fue en 1985, y coincidiendo con el Año Europeo de la Música cuando el entonces ministro de Cultura D. Javier Solana anunció por primera vez la decisión de reconvertir el Teatro Real de sala de conciertos en su destino primigenio: ser un teatro de ópera. El Teatro Real era en aquellos momentos, y desde su reapertura en 1966, la sede de varias instituciones como el Coro y la Orquesta Nacionales, el Real Conservatorio Superior de Música, la Real Escuela de Arte Dramático, el Ballet Clásico Nacional y el Ballet Nacional de España.

Era preciso reubicar estas instituciones en otros lugares de la capital. En 1988 se cerró ya el teatro con la finalización de los últimos ciclos de conciertos. La creación del Auditorio Nacional permitió, precisamente, solventar varios de estos problemas y dar a Madrid un centro para la música sinfónica que de otro modo hubiera quedado, como antaño, sin ubicación precisa. En 1991 se iniciaron las obras y se establecieron las cuotas de la financiación para la construcción del teatro: el Ayuntamiento de Madrid aportaba el 10% de los costes; la Comunidad Autónoma, el 25%, y el Ministerio de Cultura el 65% restante.

Polémica construcción

La construcción ha estado envuelta en una constante polémica. Los presupuestos presentados inicialmente para la reforma se han visto multiplicados hasta alcanzar cifras muy por encima de las que en un principio se habían presupuestado. Juan Francisco Marco, director del INAEM, ha fijado en 16.000 millones el presupuesto final de la construcción y del equipamiento escénico a los que hay que añadir un máximo de 2.000 millones de equipamientos necesarios para dotar al teatro de todos los elementos imprescindibles para su funcionamiento. No es tanto dinero si se compara con los costes que han tenido la construcción o rehabilitación de otros teatros europeos, pero sí es mucho para aquellas personas que aprovechan para hacer demagogia y que encuentran superfluo disponer de un teatro de ópera en Madrid. La inversión es muy grande, cierto, sobre todo si se compara con la aportación que el Ministerio de Cultura va a hacer en la reconstrucción del Liceu de Barcelona.



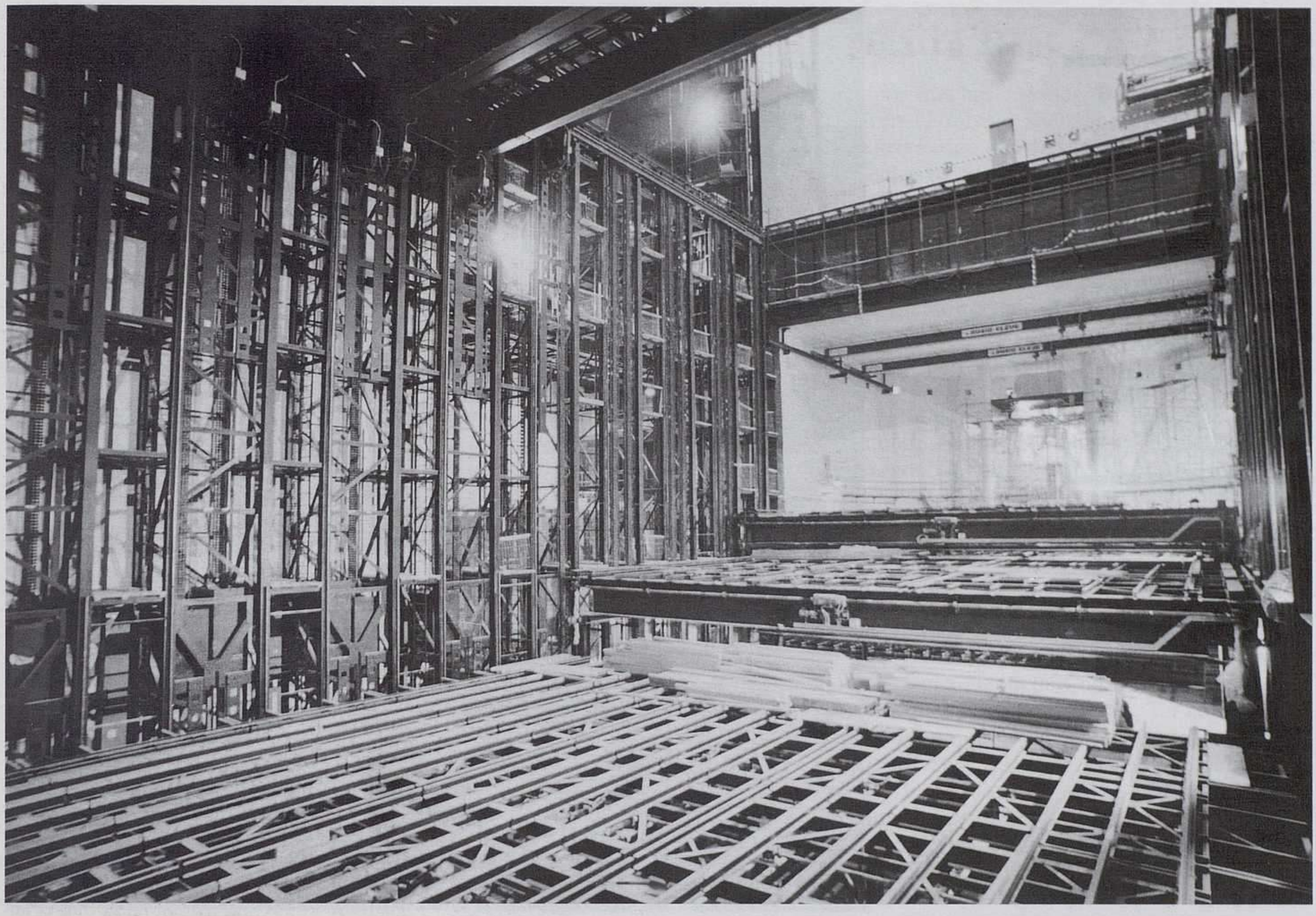
SALA DE ENSAYOS DE LA ORQUESTA. DIMENSIONES: 26 X 12. ALTURA: 12 METROS. EL TECHO DE MADERA SIGUE LA FORMA DE LA CUBIERTA. (FOTO: CHICHO)

Problemas para la programación de temporadas

Diversos problemas en la construcción han retrasado la fecha de inauguración del teatro en numerosas ocasiones. Todo ello ha supuesto un problema para Antoni Ros-Marbà, que es el director musical del teatro desde noviembre de 1989. Nadie discutió su nombramiento, puesto que Ros-Marbà es uno de los directores españoles de más reconocido prestigio. Sin embargo, el retraso en las fechas de inauguración ha dado lugar a una situación un tanto kafkiana, en la que Ros-Marbà ha ido programando temporadas «fantasmas» que se han ido retrasando hasta la fecha actual. La publicación por parte del diario *ABC* del sueldo de Ros-Marbà le convirtió involuntariamente en el centro de la polémica, puesto que se ponía en duda la necesidad de haber mantenido un director musical durante tanto tiempo para un teatro que ha estado cerrado. Él, sin embargo, se ha defendido, alegando que no es culpa suya que el teatro haya retrasado sus fechas; añade que él es el primer interesado en ver las obras acabadas puesto que ha perdido la oportunidad de realizar otras actividades musicales debido a su trabajo de organización en el Real.

Al Teatro le falta ya poco para estar acabado dado que las obras se encuentran ya en su última fase. Por parte del Ministerio de Cultura se ha fijado la inauguración oficial en octubre de 1995. Están ya decididas la óperas de la primera temporada, que se inaugurará con *Don Giovanni*, de Mozart, y a la que seguirá la ópera *Divinas palabras*, con música de Antón García Abril y libreto de Fran-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



cisco Nieva, adaptado de la obra de Vallé Inclán. La temporada pretende contentar a todos los públicos, combinando títulos del repertorio como *Don Carlo*, *Parsifal* o *La Cenerentola* con el estreno antes mencionado y un título del siglo XX tan significativo como *The Rake's Progress*, de Stravinski. Están previstos también tres recitales de Teresa Berganza, Victoria de los 'Angeles y Montserrat Caballé.

¿Quién dirigirá el Teatro?

Ahora los problemas se encuentran en el establecimiento del organigrama que regirá el teatro: Juan Francisco Marco, director del INAEM, declaró en las jornadas sobre el Teatro Real en El Escorial que «la estructura básica consta de tres áreas fundamentales: la artística y de producción, en la que estarán encuadradas la dirección musical y escénica, el área técnica, administración artística, la Orquesta y el Coro. El área de comunicación, en la que se inscriben el mecenazgo y el *marketing*, las relaciones públicas y el servicio de documentación. Y por último, el area administrativa y financiera con sus servicios de personal, taquilla, contabilidad, finanzas, compras y contratación». Las areas de comunicación y administración serán comunes con el Teatro de la Zarzuela pues los dos teatros estarán regidos por una única Fundación. Sin embargo, por ahora, todavía no se han llevado a cabo los nombramientos de las personas que tienen que realizar la labor en estas áreas ni tampoco se ha nombrado ningún Director General del Real, que probablemente asumiría también la dirección de la Fundación. La orquesta titular del teatro será la Sinfónica de Madrid que, naturalmente, tendrá que ser ampliada, ya que seguirá también con su labor en la Zarzuela. El coro será de nueva creación. Evidentemente, ante la próxima inauguración, para que se cumplan las fechas previstas, son necesarias actuaciones muy rápidas de la Administración: deben ser elegidas ya las personas que dirigirán la institución; sin ellas no es posible contratar a las masas estables del teatro.

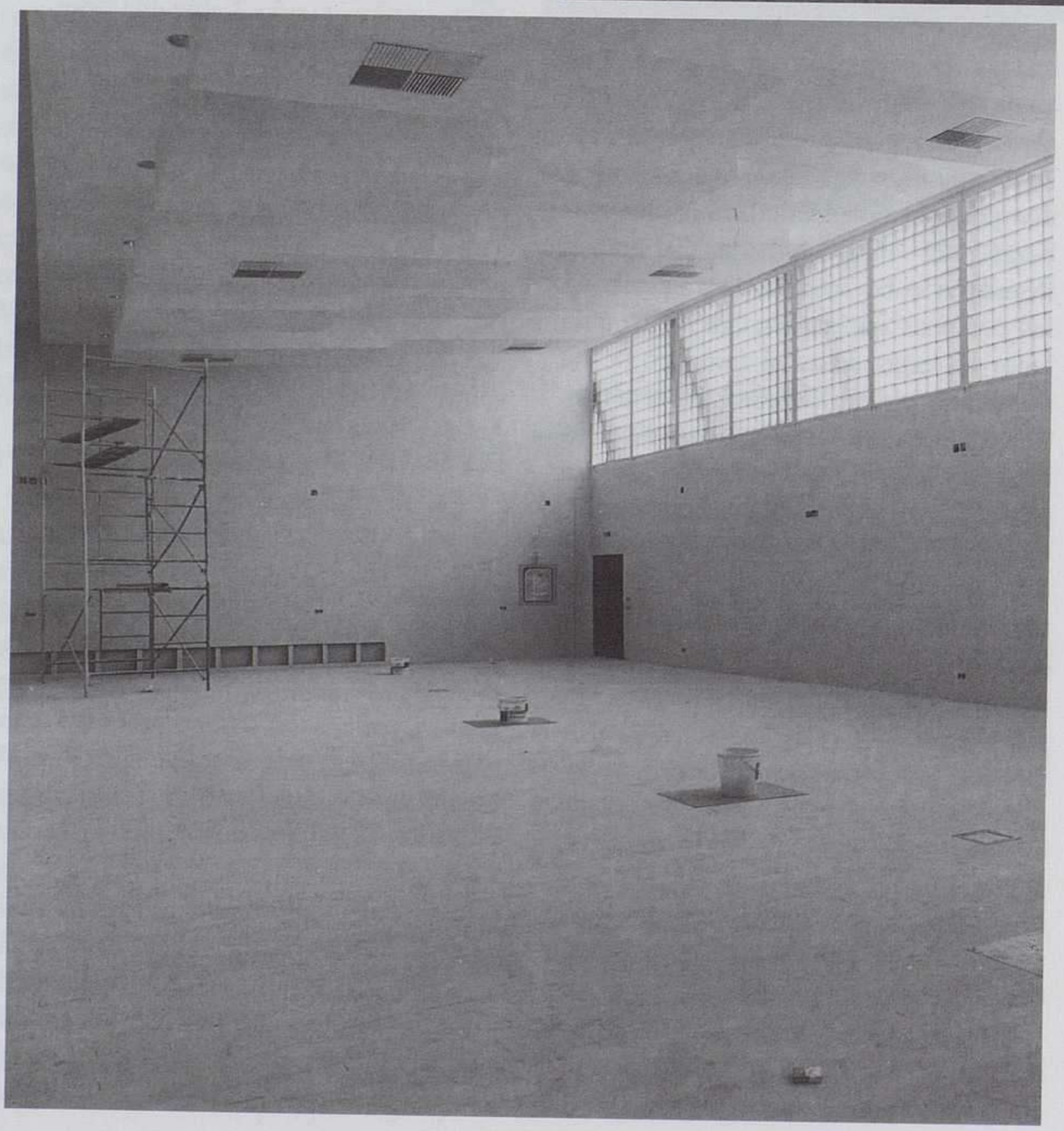
Objetivos artísticos

El objetivo es reconvertir el Teatro Real en un centro lírico de la importancia que debe tener un teatro de ópera de

VISTA DEL FOSO ESCÉNICO 16 METROS BAJO EL NIVEL DE LA SALA. EN LA FOTOGRAFÍA PUEDEN APRECIARSE LAS PLATAFORMAS MÓVILES DEL ESCENARIO Y EL TELÓN CORTAFUEGOS (EN LA PARTE SUPERIOR, A LA DERECHA). LA DIMENSIONES DE LA CAJA ESCÉNICA SON : 75 METROS DE ALTO, DE LOS CUALES 51 CORRESPONDEN A LA TORRES ESCÉNICA Y 24 AL FOSO. EN EL ESCENARIO ESTÁN DISPUESTAS 9 PLATAFORMAS (4 DE LAS CUALES SON DE DOBLE ALTURA) Y OTRAS 9 EN EL FOSO ESCÉNICO. UN SISTEMA ROTATORIO, TIPO «NORIA», PERMITE EL CAMBIO DE TRES DECORADOS COMPLETOS. (FOTO: CHICHO)

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

SALA DE ENSAYOS DE PUESTA EN ESCENA. DIMENSIONES: 24 X 23. ALTO: 8 METROS. DOTADAS CON GALERÍAS PARA FOCOS Y TRAMOYAS, ESTA SALA PERMITE REALIZAR ENSAYOS EN CONDICIONES SIMILARES A LAS DEL ESCENARIO. (FOTO: CHICHO)



SALA DE ENSAYOS DEL CORO. DIMENSIONES: 22 X 11. ALTO: 6 METROS. EL PARTICULAR DISEÑO DEL TECHO RESPONDE A RAZONES ACÚSTICAS. (FOTO: CHICHO)

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

una capital de estado y disponer a la vez de otro centro lírico estable que venga a sumarse a la labor de difusión de la ópera que hasta ahora había estado realizando el Gran Teatre del Liceu de Barcelona antes de su trágico incendio.

El Teatro Real, tal y como afirma Juan Francisco Marco, debe ser «un centro vivo y no un espacio para la recreación nostálgica de lo que durante muchos años pudo ser y no fue» y «la casa de nuestros compositores y de nuestros profesionales del teatro».

Al Real se le reserva por tanto un papel protagonista como centro artístico en el que tengan cabida todas las iniciativas artísticas que genera el país, tanto en el campo de la composición, como de la escenografía, el canto y la danza. Madrid se halla, pues, ante un momento importante de su historia artística, ya que el nuevo teatro permitirá que se incorpore definitivamente al panorama artístico europeo actual en este terreno tan importante de las artes escénicas.

No olvidemos, finalmente, que el Teatro Real va a cumplir su sesquicentenario en el año 2.000. Para que la conmemoración tenga el valor preciso, es muy necesario que la andadura del Teatro Real sea sólida y eficaz desde el primer momento. No puede consentirse que el Teatro Real continúe sumando años de inactividad a su historial: de esos ciento cincuenta años, sólo hubo actividad lírica en los primeros setenta y cinco; del empuje que se dé a su reapertura dependerá que no se llegue a superar el cincuenta por ciento de inactividad.

Desde Barcelona se ve el futuro del Teatro Real con una óptica más positiva de lo que se suele creer. Se ha supuesto sin fundamento que el público catalán está deseando que el Real no prospere. El mundo de la ópera es muy distinto del que se vive en otras áreas. A los amantes de la ópera nos mueve el amor al género por encima de todo, y deseamos que prospere y se generalice por doquier. El día en que el Teatro Real ofrezca temporadas líricas del nivel que merece, mejoraremos todos, tendremos más oferta operística en el país y será posible organizar circuitos operísticos que revitalicen la vida de la lírica no sólo en Madrid sino en Barcelona, Valencia, Bilbao, Oviedo, Mahón, Palma, Sevilla y en todas aquellas ciudades que disponen de una sede operística adecuada, o se animen, ante esta nueva situación, a crearla.

Roger Alier

El incierto futuro del Teatro Real

El futuro del Teatro Real es incierto por muchas razones. Éstas son algunas:
Naturaleza. Enmascarado, y metido en el mismo saco que el Teatro de la Zarzuela, bajo el nuevo nombre de Teatro Lírico de Madrid, el Real perderá su carácter de Teatro de Estado, representativo, simbólico y monumental, para convertirse en un teatro local, de ciudad, todo lo más de comunidad autónoma. Sus casi ciento cincuenta años de de accidentada pero «real» historia se perderán en los sumideros de final de siglo y sus confusas «conjuras republicanas». (Para los que trasladen la pugna futbolística Real Madrid-Barcelona al terreno de las ideas del «match» Real-Liceu queda, así, servido).
Propiedad. Si a última hora no se tuercen las cosas, que se podrían torcer, el Teatro Real dependerá de una fundación creada por tres instituciones: el Ministerio de Cultura, la Comunidad de Madrid y el Ayuntamiento de Madrid. Las aportaciones económicas, y por lo tanto el poder de decisión, serán, respectivamente, del 65, 20 y 15 por ciento. Aunque, en el caso de que no haya unanimidad en los criterios ls decisiones se tomen por consenso -todo un eufemismo-, en la práctica será el Ministerio quien lleve la iniciativa del teatro (el ayuntamiento madrileño ya ha anunciado que no está dispuesto a ser el pagano convidado de piedra. Hace bien. Lo que tendría que hacer ahora es dejarse de veleidades y retirarse del asunto. Y tra él, por las mismas razones, la Comunidad de Madrid). La división, en sectores políticos, del organismo gestor del Real sólo puede acabar, como en los entes líricos italianos, en catástrofes. El Teatro Real no debe de pertenecer a entidad política alguna. Tendría que ser un organismo autónomo, dependiente de Cultura o de Presidencia del Gobierno, o englobado dentro del Patrimonio Nacional. Tal como está pensada, la estructura del Real dará muchos problemas.
Criterio. A menos de un año de la última fecha dada para la apertura del Real, ni se ha constituido la fundación que lo gestione ni se ha nombrado a la persona que lo dirija. Razón: el triunvirato político. El criterio artístico y musical del teatro es, por tanto, una incógnita.
Organización. Tal y como está prevista, la fundación que gestionará el Teatro Real tendrá, aparte de sus órganos directivos, tres areas de funcionamiento: el área artística, el área administrativa y el área de comunicación. La primera será la responsable de la programación y ejecución de las temporadas de ópera. Las otras dos áreas seránn comunes con el Teatro de la Zarzuela. Lógico, si se quiere ahorrar y evitar duplicidades. Pésimo, si se toma la experiencia de la Zarzuela como base empírica para el trabajo. En todo caso, y a pesar de que se prevé que exista un director musical, un director artístico por encima (responsable del área), un director del Teatro Real todavía más arriba y, aún más alto, un director general (que la ministra de Cultura tenía «in pectore» y, descocada ella, se despechugó ante un único periódico). Una muy alta pirámide de poder que corre serios riesgos de convertirse en torre de Babel. En el Teatro Real lo que hace falta es alguien con dos lenguas. Pero no necesariamente Gérard Mortier, que quiso usar la baza del Real para afianzarse en Salzburgo, donde zozobraba.
Programación. En la reunión de la Comisión de Expertos, que asesora al teatro Real, que tuvo lugar el pasado 25 de octubre en el Ministerio de Cultura, Luis de Pablo fue el único que levantó la voz en contra de la programación prevista. La primera temporada incluirá estos títulos: *Don Giovanni*, *Faust*, *Don Carlo*, *La cenerentola*, *Parsifal*, *The rake's progress*, el estreno de *Divinas palabras*, de García abril, y un programa Falla. También Cristóbal Halffter ha recibido el encargo de una ópera sobre Don Quijote. La madre del cordero, en este teatro, será la programación. El Real ha de ser un teatro del siglo XXI. Eso significa que no puede ser un museo de antiguedades ni un laboratorio de polvorientas fórmulas vanguardistas que ya estaban pasadas de moda en los años sesenta. Hace unos días se ha estrenado en España *Otra vuelta de tuerca* de Britten. Esta ópera, escrita hace cuarenta años, es mucho más moderna, musical, teatral y operística que la última de Luis de Pablo. La cultura del público del siglo XXI y no los encargos oficiales, han de dictar la programación del Real. Como se ve, el futuro del Teatro Real es más que incierto. Del proyecto inicial no queda nada, ni en los papeles ni en los despachos. Políticos del PSOE y del PP quieren protagonizar la gala de apertura. Algunos tiburones disfrazados les animan a hacerlo. Desde Cataluña se contemplaba con sorna el espectáculo. Hasta que se incendió el Liceu. Pero esa es otra historia.

José Luis Rubio

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

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)

CLASE DE CANTO

Telf. (93) 430 74 83 - Fax. (93) 322 32 27

AULA DE CANTO FERNANDO BAÑÓ

Impostación de la voz para cantantes y actores, Método Ortofónico para los problemas de la voz en los profesionales del habla y en el canto.

Profesor especializado en todo tipo de disfonías provocadas por ténicas erróneas o incorrectas. Chequeos vídeo-laringoscópicos, fonogenia y calificación vocal, tesituras, incompletas, etc.
Formación artística del cantante, dicción, interpretación, repertorio, estílistica vocal, etc.

Seminarios de técnica vocal, para escuelas y entidades musicales; cursillos de verano con importante material didáctico audiovisual.

IPDS INTERNATIONALER PLACIDO-DOMINGO-SOCIETÉ e.V.

El Internationaler-Plácido-Domingo-Club e.V. es un club de amigos y entusiastas del tenor español cuya finalidad es informar a sus socios por medio de la revista trimestral «¡Bravo, Plácido!», de las principales actuaciones del tenor a lo largo del año, así como de las reuniones que se realizan en Viena para celebrar sus éxitos. Los fondos que se recaudan a través de las cuotas y otras actividades se destinan a socorrer a los damnificados infantiles del terremoto de Méjico de 1985.

Representante en España: Mercedes Giménez Quintana
Caspe, 158, 1.º, 1.ª
IPDS
Tel. 245 29 95
08013 BARCELONA

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

EL ULTIMO HEXENIO DEL ORPHEUS BRITANNICUS

1995 será el año del trescientos aniversario de la temprana muerte de HENRY PURCELL. Con motivo de esta efeméride, hemos deseado rendir el necesario homenaje a este indiscutible pilar de la música escénica británica. El titulo de nuestro estudio hace referencia a la especial atención que hemos dedicado a la producción dramática purcelliana que fue escrita, en su práctica totalidad, durante esos seis gloriosos años.

Personaje cortesano, cristálizó mediante su individual inventiva las líneas divergentes del barroco medio inglés inmediatamente antes del alud de novedades del barroco tardio italiano aceptando, además, los convencionalismos de la sociedad de la Restauración. Debido a las influencias de sus maestros Blow, Humfrey y Cooke, captó el espíritu de dramático patetismo humano que poseía la cantata scarlatiana con su estilo recitativo y su flexible linea melódica sometida a las visicitudes de la expresión. Alejandose de la devoción y la austera servidumbre litúrgica germana, nuestro autor asimiló de los franceses la pomposidad de los 24 violines lullyanos y las formas tripartitas de chaconas y oberturas galas; amén de la concepción general de las obras vocales, la prosodia precisa y la importancia del coro como elemento estructurador del discurso musical. A todo ello, nuestro autor unió la tradicional función de entretenimiento sensual y ornamento sonoro que sus contemporáneos británicos otorgaban al arte de orfeo. Tal como afirmara Henry Playford en la introducción del primer volumen del *Orpheus Britannicus* (antología póstuma de canciones purcellianas): *The Author's extraordinary Talent in all sort of Musick is sufficiently known, but he was especially admir'd for the Vocal, having a Peculiar Genius to Express the Energy of English Words, where-by he mov'd the Passions of all his Auditor* este compositor, al igual que Schütz, obtuvo una perfecta amalgama entre música y letra combinando la justa acentuación con la versatilidad de una buena linea melódica caracterizada por la amplitud vocal y la continuidad sin repetición. Estas peculiaridades nacieron merced a la adecuación de la declamación a las acentuaciones naturales de la poesía inglesa. Género

1659 Nace en Londres
1669 Miembro de la capilla real.
1675 Sucede a Locke como compositor en ejercicio para los violines.
1679 Organista de la abadia de Westminster
1682 Organista de la Royal Chapel
1683 Compositor de la corte de Carlos II, despues de Jaime II y Guillermo III.
1689 Dido y Eneas
1695 Muere, y con el la música inglesa que no resucitará hasta dos siglos después.
1876 Se funda la Purcell Society que edito la integral de su obra.este al que fue absolutamente fiel ya que no musicalizó una sola palabra en italiano.

Su obra vocal se puede dividir en tres grandes apartados, verbigracia: antifonas y otras obras sacras, odas y canciones de bienvenida y, finalmente, obras dramáticas para la escena. Dada la especial idiosincrásia de nuestra publicación, nos centraremos en el último mencionando someramente los dos primeros.

ANTIFONAS Y OTRAS OBRAS SACRAS

Los textos de este tipo de producción se limitaban a los salmos. En realidad, son el equivalente de los motetes de las litúrgias católica y protrestante. Las antífonas se pueden asimilar dentro de dos cartegorias fundamentales: las versiculares y las desarolladas. Son obras de juventud en las que se adivinan las influencias de de Tallis, Byrd, Child, etc.. El tipo **versicular** intruducia ritornellos intrumentales de diversas formas: a) obertura francesa, italiana o canzonas; b) secciones de doblaje de las voces o material concertante mediante elementos imitativos con lo vocal. Además las secciones vocales podian calificarse como ariosos y recitativos extremadamente ágiles, o como masas corales con declamación de melodias más faciles en las que apenas usaba los bajo de chacona y donde se destacaba el tipo de polifonía arcaizante que el mismo desarolló. Por otra parte, el tipo **desarollado** está formado por motetes en los que la melodia heterodoxa, la imitaciones únicamente visibles y no audibles, los temas declamatorios y las falsas relaciones cromáticas se convierten en un fin en si mismos diferenciandose de las conducciones de Byrd que le sirvieron como modelo. Además de las antífonas, Purcell escribió **canciones sacras y elegias funebres** que se caracterizan por

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

MONTSERRAT CABALLÉ EN EL ROL PRINCIPAL DEL *DIDO AND AENEAS*. FESTIVAL DE PERELADA (1988).

un alto contenido rapsoda en el recitativo y un patetismo cromático disonante destinado a la devoción privada.

ODAS, CANCIONES DE BIENVENIDA Y DEMAS MUSICA VOCAL PROFANA

Este tipo de composición se impuso por motivos cortesanos, el recibimiento de personaje famosos o los dias de Santa Cecilia, durante los primeros años del reinado de Carlos II. Usando coros, solistas, orquesta de cuerda, flautas de pico, oboes y, en algunas ocasiones, trompeteria triunfal supo crear una gran gama de recursos expresivos descriptivos. La unidad de los conjuntos la organizaba merced al plan tonal de los diversos numeros. Mientras que el primer y último número estaban en la misma tonalidad, los números intermedios transitaban las regiones relativas.

OBRAS DRAMATICAS

Su producción para el teatro hizo conocido el nombre de Purcell para muchos de los habitantes de la Inglaterra de la Restauración, desconocedores del resto de su producción vocal. Excepto **Dido and Aeneas**, sus obras escénicas son mascaradas, escenas operísticas y canciones insertadas en obras de Dryden, Betterton, Congreve y demás. En las obras posteriores a 1690, se percibe un crecimiento en las proporciones de los recitativos y las arias acompañadas (por toda la orquesta o por virtuosos *obbligati*). Al igual que Lully, utilizó la forma rondó en la combinación de coros y solos. Por si fuera poco, tras la estancia del *castrato* Siface en la corte inglesa, Purcell se nutrió de las características inherentes a las primeras producciones scarlatianas. En ese sentido, es notable que mientras lo italiano aportó alegría y moda, lo francés introdujo secciones de elevada solemnidad y boato.

Dido and Aeneas

Opera en un prologo, y tres actos con libreto del poeta Nahum Tate basado en el libro IV de la eneida de Virgilio. Fue escrita para las jovenes estudiantes del Josias Priest's School en Chelsea. Parece ser que se estrenó al aire libre (posiblemente en Wood Yard).

Dido, reina de Cartago, está a punto de contraer matrimonio con el troyano Eneas. Las brujas quieren impedir la felicidad de la reina y envian a Mercurio para comunicar a Eneas la divina voluntad de que este reemprenda su viaje a Italia para fundar Roma. Dido, tras haber obligado a Eneas a que cumpla con su sino, se despide del reino de los vivos.

Siempre se ha insistido en que ésta es la única ópera autentica del *orpheus britannicus,* cuando en realidad es una pseudomascarada, una ópera de cámara. Para su ejecución debió contar con intérpretes ajenos al internado dada la naturaleza masculina de las cuerdas de tenor y bajo. Al hacérsele el encargo contaba con experiencia en obras incidentales y canciones para obras de teatro. La unidad de acción es desarticula-

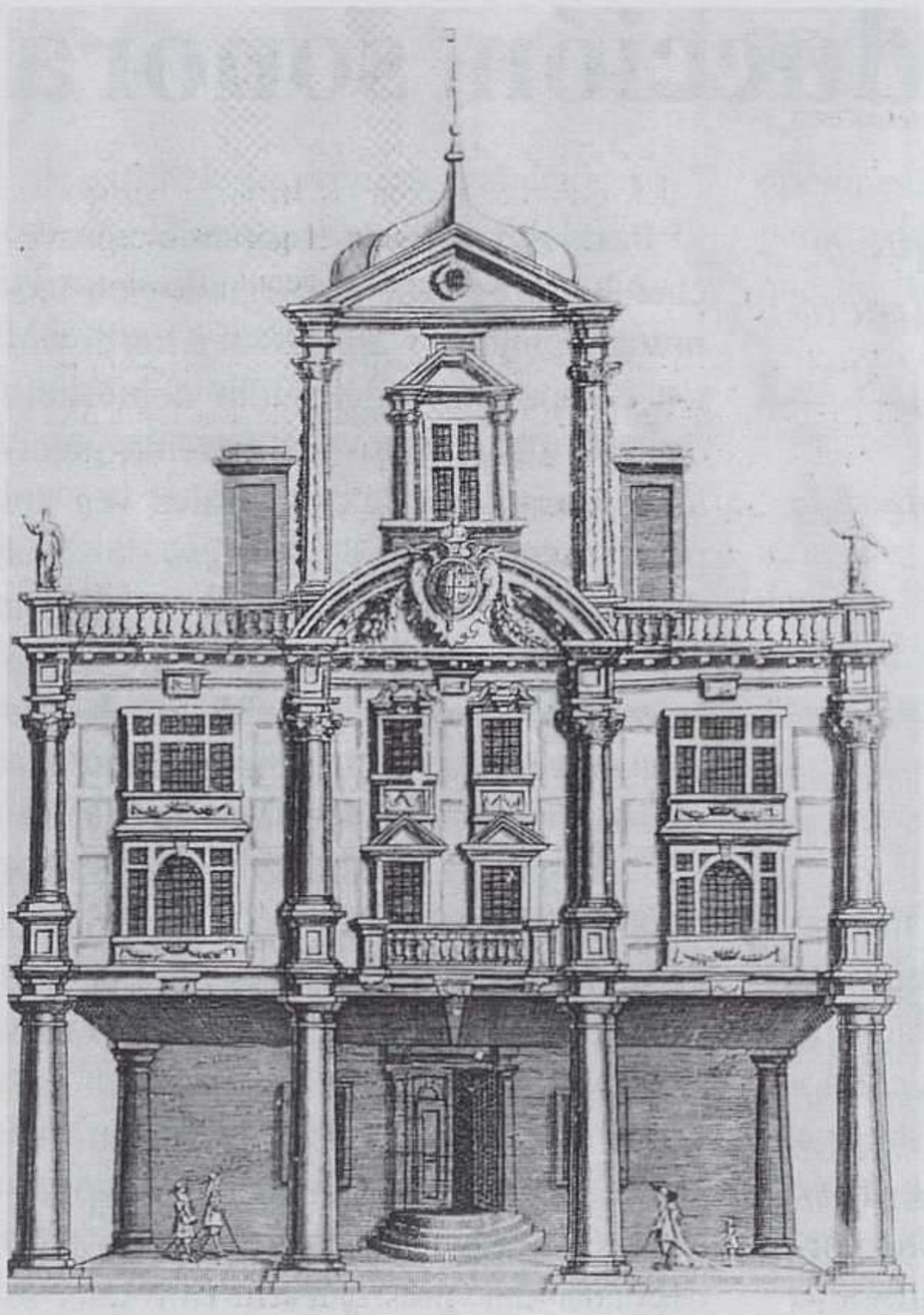
Los antecedentes

Los precedentes más directos de los que se nutrió Purcell fueron las *Masques* cortesanas. Estas representan el género escénico inglés más antiguo y genuino. Descendiente de los espectáculos reales de la corte de Isabel I, se popularizaron entre 1601 y 1631 en la corte de los Estuardo siendo su objeto el placer real y aristocrático. Sus personajes alegóricos y mitológicos son presentados por música vocal, instrumental y versos recitados. La *Antimasque*, introducida por Ben Jonson, era similar a un *Intermezzi* añadiendo elementos cómicos y grotescos tales como animales, espectros, delfines, indios y satiros. En 1639 Sir William Davenant obtiene permiso para edificar un teatro en el que se permitía «practicar música, presentaciones musicales, danza, o cosas por el estilo». Lastimosamente, tres años despues, a consecuencia de la guerra civil, los teatros fueron cerrados, pero las producciones privadas de escuelas y casas particulares no fueron prohibidas. En un momento en el que la ópera italiana tenia un importante auge, este hecho constituyó una verdadera hecatombe. Además, la muerte en 1645 de William Lawes durante el sitio de Chester y la prohibición de la Commonwealth del ejercició de música escénica a autores de la envergadura de Matthew Lock y Henry Lawes supusieron duros golpes para la futura ópera británica.

Once años despues, el estreno *Rutland House* del *Siege of Rhodes* de Davenant, poeta laureado e importante figura del teatro, con música de Locke, H. Lawes y Cooke nos muestra, no una ópera sino como «Una Representación por el arte de Perspectiva en Escena y la Historia cantada en Música Recitativa». El año del nacimiento de Purcell el partamento promovió el *Cupid and Death* de Shirley como un entretenimiento privado para el embajador portugués. Afortunadamente, tras la Restauración en 1660, se abrieron de nuevo los teatros. Además, en la década de los 60 hubo intentos de introducir Opera Italiana en Londres. Debido a ello, la mayoria de música escénica purcelliana estribó en oberturas, entreactos, danzas y canciones. En 1671 se inagura el teatro de Dorset Garden y tres años despues se estrena *Psyche* de Shadwell con música de Locke y Draghi.

Un hecho capital para el desarrollo musical de Purcell fue el estreno en 1682 del *Venus y Adonis* de J. Blow. Obra generalmente incluida en el género de la *Masque* cuando en realidad se trata de una ópera en miniatura. Nuestro autor debió estudiar cuidadosamente esta obra ya que hay paralelismos con el *Dido y Eneas* tales como elementos melódicos, el ritmo y perfil de los bajos, la distribución de las danzas y pasajes de coro y la «lección de pronunciación» de Venus que se parece mucho al intermedio *Oft she visits*.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



TEATRO DE DORSET GARDEN, QUE ESTABA SITUADO EN BLACKFRIARS, DONDE ACTUALMENTE SE ENCUENTRA LA CITY OF LONDON BOYS SCHOOL. DISEÑADO Y CONSTRUIDO POR SIR CHRISTOPHER WREN.

da por los elementos grotescos de la antimasque ya que lo patético (la historia de amor nuclear) se opone a lo grotesco (las francachelas de los marinos y las maldiciones de las brujas). El libreto contaba con los ingredientes de un prólogo para Phoebus, Venus, las nereidas y las ninfas que no fue usado. En esta obra nuestro músico pudo demostrar que la música era capaz de prolongar las acciones dramáticamente importantes mejor que el texto po si solo. Sus elementos **corales** asimilan la acción, al igual que Gluck, según la fórmula de la tragedia griega, mucho más que la francesa, debido a la influencia de los convencionalismos de los elementos grotescos extraidos de la anti-masque: las brujas y los marineros. La elegía coral del final es sumamente punzante. Sus **duos** y **solos** son :**a) arias** con continuo sin acompañamiento, excepto el aria de la despedida de Dido y *Pursue thy conquest love*. Esta pieza tiene orquestación de fanfarria y se diferencia de las otras por la breve forma *da capo*. Merece especial atención la despedida de Dido *When I am laid*. Sobre un bajo de *ground*, construye una continua variación de la melodia, la estructura de la frase y la armonía. Se aprecia una importante influencia del bajo de chacona cromático de Cavalli (ejemplo el lamento de Climene de su *Egisto*). Sin duda una obra maestra. **b) recitativos**, el de las brujas, en tenebroso fa menor, está recubierto por un *accompagnato*. En ellos, favoreció los ritmos anacrúsicos y con punteado frente a los dactilicos y anapésticos típicos del verso alejandrino francés.

Dioclesian. Música para *The Prophetess, or the History of Dioclesian*, adaptada por Betterton de un texto de Beaumont y Fletcher, fue estrenada en 1690 en *Dorset Garden*. La mascarada pastoral del último acto fue recibida con entusiasmo y se publicó al año siguiente. El terceto vocal acaba en un cuarto tipo de bajo de chacona con su sección central en menor siendo el regreso al mayor un equivalente al *da capo*, consta de elementos antifonales entre trompetas, oboes y cuerdas.

King Arthur, or The British Worthy (Verano de 1691, Londres) (El rey Arturo, o el personaje británico) Mascarada en un prologo, cinco actos y un epílogo con libreto de Dryden que fue escrito para la música que Purcell tenia en mente. Sin embargo, los personajes principales no cantan, sino que leen sus versos; a excepción de los dos espíritus del Aire y de la Tierra, que representan el bien y el mal respectivamente. En esta ocasión, Purcell fue privado de la posibilidad de caracterizar mediante el canto cada uno de los personajes. El *passacaglia* descomunal de *How happy the lover* se acerca a la magestuosidad de las obras lullyanas. Tambien imita a éste en la escena de la helada mediante un efecto de trémolos de voces e instrumentos.

The Fairy Queen (1692) Opera en un prólogo y cinco actos basada en (el sueño de una noche de verano) de Shakespeare, es la partitura teatral más extensa de Purcell. Utilizó un libreto de Elkanah Settle en el que solo sobreviven algunos puntos característicos de la mágica comedia shakesperiana tales como la disputa de Titania y Oberón y las orejas de burro de Bottom. Se trata de un espectaculo donde los personajes enmascarados representaban monos, ninfas, pastoras y chinos. En las *Chinese chaconne* y la *Air* se utiliza el mismo bajo de chacona pero, dada la elevada maestria en este género de Purcell, resulta extremadamente dificil darse cuenta de ello. A partir de 1692 introduce elementos italianizantes: aria *da capo*, estilo de concierto. En esta obra introduce elementos de arias da capo mezclados con grounds. Además, la tonalidad aparece claramente establecida.

The Indian Queen (1695) Adaptada de una tragedia de Dryden y Sir Robert Howard. Su obertura es una sonata da chiesa a nivel orquestal. Resulta interesante las preparaciones para el sacrificio en el V° acto.

The Tempest or The Enchanted Island (1695) adaptado de Shakespeare con libreto de Shadwell que añadió elementos de las mascaradas tales como Neptuno, Amphitrite, demonios y tritones. *Come unto these yellow sands* y *Full fathom five* pone música a versos originales de Shakespeare. Tomó de Lully los elementos de cuerdas agitadas que representan el hecho meteorológico. En *Fair and Serene* se introduce la aria de rondó. Esta sería, finalmente, la última obra dramática del justo predecesor de Händel.

Carlos Gervilla.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

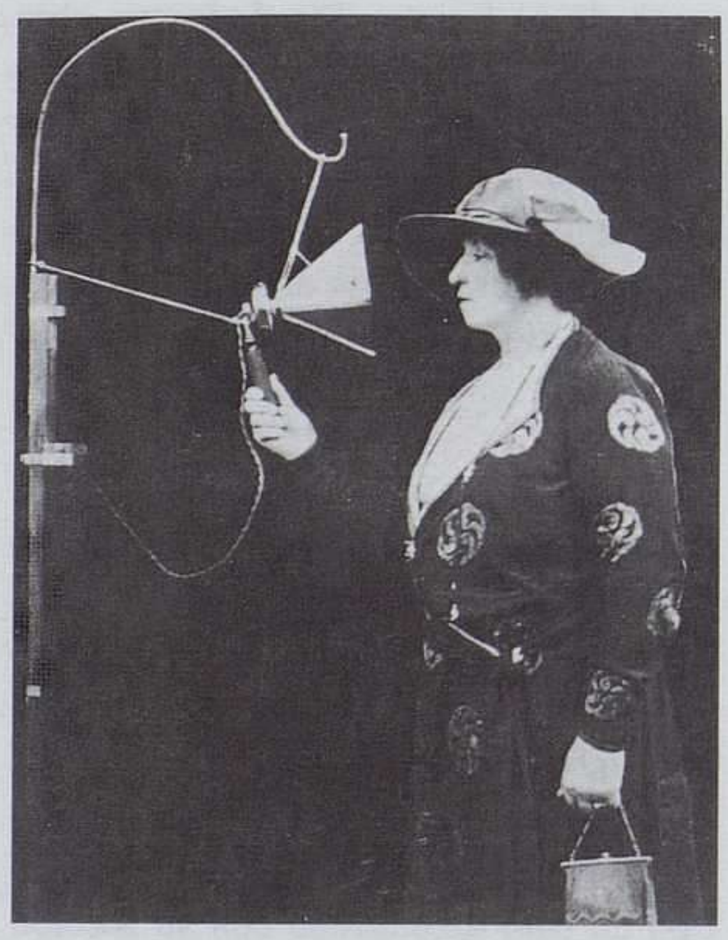
El desafío de la reproducción sonora

La restitución sonora fiel de un equipo de música, la que no se diferencia prácticamente respecto al sonido en directo de un concierto o ópera, depende esencialmente de la adecuada selección de los aparatos que configuran el sistema. También depende de la calidad que tengan y de los numerosos componentes y accesorios, cuya presencia es inevitable ya que ellos también intervienen decisivamente en la fidelidad del sonido que cualquier aficionado a la música debe exigir para sus veladas musicales privadas.

Así, las calidades de las fuentes de lectura, amplificadores y cajas acústicas, considerados con independencia unos de otros, no asegura de ninguna manera un resultado perfecto. Es aconsejable la intervención de un especialista en audio doméstico para garantizar el diseño del sistema y la calidad de la instalación.

Por desgracia, estamos habituados a soportar equipos de música en los que la voz del tenor se asemeja a la del barítono, la flauta suena sin cuerpo instrumental, el piano parece un conjunto de campanitas o los graves retumban como en la sala de un enorme castillo. ¿Es posible evitar estos inconvenientes, exigiendo de nuestros equipos fidelidad musical y no conformándonos con meros sonidos? Naturalmente.

No se sabe a ciencia cierta quién inventó el término «alta fidelidad». Ocurrió hace muchas décadas pero hoy podemos apreciar que se trata de una expresión demasiado triunfalista. Desde nuestra perspectiva, diríamos que hubiera sido más adecuado el calificativo «alta infidelidad»... y, sin embargo, gracias a aquellas modestas y artesanales realizaciones se ha abierto el camino hacia la simple fidelidad. Lo curioso y lamentable, del caso es que todavía hoy se ofrezca una gama de productos que, vista su alta infidelidad, parecen proceder de alguna década anterior. En cambio, se fabrican en la actualidad y los modelajes suelen cambiar un par de veces al año. Si Wolfgang Amadeus Mozart pudiera escuchar *La flauta mágica* en uno de estos equipos de «consumo», podríamos imaginar que al llegar al segundo compás de la obertura pegaría un salto y huiría horrorizado por el mal gusto musical de nuestro tiempo. Muchos melómanos empedernidos, abonados a conciertos o temporadas líricas, extremadamente exigentes con los cantanntes, directores de orquesta, instrumentistas, no se muestran exigentes a la hora de adquirir un equipo. No obstante, existe la posibilidad de disfrutar de un excelente sonido y, por tanto, de nuestra música preferida, en casa.



NELLY MELBA, DURANTE UNA SESIÓN DE GRABACIÓN DE UN DISCO DE «PIEDRA».

Aparatos de alta calidad

El auténtico desafío de la alta fidelidad es ubicar con éxito dentro de una sala de audición doméstica los cerca de 80 componentes de una orquesta. Cuantos más suenen y mejor se distingan, mayor será la calidad global del sistema por el que hemos optado. Pero raramente se consigue la perfección, aunnque, con el paso de los años, los progresos son evidentes para restituir el sonido original.

Para ello ha sido necesario aprovechar los progresos conseguidos en tecnología puntera y aplicarlos a los distintos componentes del audio doméstico. Se trata de aparatos de extrema precisión, cada uno de los cuales -en un punto determinado del proceso de señal de audio, extremadamente compleja- va a intervenir de forma decisiva en la restitución sonora final. La trilogía de este proceso la forman lectura, amplificación y caja acústica. Y un epígrafe: alto de gama, en el que se encasillan frecuentemente los equipos o sistemas de reproducción musical doméstica que más aproximan al oyente al hecho musical.

Un buen equipo debe reunir en mayor o menor grado una serie de condiciones, aunque ya se sabe que todo depende del presupuesto con que se cuenta para destinarlo a la música. Los iniciados consideran que el equipo de música es una auténtica inversión en ocio y, por tanto, una excelente inversión. Aun así, siempre se tendrá que contar con la presencia de un especialista experto, ya que estos sistemas están compuestos por marcas de gran calidad, cuya penetración en nuestro país es lenta y, en consecuencia, son poco conocidas. No obstante, a pesar del retraso de nuestro país respecto a otras latitudes, se puede hablar ya de numerosas realizaciones y de otras que, sin duda, vendrán. En términos generales, cabe afirmar que los equipos de alta gama están directamente relacionados con la cultura musical de un país. Y no hay duda de que en el nuestro esa cultura va en aumento.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Las fuentes de sonido

A partir de la primera grabación sonora de Thomas Edison, a finales del siglo pasado -una pequeña canción, «Mary had a little lamb» grabada en un cilindro recubierto de estaño- se produce, sucesivamente, el disco redondo y plano, el sistema eléctrico, el microsurco en los años 50 y el disco estereofónico en los 60. La tecnología era analógica: una aguja siguiendo las sinuosidades de un surco que era amplificado primero por una trompa y luego con los sofisticados elementos que la electricidad hizo posible: un estilete moviéndose en un campo magnético y creando diferentes intensisades eléctricas para ser amplificadas y enviadas a los altavoces. Cerca de un siglo después, la digitalización hizo posible grabar y almacenar sonido a base de señales analógicas originales convertidas en digitales y reconvertidas en analógicas por medio de decodificadores. La técnica digital como soporte del sonido se perfecciona en una especie de lucha para acercarse al máximo de la perfección analógica. Al fin y al cabo, el oído humano es un elemmento analógico al ciento por ciento.

La amplificación

El amplificador y el preamplificador, a menudo calificados como el corazón del sistema de alta fidelidad, elevan la débil señal eléctrica que los lectores de las fuentes de sonido proporcionan hasta el nivel necesario para excitar confortablemente las bobinas de los altavoces (etapa de potencia); seleccionan y modifican algunas características de la señal original (etapa de preamplificación). Actualmente, una gran mayoría de aparatos emplean al ciento por ciento componentes de estado sólido (transistores), dadas algunas ventajas que esta tecnología presenta. Pero las características sonoras de algunos circuitos a válvulas han dado pie a que se rescaten este tipo de productos, que tienen partidarios incondicionales, creando una apasionante polémica entre audiófilos.

Algunas empresas han profundizado en esta cuestión y han creado circuitos híbridos, que emplean válvulas y transistores. Como casi siempre sucede con la técnica, cuando ésta ofrece diferentes opciones, el resultado depende más del genio y de la creatividad del diseñador que de la tecnología escogida.

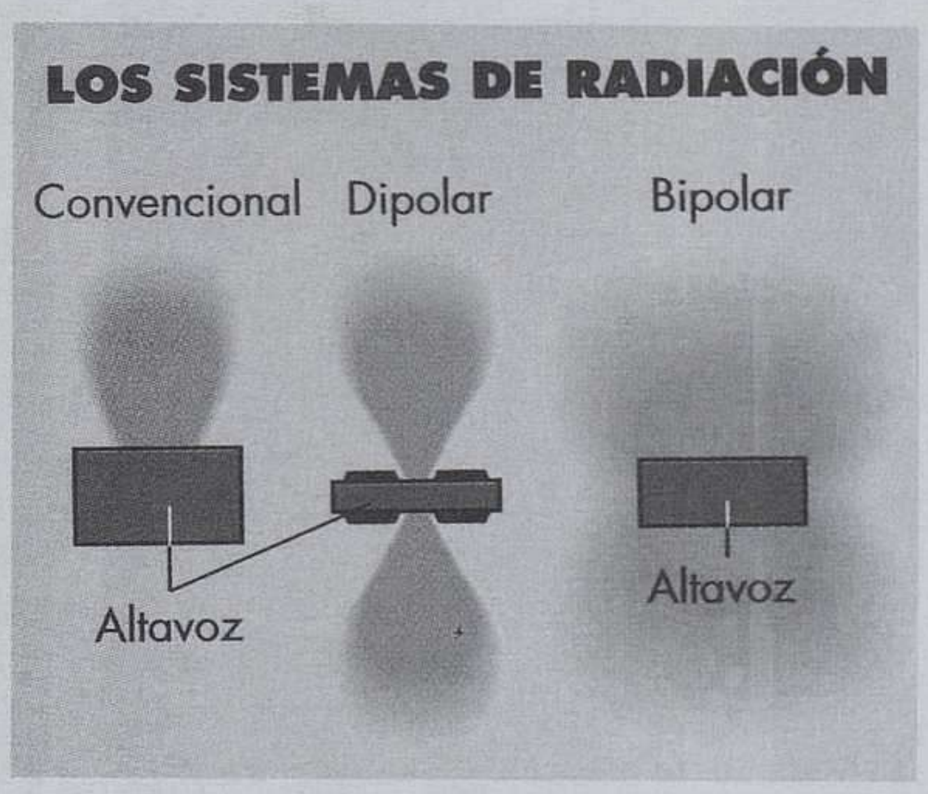
Las cajas acústicas

Las pantallas, recintos acústicos o altavoces son el eslabón último del equipo. Están formadas por un elemento mecánico que se desplaza según la intensidad de la corriente que recibe del amplificador. Tal vibración excita el aire, produciendo ondas sonoras que ponen en movimiento el tímpano del auditor, cuyo cerebro lo convierte en percepción sonora.

Existe una amplia variedad de sistemas capaces de llevar a cabo esta delicada función. Cualquiera de estas tecnologías es capaz de proporcionar excelentes resultados, si su diseñador ha sabido tratar debidamente los materiales y, posteriormente, si el especialista ha sabido recomendar el resto de los componentes que completan el conjunto.

Ramóm Ribó i Martí

Cajas acústicas de radiación directa. Formadas por altavoces electromagnéticos, osea diafragmas móviles. Su movimiento se genera por medio de una bobina por la que pasa corriente con frecuencias variables (según las notas que haya que reproducir) y con intensidades variables (según la potencia). Suelen estar diseñadas a base de dos o tres altavoces, cada uno en función de la distinta gama de frecuencias que tenga que reproducir (desde 20 a 20.000 Hz, considerados los umbrales auditivos para el oído humano). Un filtro divisor de frecuencias en el interior de la caja se encarga de enviar determinada corriente de forma distinta a cada uno de los altavoces. Cuantos más altavoces tenga una caja, más difícil será conseguir una respuesta sonora neutra, que cubra toda la gama de frecuencias.



Cajas acústicas bipolares. El National Research Council de Canadá ha desarrollado, con la compañía Api Mirage, de Toronto, la tecnología bipolar. Consiste en sumar a los altavoces frontales de radiación directa altavoces de radiación posterior «en fase» con los frontales. El resultado es un sonido abierto y envolvente, similar al de la sala de conciertos y una respuesta de graves dificilmente superable con una caja de dimensiones normales.

Cajas acústicas dipolares. El ingeniero inglés Peter Walker trabajó sobre un altavoz, excitando el aire por medio de un diafragma polarizado a varios millares de voltios en relación con dos planchas conductoras perforadas. Por medio de un transformador especial que incrementa el voltaje recibido del amplificador se produce una atracción/repulsión que mueve el diafragma central. El sonido radiado frontalmente se produce fuera «de fase» con el sonido radiado por la cara posterior del diafragma. Para obtener una buena efectividad en la respuesta de las frecuencias graves se requiere un diafragma de considerables dimensiones o la adición de un altavoz «sub-woofer» electrodinámico.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

La geometría de la tragedia

La Tetralogía que ha producido el teatro del Châtelet de París es, sin lugar a dudas, el mayor acontecimiento del año lírico de la capital francesa: un año que, gracias a esta producción, quedará en los anales de la ópera parisina.

DAS RHEINGOLD
ROBERT HALLE (WOTAN)
PETER STRAKA (LOGUE)
ELISABETH M. TOPSOE (FREIA)

Foto: M.N. Robert

La preparación de la obra de Wagner ha supuesto un esfuerzo digno de elogio por parte de Jeffrey Tate -al frente de la Orquesta Nacional de Francia y del coro del propio teatro- y de Pierre Strosser-director de escena y decorador- así como por parte de los cantantes y de los músicos y de la reducida plantilla de técnicos y de administrativos del Châtelet, puesto que el teatro dispone de no muchos medios materiales.

Stéphane Lissner, su director, tiene por costumbre desde ya casi diez años de confeccionar temporadas temáticas coherentes con obras hilvanadas por hilos conductores interesantes. Además Lissner busca y mantiene relaciones durables con artistas que preparan con esmero las óperas que ponen en escena. Si la programación de la Tetralogía no parecía ineluctable en medio de las craciones del siglo XX presentadas durante estos últimos años - *Pelléas*, *Il prigioniero*, *Lulú*... - si que ayuda, según Lissner, a la comprension de las mismas. Tate y Strosser han secundado esta idea aunque -involuntariamente, de seguro- le han dado un vuelco inesperado, como se verá.

Poco o nada confiaron a la prensa ni el uno ni el otro durante los largos meses de intenso trabajo que precedieron el estreno. Lissner declaró por su parte que la producción seria minimalista y épica. Dos calificativos útiles para analizarla.

Haz de relatos

Buen conocedor de la obra de Wagner, Tate ha dado una gran importancia a los múltiples relatos que ella contiene. Dichos relatos están concebidos no sólo para dar parte de un hecho sino para emocionar a los que lo escuchan. Es éste un principio de la literatura épica desde sus orígenes. Un ejemplo: que en la *Odisea* Ulises ciegue a Polifemo no nos emociona particularmente; en cambio nos emocionamos con Penélope oyendo el relato que de este hecho -hecho valiente, épico- hace su marido a su vuelta a Itaca. Y así vibramos con Siegfried cuando Mime relata la prematura desaparición de su madre, en un momento dramático muy logrado, o con Brunilda cuando Waltraute le relata la tristeza de Wotan de vuelta al Wahalla con su lanza en pedazos, en otra escena soberbia. Ello ha demandado a los cantantes un trabajo de interiorización considerable de sus personajes, al término del cual han logrado todos ellos trasformarse realmente en los seres que encarnan, a pesar de las convenciones del género, que son tantas.

Destaca en lo musical de la produción la presencia constante de esta casi imposible *verdad teatral*, cuya mágia hace de A. Krauss Romeo en Verona y Werther en Wetziar, por sacar a luz ejemplos de otros mundos. Poco importa entonces que Zelotes Heldmund Toliver (Fafner) no sea ni un gigante ni un dragón puesto que gracias a su estudiada dicción, engrandece su presencia física cuando reclama el oro a Wotan y a la hora de su muerte exhala un patetismo que ningún dragón de cartón piedra nos ha hecho sentir jamás; ni que Gabrielle Schnaut tenga más potencia que certeza en sus ataques, puesto que ella es Brunilda, que está sufriendo y que nosotros sufrimos con ella. Como poco nos importan otros inevitables pelillos y señales que se podrían destacar aquí y allá, nada acordes a las reglas del «bel canto».

La orquesta, presencia constante y dsicreta

Atenta a la batuta de Tate, la Orquesta Nacional de Francia brilla por su gran presencia y su admirable discreción, es decir por su sincera integración a un espectáculo que no dudamos en calificar de total. Exenta, tanto del protagonismo dominador de la de von Karajan, como de la ligereza pegajosilla de la de Böhm, o aún de la aplicación maniática de la de Boulez, por citar algunas versiones de referencia, la Nacional de Tate no es más, por ello signi-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

SIEGFRIED
HEINZ KRUSE (SIEGFRIED)

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

DIE WALKÜRE
KAREN HUFFSTODT (SIEGLINDE)
JYRKI NISKANEN (SIEGMUND)

fica mucho, que el elemento aglutinante de nuestro interés durante las quince cortas horas, que median desde el sordo circular del Rin, hasta el final de Siegfried ejecutado en un fortíssimo que ni aún esta vez peca por exceso. Telón de fondo sonoro, tiene la orquesta la presencia constante y discreta del coro en el teatro griego.

Si el trabajo de Tate ha sido muy elogiado, algunos han criticado el lado minimalista de la obra. Es verdad que un decorado único y a lo sumo tres o cuatro efectos especiales de poca cuantía -aunque muy eficaces- en quince horas, no son en principio motivo de regocijo para el espectador. Independiente de las razones económicas que han conducido a Strosser a tales extremos, ello le ha permitido darnos una versión original -y fidedigna- de la Tetralogía que en ningún caso resulta aburrida para el público supuestamente ya conocedor de la obra.

En el atrezzo reducido al mínimo indispensable -la lanza, la espada, el árbol, y poca cosa más- introduce Strosser dos elementos de su cosecha: una esfera blanca que representa el oro del Rhin, y un muro, omnipresente en las jornadas centrales de la cuaterna- que separa actores y público de un Wahalla representado por unos nubarrones pintados, inmóviles al fondo de la escena. La esfera y el muro -un paralelepípedo- son dos formas geométricas sencillas. Lo minimal de la producción de Strosser da en lo geométrico.

Escenario vacío y geométrico

Sí a través de la emoción llegabamos a la verdad teatral, por la geometría entendemos la importancia de Strosser ha querido dar al punto de vista. Esfera y paralelepípedo son, en efecto, dos formas espaciales, que dan la ilusión de ser respectivamente un círculo y un paralelógramo cualesquiera que sean los puntos de vista del espectador. La esfera rueda: el oro es igualitario y alcanzable. En su periplo puede llegar hasta cada uno de los personajes de la obra y aún hasta nosotros mismos. De hecho el Ring está basado en su ronda mortífera.

El muro, en cambio, impide el acceso al Wahalla a todos los que nos encontramos en su parte de acá. También igualitario el muro, estático, nos dice que nosotros ni somos como los dioses ni lo seremos jamás. En resumidas cuentas, no por ser ricos y poderosos seremos dioses: Alberich a la entrada de la gruta de Fafner, cerca del oro y al pie del muro- en una escena intimista, dramática, formidable- subraya la importancia del punto de vista en la escenografía de Strosser.

Si Tate ha trabajado en el relato, Strosser ha perfilado el encuentro, amoroso o, más a menudo, conflictivo. A tal fin el director de escena ordena con precisión las posiciones y las evoluciones de sus actores sobre el escenario como para mostrar, por ejemplo, que cada intercambio de dos de ellos revela facetas de la personalidad de un tercero. Dicho al revés, cada uno de los personajes se define como la intersección de las trayectorias de otros dos, tal el punto de geometría. Así por ejemplo el inesperado sentimiento de ternura de la se-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

midiosa guerrera, resulta del encuentro de Siegmund con Sieglinde: mientras que el encantamiento de Siegfried por Gutrune despierta los celos terribles de Brunilda -ya mujer- que acabarán con todo y con todos.

El paralelismo entre las dos parejas de hermanos didimétricos- Fafner y Fasolt, Alberich y Mime- como el caleidoscopio de paralelos, de simetrías y de antisimetrías que entre los triángulos formados por Siegmund, Siegelinde y Hunding por un lado y Gunter, Gutrune y Hagen por otro lado, quedan igualmente subrayados en la escenografía y en el vestuario. La perspectiva truncada del palacio de los gibichungen- perspectiva loca, pero geometría al cabo- reforzada por una iluminación sencilla y eficaz subraya el interés innegable por lo geométrico de la puesta de la escena de Strosser.

Heroísmo y minimalismo, verdad teatral y geometría, se funden en la música y la escenografía para idealizar una humanidad otra: en otros tiempo y lugar, para generar el mito. Strosser y Tate -tanto monta- nos convencen de que desnuda y pesentada con mucho orden la Tetralogía se troca en teatro griego. Wieland Wagner no fue tan lejos en los años 50. De ahí una primera conclusión: el romanticismo, que nace como afirmación de la diferenciación del pueblo alemán, en contra del imperialismo cultural del clasicismo francés, acaba en su declive -la Tetralogía se estrenó en 1876- apoyando sus creaciones sobre las bases del teatro griego que ultilizara su predecesor y enemigo.

¿Tal vez Wagner no es tan romántico cómo pensábamos?, ¿O es que el romanticismo cuando toca a su fin, roza efectivamente con el clasicismo?. ¿Las bases culturales de la Europa del norte son tan diferentes de las del sur?.

[Abramos un corto paréntesis. La torre Eiffel y la estatua de la Libertad de Nueva York son a primera vista dos monumentos muy distintos. Si la estructura de la estatua ha sido revestida de un ropaje que la transforma en la imagén romántica de una mujer que ilumina nuestro porvenir, la de la torre Eiffel por la noche se ilumina para hacer de ella una simple -minimal- lengua de luz. las estructuras de ambas están construidas sin embargo con las mismas técnicas, y es más, por la misma mano: la del ingeniero Gustave Eiffel. Ciérrese el paréntesis.]

En conclusión, Strosser transforma profundamente nuestra visión anterior de la obra de R. Wagner mediante una escenografía minimal, cuya existencia debemos a los autores de nuestra época. ¿Quienes sino Dallapicola o Glass o Wilson o Messiaen, han dado a los realizadores la facultad de transportar a la ópera, siempre a la zaga, conservadora, los decorados, iluminaciones y escenografías acordes a la creación artística de nuestros días? Gracias a ellos Strosser ha puesto de relieve facetas de la obra de Wagner -sin traicionarla ni alterarla- que hacen de ella una obra actual al lado de *Nixon in China*, *Einstein on the Beach* o *Saint François d'Assise*. No se escandalice nadie: Strosser ha reescrito la Tetralogía. De ahí la preeminécia de *Siegfried* en la alquimia de Tate y Strosser, por ser la más sobria, la más estructurada, la más afín a la creación de hoy, en una palabra la más minimal de las obras de la saga wagneriana.

Y pues son los autores actuales quienes han permitido una reelectura de la Tetralogía se puede afirmar sin temor al ridículo que la influencia de los autores modernos sobre los antiguos (*) existe sin lugar a dudas.

Programada la Tetralogía como fundamento y manantial de las obras de nuestro siglo, resulta que son ellas al contrario las que nos han permitido entrar en lo más hondo de sus entrañas para mejor contemplar su inédita arquitectura siempre escamoteada detrás de sapos y dragones y de los cuentos y las barbas de Wotan. El presente influencia el pasado. Strosser y Tate han logrado invertir la lógica del tiempo. Desde un punto de vista pedagógico el tiro le ha salido a Lissner por la culata, pero puede sentirse muy feliz de haber sacado la Tetralogía del museo y de haberla inscrito en el catálogo de las obras de nuestro siglo.

GÖTTERDÄMMERUNG
KURT RYDL (HAGEN)
GABRIELE SCHNAUT
(BRÜNNHILDE)
HEINZ KRUSE (SIEGFRIED)

Jaume Estapà i Argemi

(*) Debo al académico Francisco Rico esta idea atractiva, expuesta en el suculento *Tratado general de Literatura* de su librillo *Primera cuarentena* (l Festín de Esopo, 1982). Viene aqui muy a cuento.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

CRITICA OPERISTICA

NACIONAL

BARCELONA

PRIMER FESTIVAL DE OPERA DE BOLSILLO EN EL TEATRO MALIC

Paisiello. *La Serva Padrona*. Rosa Mateu, Josep Ferrer; Mª Eugenia Gasull, piano. *Extraordinary Women*. Sussanah Self. Diago. *Y un tablero*. Companyia Pentadrama.
Teatre Malic, Barcelona. Del 12 de octubre al 8 de noviembre.

Foto: DANIEL CASANOVAS

La intención perseguida con la creación de este Festival de ópera es normalizar una serie de éxitos puntuales de un tipo de espectáculo, la ópera de cámara, que extrañamente no encontraba un lugar y un espacio en Barcelona. En definitiva, una iniciativa que es agradecida y aplaudida por todos. Tres han sido las óperas presentadas en el Festival.

La Serva Padrona

La Serva Padrona de G. Pasiello (San Petersburgo 1781). Sin duda alguna el plato fuerte del Festival, ya que se trata de un *intermezzo* muy poco divulgado en el repertorio operístico, frente a su gemela de Pergolesi, que desde su estreno en 1733, ha sido fuente de diversas copias e ingeniosas distorsiones en toda Europa, desde la obra de Paisiello que nos ocupa, a la francesa *Le devin du Village* (1752) de Rousseau. Pocos podíamos imaginar que un espacio tan diminuto (apenas 70 localidades) en el sótano, podría alcanzar unas posibilidades expresivas tan amplias y una conjunción y complicidad tan perfecta. La palabra clave es complicidad; en el Malic el público interviene inevitablemente en la obra, dada la proximidad entre ambos, entonces la realidad y la ficción, que se tocan hasta diluirse sus límites. La obertura pianística envuelve completamente el pequeño recinto del teatro y los cantantes-actores hacen su labor sobrepasando el pequeño espacio del escenario. Los cantantes ofrecen un espectáculo redondo; en primer lugar el *Padrone* de Josep Ferrer, que logra superarse a él mismo en una interpretación de verdadero lujo, tanto en su faceta de actor, como en la vocal donde obtiene un excelente resultado, imprimiendo al personaje una humanidad y comicidad arrebatadoras. Rosa Mateu sabe destacar en su papel de Serva-Padrona, sin quedar aplastada por su *Padrone*, muy al contrario, imprimió su propio ritmo a la obra haciéndola girar a su alrededor con maestría y autoridad. Excelente la interpretación del actor Francesc Sánchez (*en la foto de arriba, los tres intérpretes*), tanto en el rol de sirviente mudo como en el de Capitán Tempesta. Bien la interpretación de Eugenia Gasull que resultó una orquesta completa, con matizaciones y sensibilidad. Felicitaciones a Juan Anton Sánchez como director de escena y a Nina Pawloswsky en el montaje dada la dificultad de la labor y el interés de la misma. **F. Sans Rivière**

Extraordinary women

El espectáculo de la Selfmade Music Theatre supo crear un continuum temporal de acción teatral estructurado en cinco números que, compuestos por Anderson, Christie, Lovett, Paintal, Pluyers y la propia Self, retratan a diferentes mujeres extraordinarias. La unidad de ese todo hetereogéneo nació del recurso escénico que supusieron los pequeños interludios que presentaron a una cantante y a una obrera del teatro en clave de sátira. Una burla que, con mucha elegancia, ridiculizó los siempre atrayentes e hiperrománticos camerinos operáticos. Destacaremos las aportaciones vocales que introdujo la Medea de Michael Christie. Esta nieta de Helios, hermana de Circe y responsable del robo del toisón de oro, siendo similar a un Jano bifronte, padece desesperación y deseo de venganza en sus aposentos solitarios mientras que en presencia del perjuro Jasón sabe mostrar la necesaria frialdad. Por otra parte, dificilísimos glissandos, saltos interválicos muy disonantes, utilización de consonantes muy marcadas, creación de efectos de *sprechgesang* en registros inusuales, dinámicas absolutamente especificadas, grupos melismáticos ciertamente saltarines, vibratos crecientes o decrecientes y un largo etcétera son los elementos técnicos canoros que caracterizan esta página de singular belleza basada en textos de Dario Fo y Franca Rame. Susannah Self es un raro compendio de virtudes vocales y teatrales. Desde la modélica Jackie Kennedy, pasando por la pseudo-Callas y llegando a la gazmoña pizpiretería de la famosa cleptómana Shirley Hawkins, la Self supo comunicar toda una gama de cromatismos exegéticos obtenidos gracias a la separación de la luz blanca que supuso su difractorio prisma interpretativo. Sin embargo, lo más destacable fue la naturalidad con la que pasaba del recitado al *sprechgesang* y de éste al canto natural. Loable fue también su capacidad para captar ella sola la atención de los asistentes en todo un momento. En cuanto a la puesta en escena comentar que los decorados fueron polivalentes y extrañamente eficaces. Tan sólo se acusó un cierto desasosiego por lo pequeño del local y por la gran cantidad de público asistente.

C. Gervilla

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

PUNTO Y FINAL

Con la puesta en escena de la verdiana *Falstaff* quedaba cerrada la Temporada de 'Opera que ha presentado este año la Dirección Artística del Teatro Arriaga. Un título que a nuestro entender se puso aquí por primera vez y que tampoco figura entre los presentados por la ABAO.

Las actuaciones de cada uno de los artistas integrantes del dilatado reparto deben enjuiciarse teniendo siempre en cuenta que *Falstaff* es el más teatral de los títulos verdianos, y que la presencia escénica es insustituible para dar con el verdadero sentido de la ópera. Bruno Pola (*en la fotografía de la derecha*), que no destacó en una anterior actuación dentro del XLII Festival de la ABAO como Belcore, sorprendió como Sir John, combinando su vis cómica con la elegancia y el estilo dando a saus frases la intención precisa, llenando la escena con su sola presencia. La veterana Rita Gorr hizo su Miss Quickly, demostrando su profesionalidad, aunque sin ocultar que, vocalmente, se encuentra en las postrimerías de su carrera. Muy bella la voz de la soprano coreana Kim Eun Sung como Nannetta, junto a Sharon Spinetti (Alice) y nuestra Maite Arruabarrena (Page), las tres con muestras de gran musicalidad y aciertos vocales. El barítono Roberto Frontali, Ford, fue el más destacado bajo el aspecto vocal en lo poco que la partitura nos permitió escucharle. Poco acertado el tenor Kevin Anderson, cuya voz presenta demasiadas brusquedades para la interpretación de Fenton, tan lleno de matices líricos. El reparto lo completaron Santiago Sánchez Jericó como Doctor Cajus, Miguel Angel Zapater como Pistola y el gran experto en estas lides José Ruiz como Bardolfo. Con todo, lo destacable a nivel vocal fue la gran compenetración del reparto, con demostrados sentidos musicales y perfectos movimientos escénicos. Un tanto discreto el Coro Rossini y feliz la actuación de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, conducida por Elio Boncompagni, que salvó una obra de verdadero compromiso.

Lo más impactante fue el diseño de escenografía a cargo de Carlos Cugat y la puesta en escena de Luis Iturri. Decorados, luces y vestuario se conjugaron para conseguir un espectáculo que agradó sobremanera.

José Antonio Solano

BILBAO

UN BUEN COMIENZO CON *LA TRAVIATA* DEL XLIII FESTIVAL DE LA ABAO

Durante el pasado mes de septiembre se inició el tradicional Festival de la ABAO en el Coliseo Albia bilbaíno con *La Traviata*, que consiguió poner en las taquillas en «No hay billetes». Hacía su presentación la soprano sarda Giusy Devinu (*abajo a la derecha, junto a Salvatore Fisichella*). Aunque fue un tanto cuestionada su actuación en el acto primero, hubo unanimidad en el resto de la obra tras conseguir la intérprete acaparar la atención del público con su voz de soprano lírica de coloratura, idónea para el conjunto de la obra. Esto y su inteligencia le permitieron afrontar cada pasaje de la extensa y difícil partitura dentro de una notable línea. Se trata, sin duda, de una de las grandes intérpretes de esta obra de las que ya han pasado por el Festival a lo largo de su dilatada trayectoria.

Estuvo a su altura el barítono Paolo Coni, conmovedor por su estilo, línea de canto, colorido de voz y buen decir. Compuso un perfecto Giorgio Germont, reafirmándose en su privilegiada reputación en la lírica actual, resultando una auténtica delicia el dúo con la soprano y la famosa «Di Provenza il mar», que en esta ocasión se salió de lo acostumbrado.

Foto: F. MERINO

Habíamos oído hablar muy bien del registro agudo del tenor Salvatore Fisichella. Siempre se nos dijo que era excepcional, Otro cosa era su línea de canto y su registro medio si bien parecían ser evidentes ciertos progresos sobre los cuales nos encontrábamos sumamente interesados. Pasó sin pena ni gloria el acto primero y al escuchar las primeras frases de su aria del segundo «Lunge da lei per me non v'ha diletto!» observamos que el Maestro imprimía tal velocidad en los tiempos que nos anticipó que tendríamos *cabaletta* subsiguiente con Re bemol incluido. Así, fue pero de forma un tanto blanca y desdibujada. En suma, que nos quedamos sin romanza y sin *cabaletta*. Todo ello, repetimos, a velocidad de vértigo como nunca habíamos escuchado con anterioridad. Tampoco nos diría grandes cosas en el último acto.

Muchas caras conocidas, en gran parte de valores locales, en el resto del exctenso reparto, quienes cubrieron muy satisfactoriamente sus respectivos roles. Así Nelibel Martinez hizo de Flora, Immaculada Martínez, de Annina, José Javier de Nicolás, Fernando Belza de Marqués d'Obigny, Pablo Pascual de Baron Duphol y Francesco Musinu de Dr. Grenville.

Muy conjuntado y musical el nuevo Coro de la Opera de Bilbao y excelente la dirección de Giuliano Carella, con la salvedad de la sorprendente velocidad del aria del tenor antes mencionada, al frente de la Orquesta Sinfónica de Euskadi, que sonó con brío y fuerza. Bella y tradicional la producción de Gian Paolo Zennaro que consiguió por otro lado mover a los componentes del Coro de forma adecuada dentro del reducido espacio del escenario.

José Antonio Solano

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Y un tablero

Único de los espectáculos del Festival de procedencia barcelonesa, la obra de Eduardo Diago, que parece sacada de un cuento de Cortázar, gira en torno a una partida de tres en raya, donde el tablero es todo el espacio escénico convenientemente dividido en casillas. La obra es una lucha de poder entre el personaje femenino de la Reina (soprano) y el Zángano 1 , frente a la jugadora forzosa (actriz), que entra en el juego inocentemente y acabará utilizando todos los recursos posibles para vencer a su contrincante. Las fuerzas se equiparan con la aparición del Zángano 2; aunque la reina lo intente acaparar para su bando con el consiguiente juego de seducciones hacia los dos hombres con tal de vencer en el juego. A pesar de todo la obra acaba de forma inesperada, dejándonos un tanto perplejos en cuanto al desenlace, que parece decantarse en favor de la actriz. Musicalmente la obra tiene mayor interés; el compositor realiza una labor creciente de instrumentación y configuración de las más distintas sonoridades, creando un juego heterogéneo de sonoridades vocales, percusión y viento, de indudable interés y ritmo en algunos puntos casi frenético. Muy interesante la voz rotunda y ágil de la soprano Montse Solà, con admirable escuela. Joaquim Solé interpreta al Zángano 1 con autoridad, al igual que su intervenciones guitarrísticas y percusionistas. Carles Gisbert es un cuarto jugador muy especial, siendo el personaje más desequilibrado de todos, expresándose a través del clarinete y la percusión. Neus Mayolas hizo una interpretación de la jugadora-actriz muy adecuada, aunque su rol parecía intervenir demasiado en la obra rompiendo el espectáculo músico-dramático. En definitiva una obra interesante musicalmente y como espectáculo, pero que decepcionó un tanto en su aspecto argumental. Felicidades a los programadores del Festival y esperamos reencontrarnos de aquí a un año -o antes- con obras por lo menos tan interesantes como las exhibidas en su primera edición que es la que nos ocupa. **F.S.R.**

KATHLEEN BATTLE EN EL PALAU

Kathleen Battle. Barcelona, Palau de la Música, 5 de octubre

El debut barcelonés de Kathleen Battle causó lógica expectación; no en vano es una de las intérpretes más conocidas del gran público gracias a su abundante discografía, realizada con algunos de los más importantes directores de la actualidad. El resultado confirmó la impresión que ya teníamos antes de su recital: se trata de una soprano de voz ligera y atractiva, de *soubrette*, con un registro grave insuficiente y un registro central de poca amplitud, y una intérprete que busca siempre un fraseo sofisticado y «bonito». No es una liederista nata, como se comprobó en un Schubert poco idiomático, aunque la cantante estadounidense fue lo suficientemente hábil como para escoger canciones que se adaptaban mejor a sus candiciones vocales, como «Nacht und Träume», de la que dió una lectura extática.

Foto: CHRISTIAN STEINER

Dominadora de la escena, con sus reverencias y miradas de diva convencida de serlo, hizo un poco de trampa al incluir una aria del *Romeo et Juliette* justo detrás de los complicados *Ophelia Lieder* de Strauss y antes de las exóticas de Villa-Lobos, cantadas con más *glamour* que calidez. El éxito de público se manifestó en cuatro bises, el inevitable «Summertime», «Mein herr Marquis» y un par de espirituales, el último, «Over my Head», interpretado *a cappella*. **X. Cester**

Foto: M.A. JIMÉNEZ

CÓRDOBA

ACERTADA «MARINA»

El Gran Teatro de Córdoba, que desde hace tiempo viene ofreciendo los mejores espectáculos operísticos de Andalucía, ha comenzado la temporada poniendo en escena *Marina*, de Emilio Arrieta, en una producción de nueve teatros españoles bajo la dirección musical de Odón Alonso y la escénica de Emilio Sagi.

Impecable la puesta en escena (*en la imagen superior, un momento de la producción*) conseguida de esta ópera marinera que siempre despertó gran fervor en el público y algunos de cuyos fragmentos musicales son ampliamente conocidos.

Impecable y claramente inspirada, al igual que el vestuario, en los cuadros de Sorolla, resultó excesivamente inmaculada; hubiera sido más adecuado al tema de la obra una puesta en escena que a la sencillez que ésta presentó hubiera añadido una aire más popular y colorido. Menos aséptico; algo a lo que se acercó bastante en el segundo acto, en la escena del astillero.

El resultado general de la representación fue muy digno. Carmen Subrido, con un registro extenso y uniforme, bonito timbre y amplia expresividad, nos brindó una Marina fresca y con agilidades bien resueltas. Tanto musical como interpretativamente encantadora. Carlos Moreno, que cuenta con una bella voz a la que le falta corporeidad, lo que produce una dicción poco clara cuando se esfuerza por aumentar el volumen más allá de sus posibilidades, interpretó un Jorge muy pobre. Quizá en pocos años, y si sigue trabajando con una buena guía, estará en condiciones de asumir el papel con más propiedad. Carlos Bergasa, con una bonita voz de barítono, aunque su emisión es algo opaca -cosa perfectamente corregible- interpretó con agilidad y soltura el papel de Roque con un excelente desempeño actoral. Alfonso Echevarría, que también posee una bonita voz de barítono y gran desenvoltura en el escenario, nos brindó un Pascual plenamente con-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

vincente. El papel de Capitán Alberto a cargo de Juan Jesús Rodríguez fue de gran calidad y transparencia. El resto del elenco presentó un buen nivel, homogéneo y muy digno. Las escenas de conjunto resultaron, desde el punto de vista escénico y musical muy logradas.

Tanto la Orquesta de Córdoba, conducida por Odón Alonso, como el Coro del Gran Teatro, con la dirección de Carlos Hacar, cumplieron su cometido de forma meritoria. Excelentes las intervenciones solistas de los instrumentos de la orquesta mientras el Coro, con un rol muy importante a lo largo de toda la pieza, ya que interviene permanentemente, tuvo una actuación afinada, sobria y correcta.

Es de destacar la inclusión, en el último acto, del aria «Iris de amor», tantas veces cortada. **Elisa J. Cases**

MADRID

VICTORIA DE LOS ANGELES, LIEDERISTA

Victoria de los Angeles, soprano. Albert Guinovart, piano. Obras de Fauré, Ravel, Debussy, Canteloube, Mompou, Montsalvatge, Guridi y Pedrell. Madrid. Teatro de la Zarzuela. Ciclo de Lieder. 27/X/94.

Con un recital a cargo de la soprano catalana comenzó el ciclo de Lied coproducido por la Fundación Caja de Madrid y el Teatro de la Zarzuela. Gran acierto, en primer lugar, la elección del cantante para abrir esta serie de conciertos, ya que Victoria de los Angeles es sin duda una de las mejores y más grandes liederistas que ha dado este país, que con su voz y su tremenda inteligencia ha sabido crear referencia en la interpretación de esta música: la más pura, la que abandona la opulencia externa para adentrarse en lo íntimo y en la que el intérprete ha de replegarse sobre sí mismo para buscar nuevas imágenes, emociones distintas para sacar lo mejor de sí, para encontrar la visión más recóndita y profunda que pueda envolver la expresividad por excelencia. Y Victoria ha sido maestra en esta búsqueda y en este encuentro.

Gran acierto, en segundo lugar, la elección del programa, donde la cantante no ofreció, curiosamente, ninguna pieza de *lied* sino su equivalencia francesa y española, es decir la *mélodie* y la canción. Y en ambos terrenos, demostró lo que tenía que demostrar, que ocupa ya por derecho propio un sitio entre los ángeles; y qué más da que la voz ya no sea lo que fue, cosa lógica si tenemos en cuenta sus cincuenta años de carrera ya cumplidos desde aquel lejano 19 de mayo del 44 en el Palau de la Música Catalana; y qué más da que la emisión no fuera limpia, entorpecida continuamente por unas insistentes flemas; y qué más da que la ejemplar técnica no contara ya con el apoyo de antaño; y qué más da que el tono y el timbre peligraran y se llegaran a perder en algunos momentos de la noche; y qué más da que en algunas frases faltaran el empaque, la fijación y la redondez necesarias; y qué más da. Con Victoria, o se entra o no se entra; pero si entra, al ir a ver a Victoria, se está ante un mito, ante un sueño, ante una expresión absolutamente exquisita en el francés, ante un gusto único en las páginas de Debussy (*Trois Chansons de Bilitis*) y Canteloube (*Chants D' Auvergne*), ante una íntima dulzura en Mompou (*El combat del sommi*), una entregada complicidad en las canciones negras de Monsalvatge o las primorosas canciones castellanas de Guridi, especialmente la hermosísima «cómo quieres que adivine», donde por un momento volvió toda la fuerza, todo el duende de una voz que ha hecho única a la cantante barcelonesa.

Porque al ir a ver y a escuchar a Victoria, se capturan momentos ya inolvidables, como los tres gloriosos y mágicos bises que la cantante entregó al público: el bellísimo tango milonga de Guastavino, El Sampedrino, el puro y fínisimo fado portugués de Ernesto Halffer, «Ai qué linda moça», y la eterna Seguidilla de una *Carmen* de referencia, y que consiguieron que el público, que estuvo bastante frío durante gran parte de la noche, despidiera a la soprano como tenía que haberla recibido, con grandes aplausos y puesta la sala en pie.

Finalmente, y ante la velada queja de la soprano durante la primera parte ante la cantidad de polvo que había en la sala, y que lógicamente empañó sus intervenciones, surge la inmediata pregunta: ¿cómo es posible que se programe un recital a cargo de una cantante como Victoria de los Angeles y haya polvo en el escenario? ¿Por qué no se pudo prever este hecho y retrasar o suspender las obras que, según la cantante, lo causaron? Es una situación absolutamente increíble.

Fernando Encinar

BRITTEN ESTRENA EN ESPAÑA

Se ha presentado en Madrid (con carácter de estreno en España) la ópera de Bnejamin Britten *The Turn of the Screw*, en los días finales de un Festival de Otoño realmente pródigo en novedades y en programas de altísimo interés musical. La producción corrió a cargo del grupo berlinés independiente Neue Opern- und Theater-bühne, con la participación de solistas de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, dirección musical de Sebastian Gottsschick y escénica de Alexander Paeffgen. El escenario elegido fue el pequeño pero encantador teatro de la Escuela Superior de Canto.

La obra de Britten, estrenada en el Teatro de La Fenice de Venecia en 1954

por el English Opera Group, consta de un prólogo y dos actos, y requiere el concurso de seis voces y una orquesta de cámara con quince instrumentistas. Escrita por su autor cuando ya contaba con una amplia experiencia teatral, esta ópera constituye sin duda uno de los principales logros dramáticos y musicales de Britten. El famoso relato de Henry James sobre el cual se basa proporciona al compositor los elementos necesarios para construir una estructura que se despliega a través de las ocho escenas que integran cada uno de los dos actos, entre las cuales se insertan además breves pero concentrados interludios a modo de glosa o preludio de la acción precedente o siguiente. El tratamiento de la línea vocal el sencillamente exquisito, tanto en los solos como en los conjuntos. También la orquestación revela a un autor pleno de oficio orquestal en un textura donde no son posibles los efectos masi-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

vos, sino más bien las sutilezas y las combinaciones imaginativas.

El grupo alemán ha sabido ofrecer una versión digna -excelente en muchos aspectos- de una obra poco frecuente y de grandes dificultades técnicas. Si la actuación de Lori McCann (Institutriz) y Anke Höppner (Miss Grosse) fue realmente buena, como también lo fueron en sus más breves papeles Barry Ryan (Quint), Ulrike Stöve (Flora) e Itziar Real (Miss Jessel), no podemos dejar de mencionar con especial énfasis el trabajo realizado por el niño Bruno Silva (Miles), que compensó sus esporádicos inseguridades vocales con una representación escénica soberbia, en un papel cuya longitud y dificultad fue dominada con total seguridad por un «niño de coro» que no había cumplido los 12 años. La orquesta realizó su cometido con gran nivel musical, mucho más evidente aquí a causa de lo camerístico de la instrumentación. La dirección musical brilló asimismo en la excelente conjunción de cantantes y orquesta, mientras que la dirección de escena ponía el broche final a una producción llevada a cabo con pocos medios pero con gran imaginación, cuyos resultados dramáticos y musicales fueron largamente aplaudidos por el público asistente.

Enrique Igoa

ESTRENO DE «LA MADRE INVITA A COMER» DE LUIS DE PABLO

Dentro del marco del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, y en una coproducción con el Teatro de la Zarzuela, se ha estrenado en el citado escenario (15, 16 y 18 de octubre) la última ópera de Luis de Pablo, basada en el libreto de Vicente Molina Foix, y titulada *La madre invita a comer*, cuyo estreno mundial tuvo lugar en la Bienal de Venecia de 1993. La ópera se presenta como primera parte de una trilogía cuya segunda «jornada» sería *El viajero indiscreto*, ya estrenada en el Teatro de la Zarzuela en 1990, mientras que una tercera parte, pendiente aún de elaboración, cerrará algún día el ciclo completo.

Dividida en cinco escenas de duración e importancia desiguales, la acción presenta a una viuda y a su hijo

-producto de un desliz- junto con su cocinera, preparando un banquete al que ha invitado a cinco caballeros con el fin de elegir a uno de ellos para casarse. La elección se realiza mediante una prueba en la que los comensales deben adivinar el contenido de un licor. Es el Hombre sin Cualidades Específicas quien lo consigue, pero en su posterior paseo con la madre se descubren sus verdaderas intenciones: matar a la viuda para que no pueda amar a nadie más. A lo largo de la acción el hijo ha ido creciendo y madurando, y por fin encuentra su vocación irresistible: viajar. La última escena muestra a la cocinera entregándose a un ritual necrófago sobre el cadáver de su señora, mientras el Hombre/Criminal monologa sobre su peligrosa condición.

Tras una experiencia teatral que incluye ya dos títulos como *Kiu* y *El viajero indiscreto*, *La madre invita a comer* se presenta como una consolidación del estilo de Luis de Pablo, en una depuración de su lenguaje que conduce a una obra de una gran austeridad. La reducción de los efectivos orquestales a una formación de 21 profesores (eso sí, con una amplia y variada representación de la percusión), junto con la notable rarefacción producida por una orquestación cercana en ocasiones al serialismo weberniano, son sólo dos de los hechos que confirman una economía de medios puesta al servicio de las exigencias del libreto y del drama. Quizá el ejemplo más claro de todo ello se encuentra en la transición de la escena 3ª a la 4ª, en un interludio basado en sonidos aislados del arpa y la percusión que apenas consiguen romper el tenso y ominoso silencio que se había creado momentos antes. La línea vocal de los protagonistas muestra una construcción que oscila entre lo meramente silábico y lo altamente melismático, siempre apoyada en un contorno yá familiar en un cierto sentido para los conocedores de los anteriores títulos de su autor.

La participación vocal fue, en líneas generales, de gran altura, especialmente Beatriz Lanza (Madre), Luis Alvarez (Hombre sin Cualidades Específicas) y María Luisa Maesso (Cocinera). La dirección escénica de Gustavo Tambascio tuvo momentos de gran originalidad y plasticidad, aunque pecó en ocasiones de una gratuita grosería. Su carencia más evidente fue, sin embargo, no reflejar en toda su riqueza las situaciones escénicas propuestas por el libreto, cuya plena realización habría su puesto un refrescante contrapunto visual y dramático a la austeridad expresiva de la música. No queda sino destacar, como viene siendo habitual, la eficaz colaboración de los componentes de la Orquesta Sinfónica de Madrid, que, bajo la dirección de José Ramón Encinar, ofrecieron una nueva lección de profesionalidad al servicio de tan difícil partitura.

E. I.

OVIEDO

UN FESTIVAL PARA TODOS LOS GUSTOS

El pasado 24 de septiembre comenzó en el Teatro Campoamor de Oviedo, el 47º Festival de 'Opera de Oviedo, continuando con la línea renovadora del estilo, innovaciones ambientales, ruptura del clasicismo y un aire diferente en el ambiente escénico. Con estas características fue presentada la primera ópera *Le Fille du Régiment* de Donizetti en una nueva co-producción del Festival de Opera de Oviedo y el Gran Teatro de Córdoba. El tenor Glenn Siebert, sustituyó en el último momento a Gregory Kunde debido a una enfermedad y aunque no tiene mucha voz, hizo lo posible por sacar la obra adelante lo más dignamente que pudo. Eva Mei, que hacía su presentación en Oviedo, fue una de las triunfadoras de la noche. Con una voz lírica y musical, fue una Marie ideal que interpretó el papel con sentimiento y delicadeza. Demostró una excelente técnica, dicción y adecuación estilística.

Viorica Cortez, nos recordó a una *Carmen*, que representó en este mismo escenario hace diez años, y parece que los años no han pasado, aunque su papel en la obra no fuese muy intenso pero si vital; lo resolvió magníficamente.

Otro de los triunfadores de la noche fue el barítono Carlos Alvarez, que arrancó en su aria la mayor ovación de la noche. Posee un magnífico timbre de voz, a pesar de su juventud, y grandes dotes para la escena.

El resto de cantantes como Ana Santamaria y Luis García Santana, cumplieron bien sus papeles.

El coro de la Asociación de 'Opera, cada día va a más, tiene un gran nivel musical y en esta representación convenció una vez más. La Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, estuvo dirigida por David Perry, que obtuvo el máximo rendimiento, plena de belleza, calidad, disciplina y cohesión.

Y dejamos para el final al director de escena Emilio Sagi, muy querido en esta ciudad, y que sabe poner un sello muy especial en su trabajo consiguien-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

do que tanto cantantes como el Coro trabajen con gusto y un relajamiento que consigue su fin con mayor facilidad, obteniendo la mayor perfección posible, y una personalidad que hará escuela. El público quedó entusiasmado, más quizás en la segunda representación en la cual se mostró quizás menos frío y más espontáneo.

Orfeo y Euridice

Éste fue la segunda ópera de representada en este Festival, que para un festival tan corto, como el ovetense, cuatro óperas, no es una de las más atractivas y esperadas, pero como dirían los taurinos, se lidió y se pasó sin pena ni gloria. La producción del Gran Teatro de Córdoba fue interpretada por Lucia Valentini Terrani, Ana Rodrigo, Begoña García y la Orquesta de la Opera de Brno dirigida por Peter Maag.

Los tres cantantes cumplieron sus papeles con dignidad aunque no siempre parecían estar de acuerdo con las propuestas de Peter Maag. Especialmente Lucia Valentini Terrani que parecía querer unos *tempi* más ágiles, aunque hizo una notable interpretación. Ana Rodrigo se identificó mejor con la visión del director y su interpretación tuvo una impecable musicalidad y una técnica correcta. Begoña García, con una densa voz y un buen movimiento escénico, cumplió bien en su mayor reto en Oviedo. El Joven Ballet tuvo una brillante actuación en el importante papel que tiene en la ópera, sobre todo si tenemos en cuenta su juventud. La dirección de Peter Maag fue impecable y llena de matices y la puesta en escena muy buena.

Nabucco

El público se volcó por ver las funciones de *Nabucco* fue necesario poner el «No hay billetes» e incluso en los ensayos generales, que eran gratuitos, quedó muchísima gente sin poder asistir. Las colas en el Teatro Campoamor se hicieron famosas durante esos días.

La dirección musical estaba a cargo de la directora cubana Elena Herrera, que tantos éxitos ha obtenido en Asturias dirigiendo a la Sinfónica del Principado de Asturias o a la Orquesta Nacional de Cuba, en diversos conciertos.

La dirección de escena corrió a cargo de Serafí Guiscafré que presentó una escenografia convincente y que supo crear la ambientación adecuada con interesantes juegos de luces.

La interpretación de la soprano Pamela Kucenic fue suficiente, aunque tuvo una linea armónica incompleta y adoleció de fuerza dramática. El verdadero triunfador de la noche fue Paolo Coni con un caudal lírico con un impactante que cautiva por la belleza del timbre, el amplio registro central y la buena técnica de canto. No en vano, está considerado como una de las mejores voces del momento. El tenor Antonio Ordóñez cumplió con brillantez aunque Ismaele no sea un rol excesivamente largo. Igualmente buena la interpretación de Bonaldo Giaiotti que todavía demostró ser capaz de interpretar un papel de la dificultad del de Zaccaria y estuvo a la altura de las circunstancias. Linda Mirabal cantó muy bien y demostró estar preparada para afrontar retos mayores. Esperamos poder verla en ellos en Oviedo y disfrutar de su elegante musicalidad y de la belleza de su voz. Elena Herrera volvió a hacer el milagro y sacó un gran partido de las masas estables del teatro que tienen buen nivel pero que todavía consiguen mejores resultados con una dirección tan buena como la de Elena Herrera. El coro sonó mejor que nunca, los solistas mantuvieron un perfecto equilibrio en las escenas concertadas y la orquesta fue impecable. Deberíamos conseguir que sus visitas fuesen más frecuentes.

El público aplaudió a rabiar y fue una noche memorable.

Madama Butterfly

Todavía bajo la impresión de las noches de *Nabucco*, nos encontramos con la de *Madama Butterfly* que aunque no fue tan espectacular, nos hizo tener la impresión de que estábamos ante un hito de la interpretación con Raina Kabaivanska, que actuaba por primera vez en Oviedo. Raina Kavaibanska afrontó el papel de forma sobresaliente y demostró ser una gran diva con una increíble capacidad de transfigurarse en el escenario. César Hernández cantó con entrega y buena técnica. La mezzo Yun Deng fue una Suzuki más que notable, especialmente en su dúo con Butterfly. También estuvo bien Enrique Baquerizo, buen intérprete de Sharpless, así como José Ruiz en Goro, y Miguel López Galindo.

Después de la tensión de *Nabucco*, la actuación del coro fue buena, pero no tan magistral como la de la ópera anterior. Tampoco la orquesta mantuvo el mismo nivel y es ahí donde se notó la diferencia entre las direcciones de Elena Herrera y la de Alfredo Silipigni. La puesta en escena fue correcta.

Después tuvo lugar una emotiva cena-homenaje a Don Manuel Alvarez-Buylla y López-Villamil, ex-alcalde de Oviedo, impulsor de la Asociación de Amigos de la Opera en el año 1977, que fue durante años presidente de la Federación Nacional de Asociaciones de Amigos de la 'Opera y que actualmente lo es de la Asociación Filarmónica. Le fue entregada una placa como socio de honor de la Asociación. A la cena asistieron los intérpretes de la función y las personalidades más importantes de la política, la cultura y la empresa en Oviedo.

Luis Miyar Menéndez

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

SABADELL

UN CICLO EN EXPANSION

Rossini. *La Cenerentola*. **Maite Arruabarrena, Mauricio Septién, Iñaki Fresán, Enric Serra, Mireia Casas, Rosa Mª Ysàs. Cor dels Amics de L'Opera de Sabadell. Orquestra Simfònica del Vallès.Dir.: Elisabetta Maschio. Dir. escena: Pau Monterde. Sabadell, 9 de noviembre.**

El ciclo d''Opera a Catalunya que promueven los Amics de l'òpera de Sabadell ha inaugurado su temporada con el compromiso que supone hacer representaciones líricas en un país que desde la pérdida del Liceu, tiene muy pocas oportunidades de ver ópera representada. Todo ello no quiere decir que las características que vienen definiendo los espectáculos de Amigos de la Opera de Sabadell hayan cambiado. Sigue siendo la plataforma ideal para dar oportunidades a jóvenes intérpretes y también uno de los teatros en el que se respira con más claridad la identificación entre el público y el espectáculo.

La producción de la ópera iba una vez más firmada por el equipo que encabeza Pau Monterde, empeñado como siempre en no representar nunca una ópera en la época que dice el libreto. Esta vez *Cenerentola* se trasladaba, sin muchos motivos aparentes a principios del siglo XX. Pese a todo, el movimiento escénico, el vestuario y la misma producción estaban bien resueltos y cumplían a la perfección su función.

Maite Arruabarruena es indudablemente una mezzosoprano rossiniana de calidad. Le falta pulir detalles, quizás para obtener una mayor seguridad en el registro agudo, pero tiene la musicalidad y las agilidades que requiere un papel indudablemente muy comprometido. No tan buena fue la aportación del tenor Mauricio Septién, que resultó ser un Don Ramiro un poco inseguro, de técnica insuficiente y demasiado tenso en la escena, con tendencia, un poco imperdonable en un tenor rossiniano, a ensuciar algunas notas, aunque tiene una indudable facilidad para decir bien algunas frases. La profesionalidad y la seguridad la aportaron Iñaki Fresán y Enric Serra, Dandini y Don Magnifico, respectivamente. Ambos dieron agilidad teatral al espectáculo, buenas dosis de comicidad y una seguridad musical que cohesionaba los difíciles números de conjunto. Mireia Casas y Rosa Maria Ysàs interpretaron a Clorinda y Tisbe. Mireia Casas tiene todavía muy poca experiencia teatral, pero tiene una voz de calidad y una musicalidad que puede dar agradables sorpresas en poco tiempo. Un nombre para tener en cuenta. Rosa M. Ysàs aportó su experiencia y su buena labor escénica. Correcto el Alidoro de Mariano Viñuales, aunque su parte había sido bastante cortada.

La dirección musical estuvo a cargo de Elisabetta Maschio. No son muchas las oportunidades de ver dirigir ópera a una mujer y eso generó cierta expectación. Las cosas no empezaron muy bien en la obertura y tampoco en algunos de los números de conjunto del acto I. Poco a poco entraron en su buen camino, y aunque no pasó de una correcta rutina, cumplió sobradamente en su labor de maestra concertadora.

En conjunto, una ópera más en la que se confirman el buen nivel que se consiguió ya en las representaciones del año anterior y que augura muy buenas perspectivas para un ciclo en plena expansión que puede pensar ya en metas muy altas.

Marc Heilbron

INTERNACIONAL

LISBOA

«SALOMÉ», UN DESATINO

Lisboa ofreció en su magnifico teatro Sâo Carlos una versión de la Opera *Salomé* de R. Strauss muy discutible y poco agraciada. Se trató de una co-producción de la Opera del Rhin, Lisboa 94 y el Teatro Sâo Carlos.

La dirección musical- lo mejor del evento- estuvo a cargo de Friedrich Haider; la Orquesta Filarmónica de Estrasburgo realizó la interpretación orquestal con propiedad y discreción.

El rol de Salomé estuvo a cargo de la soprano norteamericana Cynthia Makris que musical y vocalmente realizó un trabajo aceptable a pesar de no poseer un timbre excesivamente grato y de faltarle seducción a su interpretación. El tenor galés Stuart Kale tuvo a su cargo el papel de Herodes sin lucirse especialmente en el mismo aunque cumpliendo su cometido. Sus agudos resultaron excesivamente apretados y en algunos casos, casi gritados. Herodías fue inter-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

pretada por la rusa Vera Baniewicz que si bien no posee el timbre de contralto, cubre bien el registro y realizó su trabajo con propiedad. Narraboth fue muy bien cantado por el tenor Andrés Jaeggi, poseedor de una hermosa voz que maneja con toda soltura y sin aprietos. Tanto su voz como su bien hacer merecían haber tenido un rol que le permitieran un mayor lucimiento. El de Narraboth lo interpretó en forma excelente. El barítono francés Philippe Roullon fue encargado de encarnar a Jokanaan, el profeta, cosa que hizo con absoluta propiedad y belleza.

En cuanto a la puesta en escena de Dieter Dorn me pareció irremediablemente un desatino, un absurdo. Una gran escalera instalada en pleno escenario, entre hierros y tablas, por la que los cantantes debían subir y bajar a riesgo de perder el equilibrio y, en el caso de Salomé, pisándose el vestido excesivamente largo, feo y de mal gusto. En lugar de la danza de los siete velos, Salomé, encaramada en la escalera que durante toda la función tuvo en vilo a todos los cantantes, va lanzando al aire los velos que no sabe de dónde saca, para que caigan a la planta baja del escenario donde se encuentran su madre y el tetrarca.

Por su parte, cuando Narraboth se quita la vida, lo hace detrás de un artefacto, por lo cual la gran mayoría del público -por lo menos el del patio de butacas- no se entera de lo que ha ocurrido. Luego, para que el hecho no pase inadvertido, el autor de la dramaturgia, Hans Joachim Ruckhäberte -que regularmente trabaja con el escenógrafo Dieter Dorn- hace que el tetrarca tropiece con el cadáver y se lo lleve por delante.

En resumen: una versión muy extravagante, desde el punto de vista teatral inaceptable, pero musicalmente muy digna.

Elisa J. Cases

Foto: Christian Dresse

MARSELLA

LUCIA ABANDONADA

Donizetti. *Lucia di Lammermoor*. Opera de Marsella. 27 de octubre.

Ciertas óperas sobreviven a la calidad de sus intérpretes; otras, no, y *Lucia di Lammermoor* es una de ellas. Primera nueva producción de la temporada, la Opera de Marsella presentó la obra de Donizetti a la que faltó de todo menos una protagonista apta, encargada ella sola de salvar una representación que de otra manera hubiera naufragado.

Salvo por unos inexplicables cambios de decorados a vista, la puesta en escena de Jean-Claude Amyl (su primer trabajo en este terreno) no se distinguió por sus felices ideas ni su originalidad. Dentro de una espacio más bien anodino, el movimiento de los personajes no añadió un gramo de intensidad y se redujo a sus entradas (la de Lucia en la escena de locura, por cierto, desde abajo) y salidas. Indiferentemente convencional también la dirección musical de Tiziano Severini.

Tampoco el reparto, con una sola excepción, movió al entusiasmo. Jean-Luc Viala abordaba el rol de Edgardo por primera vez, y lo mejor que puede decirse es que conviene que mejore su nivel de prestación vocal antes de proseguir con él. Ni Renato Girolami como Enrico, ni Luigi Roni como Raimondo superaron un discreto nivel de profesionalidad. Kathleen Cassello (*en la fotografía, junto a Luigi Roni*), la Lucia de la noche, es harina de otro costal. Bien que sus agudos no sean de una brillantez espectacular, lo cierto es que supo negociar la compleja vocalidad de su personaje con total solvencia. Otra cosa es que su idea del personaje esté acabada, y probablemente podrá madurarla en el futuro.

Cabe preguntarse, en fin, por la política de nuevas producciones de muchos teatros (grandes o pequeños, franceses, españoles o no): ¿era necesaria una inversión como ésta en una ópera de la que existe abundancia de montajes, mientras otras obras no menos interesantes pero menos convencionales aguardan su oportunidad?

Pablo Galonce

CREMONA

«INCORNAZIONE» SIN BRILLO

Programada como homenaje a Monteverdi en el aniversario de su muerte, se pensó presentar esta producción en Cremona, patria del compositor, y luego continuar las representaciones en el Teatro alla Scala, dirigidas por Riccardo Muti, con la dirección escénica de Luca Ronconi y la realización musical de Alberto Zedda.

Los responsables de los servicios de vigilancia antiincendios de La Scala, cuando revisaron los planos de las obras que se tenían que realizar en el escenario para montar los decorados denegaron su permiso dado el gran peligro que entrañaban. Así, que, con más sentido de la responsabilidad que los dirigentes de nuestro Liceo, decidieron que se prescindiera de Ronconi, reemplazada su producción por la de Gilbert Deflô-William Orlandi, procedente de la Opera de Montpellier; Muti cedió la dirección musical a Alberto Zedda. En resumen: con todos estos cambios, las representaciones, tanto en La Scala como en Cremona, han

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Foto: ÓPERA DE NIZA

NIZA

UN VERDI INFRECUENTE

Verdi. *I due Foscari*. Paolo Coni, Nelly Miricioiu, Craig Sirianni. Opera de Niza. 28 de octubre.

Espléndida la iniciativa de la Opera de Niza de dedicar una nueva producción a la infrecuente *I due Foscari*, obra del primer período de Verdi, en la que se apuntan algunas de sus mejores cualidades posteriores, especialmente durante el primer acto.

La obra peca, con todo, de una rigidez dramática que complica enormemente la labor del director de escena, en este caso Pier Luigi Pizzi quien, paradójicamente, fue uno de los triunfadores de la noche, pues supo pasar por encima de estas dificultades y sacarle todo el jugo a la ópera. Como es habitual en él, la imaginería escenográfica se impuso sobre los personajes, oprimidos dentro de un espacio invadido por enormes volúmenes. La enorme escalinata (vista desde diferentes ángulos, con reminiscencias del montaje cinematográfico) en cuyo cúspide se hallaba el Dogo, era el obstáculo insalvable que separaba de forma irremediable a los dos Foscari.

La sorpresa de la producción, con todo, fue John Mauceri, al que nadie identificaría con este repertorio. Su dirección, de *tempi* rápidos, enérgica pero bien cincelada, consiguió un sonido innegablemente bello. Lástima que su labor no fuera correspondida desde la escena. La soprano rumana Nelly Miricioiu actuó la primera noche con una afección bronquial, por lo que no puede juzgarse su labor; en varios momentos perdió la voz, pero en todo momento demostró un oficio admirable. Craig Sirianni no se distinguió en su papel de Jacopo Foscari. Queda, del terceto protagonista, Paolo Coni. No puede negarse que Coni es un muy buen cantante, y que además su presencia escénica resulta notable. Pero no lo es menos que la suya es una voz muy pequeña en volumen, con escasas posibilidades dramáticas y de modulación. Su Francesco Foscari resultó, así, más digno que sufriente. Todo con todo, la nueva producción de la Opera de Niza ha servido para demostrar que sí es posible llevar a los escenarios obras que no pertenecen al gran repertorio con resultados artísticos notables. **Pablo Galonce**

sido, sino un fracaso completo, sí un espectáculo pobre, y estéticamente ha dejado mucho que desear. Alberto Zedda, queriendo hacer algo muy moderno, prescindió de los instrumentos originales y los utilizó modernos. La orquesta de La Scala, habituada a sujetarse a las exigentes batutas de Muti y Giulini, no logró amoldarse a la flexibilidad de Zedda, con el consiguiente desconcierto rítmico. Algunos de los cantantes sí que valieron la pena: Anna Caterina Antonacci, como Poppea, la joven mezzo Bernadette Manca di Nissa, que diseñó un atormentado Ottone, Carlo Colombara, espléndido Séneca, o Monica BAcelli, desencantado Amor. Menos bien William Mateuzzi, de brillantes agudos pero incierta entonación, y Paoletta Marrocu, como Ottavia, de quien se ignora en qué idioma cantaba porque sus palabras eran ininteligibles. En resumen, muy buenos los cantantes, pero la falta de un director y concertador hábil que impusiera orden en la orquesta y la escena.

Magda Ferrer

TOULOUSE

MACBETH INAUGURA LA TEMMPORADA

***Macbeth* (Verdi). Alain Fondary (Macbeth); Mary Jane Johnson (Lady Macbeth); Paul Plishka (Banco); Tito Beltran (MacDuff); Giuseppe Costanzo (Malcolm), etc. Coro y Orquesta del Capitole de Toulouse. Dir. del coro: Pierre Iodice. Dir. de la orquesta: Maurizio Arena.**

La temporada operística de Toulouse, que con la de Montpellier resultan las más idóneas para saciar el gusanillo operístico que nos ha quedado desatendido desde el incendio del Gran Teatre del Liceu, se inauguró el pasado 28 de octubre con *Macbeth*, de Verdi en una producción sencilla pero eficaz de Tobias Richter, con decorados y vestuario de Hubert Monloup, y con un reparto que brillaba por la inclusión del gran barítono francés Alain Fondary en el papel principal de la ópera verdiana.

Fondary se está prodigando muchísimo en estos últimos tiempos: aparece constantemente en escena para papeles de muy distinta envergadura, desde el minirol de Alfio en *Cavalleria rusticana* hasta éste mucho más duro y prolongado de Macbeth. No dejó de traslucirse un poco la fatiga en la representación a la que asistimos (30 de octubre), pero la profesionalidad del cantante salió vencedora y al final pudo contabilizarse un éxito más de esta importante carrera: su Macbeth es brutal y primitivo, y a su vez coexiste con un ser humano acorralado y temeroso.

Verdi escribió en una ocasión que Lady Macbeth debía tener una voz desagradable y dura, pero sin duda no pensó en la de Mary Jane Johnson, cuya interpretación escénica salvó lo que vocalmente valía más bien poco. Paul Plishka, un poco maduro ya para estas lides, cantó el Banco con dignidad y calidad vocal. De los dos tenores tuvo más calidad Giuseppe Costanzo como Malcolm, pero Tito Beltran no estuvo mal como MacDuff. Sin embargo, el verdadero triunfador de la sesión, aparte de Fondary, fue el coro, magnífico, dúctil y lleno de matices, incorporando grupos tan diversos como bien estudiados. La dirección escénica de Richter tuvo detalles francamente acertados. La orquesta no estuvo en su mejor día, pero funcionó correctamente bajo la batuta de Maurizio Arena. **Roger Alier**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Foto: DG

NUEVA YORK - METROPOLITAN

UN FIGARO PARA EL DEBUT DE TERFEL

La inclusión de la producción de Jean Pierre Ponnelle estrenada en 1985 de *Le nozze di Figaro* en esta temporada del Metropolitan tuvo un atractivo especial. Propició el debut del nuevo «Wunderkind» de la escena de la ópera internacional: Bryn Terfel, un bajo-barítono galés de veintiocho años que merece con creces las olas que ha creado a su alrededor. La escena en los cuatro actos de esta versión de *Le nozze di Figaro* se concentra en la boca de una enorme U invertida dentro de un proscenio en forma de arco de triunfo que contiene sucesivamente el futuro dormitorio de Figaro y Susana, los aposentos de la Condesa, el escritorio del Conde y el jardín del castillo. Los decorados incluyen un segundo piso, un ventanal central que da al dormitorio en el primer acto con el que se juegan escenas que complican, que demoran la trama y que distraen innecesariamente, como es el caso de la sombra de Basilio dibujándose arriba bastante antes de su entrada mientras uno irremediablemente va apartando la atención del recitativo entre el Conde y Susanna. Bryn Terfel (*en la fotografía*) encarnó un Fígaro ágil, simpatico y energético. En el primer aria hilvanó con diferentes inflexiones su súbito entendimiento de las intenciones del Conde pasando de la ironía a la cólera, para terminar casi con displicencia un desafío personal que pondrá en marcha a través de toda la ópera. Si algo puede cuestionársele es el haber golpeado excesivamente algunas palabras en «Aprite un poco gl'occhi» en aras de una mayor expresión, pero fue muy efectiva su admonición a todos los maridos, especialmente a los sentados entre el público, con las luces de las sala semiencedidas. Dawn Upshaw fue quizás la más beneficiada por el espíritu contagioso de Terfel. Hizo la mejor Susanna que le hemos visto hasta el momento, con gracia y expresividad. Quizás se podría discrepar con el excesivo movimiento escénico en el recitativo «Giunse al fin il momento» o con la elección de un adorno en el fa sostenido al final del aria en «incoronar», pero supo trasmitir por un lado el juego de su fingida infidelidad y por el otro la sinceridad de esta canción cuyo único inspirador es Fígaro. Suzanne Mentzer demostró una vez más que sabe meterse en la piel del personaje. Su Cherubino tuvo la exacta dosis de vulnerabilidad, picardía y atolondramiento. La Condesa de Carolyn James naufragó seriamente en las arias con un vibrato descontrolado, pero se integró muy bien en las escenas de conjunto, creando un personaje creíble. El Conde de Dawyn Croft es muy bueno vocalmente, pero con una caracterización pálida: le falta arrogancia, sutileza de matices, profundidad. El resto del elenco: Jósef Gregor como Bartolo, Rosalind Elías como Marcellina y Bernard Fitch como Basilio hicieron su mejor trabajo en los conjuntos. James Levine y la orquesta del metropolitan fueron un punto altísimo de la noche. Musicalmente hubo momentos extraordinarios, especialmente en el segundo acto, uno de los más logrados de toda la historia de la ópera, en el que Mozart se adelantó un siglo en la estructura de su música. También hubo escenas de irresistible comicidad. Hubo también mucha fuerza en la confrontación de plebeyos y nobles («Io non impugno mai quel che non so» de Fígaro al Conde de un atrevimiento rayano en la insolencia que provoca el epíteto de «temerario» del Conde). En todas las escenas con participación del pueblo, Leslie Koening en su regie enfatizó la disconformidad y el poco respeto que inspira Almaviva entre sus servidores. En resumen, el debut de Bryn Terfel trajo a esta producción de *Le nozze di Figaro* una bienvenida frescura y desde que abrió el telón hasta que se cerró se produjo el milagro: el que un cantante trascendiera los medios de la voz, de la música y del teatro para transformarse en un personaje de carne y hueso, palpitante de vida.

María Julia Caamaño.

BARITONO ESPAÑOL EN «PAGLIACCI»

La producción de *Cavalleria Rusticana* y de *Pagliacci* que se está presentando en el Metropolitan se estrenó en 1970 y la última reposición data del año pasado. Se usó una escenografía única para las dos obras: en *Cavalleria* la iglesia inmensa a la derecha, el caserío a lo lejos y la taberna de Mamma Lucia a la izquierda. En Pagliacci, el carromato de la compañía como fondo y en ambas, el desfile zeffirelliano de animales en el que caballos, asno y perro tienen su momento de gloria. María Guleghina quizás haya encarnado prematuramente a Santuzza, por lo menos para un teatro de las dimensiones del Met. La voz es bellísima, pero el papel pareció de un peso dramático excesivo. Kristján Jóhannsson interpretó a Turiddu con arrojo y supo matizar el aria final logrando comunicar la angustia de la despedida con su madre. Timothy Noble cantó el Alfio con oficio, mientras que la Lola de Victoria Livengood quedó malograda por una mala pronunciación italiana con una sucesión de consonantes explosivas. En Pagliacci brilló Leo Nucci en su interpretación de Tonio creando un personaje contrahecho, libidinoso y vengativo. Cantó un prólogo incisivo y timbrado. El Canio de Vladimir Atlantov sonó abundante en volumen pero gastado en calidad vocal. Diana Soviero hizo una caracterización inteligente y sensible de Nedda y el joven barítono español Manuel Lanza interpretó a Silvio con voz agradable y personalidad escénica convincente. Ken Chester interpretó a Beppe con gracia y escaso interés vocal. Hubo desajustes entre foso y escenario y la orquesta bajo la dirección de Christian Badea tendió a sonar uniformemente forte.

El día de la inauguración de la temporada se había cambiado el doblete, presentando *Pagliacci* combinado con *Il tabarro* para propiciar la actuación de los dos tenores más taquilleros en una misma noche: Plácido Domingo en el Luigi y Pavarotti encarnando el Canio.

M.J.C.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Foto: ÓPERA NACIONAL DE PARÍS

REENCUENTRO CON «LAS BODAS»

Mozart. *Le nozze di Figaro*. Opéra-Bastille. 5 de noviembre.

Los parisinos aman a Mozart. Nada menos que quince representaciones de una producción con ya veinte años y numerosas reposiciones han llenado durante el més noviembre el escenario de la Opera de la Bastilla, con el patio de butacas lleno a rebosar. Para algunos, era como encontrar a una vieja conocida, a la que regularmente visitan: apenas perciben el paso del tiempo en su aspecto. Claro que las modificaciones que poco a poco se han ido introduciendo en el diseño original de la producción, pensada para el Palais Garnier, ha mantenido joven a la dama. En la Bastilla, los decorados han aumentado de tamaño, explotando las enormes dimensiones, especialmente en profundidad. Pero, ¿cómo borrar el recuerdo de tantos grandes cantantes que han encarnado aquí mismo Susannas, Condesas, Figaros y Condes? El Figaro de Ferruccio Furlanetto domina el reparto por generosidad vocal y saber hacer escénico, frente a un Hakan Hagegard, cuya voz palidece al lado de la del anterior, de limpio canto pero débil caracterización como Conde. Lella Cuberli, tras un incierto «Porgi amor», triunfa como Condesa, al lado de la Susanna más bien ingenua (dicho sea en su bien) de Andrea Rost y el Cherubino más infantil que sensual de Eirian James (*en la imagen, junto a Lella Cuberli*).

La enorme sala de la Bastilla conspira contra la dirección cuidada y elegante de Ivan Fischer; su Mozart camerístico fue engullido por la enorme caja del teatro.

El recuentro parece que de nuevo no concluye con un adiós sino con un hasta luego. Seguramente, no será la última vez que los parisinos (y los pocos españoles que allí estaban) vuelvan a disfrutar de esta producción de *Le nozze di Figaro*.

P. G.

PARIS - BASTILLE

CAMISAS NEGRAS PARA *SIMON BOCCANEGRA*

***Simon Boccanegra*. Opera de la Bastille, París, 30 de septiembre 1994.**

Finalmente se despejó la incógnita. Después de una verano bastante agitado en la Opera de París, Myung-Whun Chung dirigió las representaciones de *Simon Boccanegra*, tal como estaba previsto. Una orden judicial había dejado sin efecto el despido del director coreano que, de momento, siguió siendo por unos días el máximo responsable musical de la *Grand Boutique*, aunque se despidió pocos días después, precisamente después de una representación de esta ópera (14 de octub re). El personal del teatro le ofreció una cena de despedida que se prolongó hasta altas horas de la madrugada.

En verdad, Chung fue lo mejor de las representaciones de esta nueva producción de la ópera de Verdi. La puesta en escena de Nicolas Brieger, más allá de la idea de dotar a Simon con un doble que replicaba sus intervenciones en el prólogo (situado, como es sabido, veinticinco años antes de la acción principal de la ópera), y de una indefinición cronológica en las escenografías y los vestuarios (de un dudoso gusto, hay que decirlo, y que mezclaban algo parecido a las camisas negras fascistas, uniformes garibaldianos y referencias a una Edad Media hollywoodiense), resultó, en fin, de un rígido convencionalismo. Las escenas de conjunto, mal resueltas (con fusilamientos incluídos en el último acto) sólo entorpecían aún más el desarrollo de una ópera que lo que pide a gritos es clarificación argumental. Y Brieger se perdió en una difícil transposición política, de significado muy oscuro y que no añadía nada al drama.

Foto: ÓPERA NACIONAL DE PARÍS

Quedaba la esperanza en el reparto. Por desgracia, Vladimir Chernov, que debía encarnar a Simon, se encontró indispuesto el día de la función a la que este cronista asistió, y fue sustituido por Frederik Burchinal, barítono sin especial encanto y carente de la autoridad vocal y escénica que su personaje requiere. Tampoco Karen Esperian (*en la foto, junto a Frederik Burchinal*) ofreció una gran encarnación de Amelia, sin encontrar más que en escasos momentos una cierta facilidad vocal. Mediocre, sin otro encanto, el Gabriele de Franco Farina, de agudos que quería hacer pasar por brillantes y que en fin resultaban abiertos y sin color. Sólo Roberto Scandiuzzi salvó el nivel vocal de la función, con su Fiesco de una solidez notable (incluyendo aquí su aria del prólogo).

Así, pues, Chung (aclamado, más que aplaudido, a su llegada al podio) fue el protagonista. Incluso en una ópera que no encuentra entre las más felices de Verdi, el coreano extrajo de su orquesta (y vaya orquesta la que ha formado) un sonido de una ductilidad y, al mismo tiempo, una densidad, que obró maravillas. Chung supo reunir la naturalidad, el *tempo* siempre justo, la expresión controlada (sin permitirse deslices dinámicos), en fin, todo aquello que forma una bella dirección, para conseguir mantener el interés del público.

Pau Galonce

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Foto: ÓPERA NACIONAL DE PARÍS

LAS MANOS PECADORAS DE BOB WILSON

***Madama Butterfly*. Miriam Gauci; Jaume Aragall; Anthony Michaels-Moore; Sylvie Brunet; Steven Cole, Vincent Le Texier, etc. Coro y Orquesta de la Opéra National de París. Dirección: Maurizio Benini. Producción: Opéra-Bastille. Dirección escénica y escenografía: Robert Wilson. Vestuario: Frida Parmeggiani.Opéra-Bastille, 15/X/1994.**

Una vez más el creador teatral Robert Wilson coloca sus pecadoras manos en el mundo de la ópera, para realizar una producción en la que la sofisticación y el snobismo están a la orden del día. Para crear el marco -de indudable belleza- del primer acto, que cubría únicamente el suelo y el horizonte, siguiendo el lema escenográfico tan visto ya de «no house, no furniture» -ni casa ni muebles-, se utilizaron materiales de colores estudiados y precisos: el suelo del escenario se veía cruzado por franjas de colores que combinaban dando una sensación espaciosa y debidamente marítima para el puerto de Nagasaki. Pero conviene saber que para unas determinadas franjas negras del suelo se habían importado unas piedras especiales de Filipinas. Flaco servicio se rinde a la ópera con estas extravagancias, en total para llevar a cabo una Butterfly en la que el movimiento escénico se substituye por unos movimientos rituales, gestos supuestamente profundos que no tienen nada que ver con lo que se narra en la ópera. En la época en que se rinde culto a los instrumentos originales, a los *ur-text* y a las restauraciones arqueológicas de las pazrtituras, quizá valdría la pena de respetar de vez en cuando las intenciones no menos originales de los creadores de las óperas, a quienes parece que hay que enmendar constantemente las creaciones.

Afortunadamente la parte musical todavía no se adultera con hallazgos, y la interpretación vocal tuvo calidad en todos los intérpretes, empezando por la deliciosa Butterfly de Miriam Gauci y el cálido y emotivo Pinkerton de Aragall, quien se sentía incómodo en la producción -nos consta-, vestido con una túnica blanca a la que le faltaba únicamente el birrete pontificio para parecerse al Papa. Excelente también la Suzuki de Sylvie Brunet. En lugar de Myung-Whun Chung, que se había despedido el día anterior, llevó la orquesta Maurizio Benini, con corrección. El coro funcionó medianamente bien.

Roger Alier

RAVENNA

LA «NORMA» DE MUTI, PROMESA CUMPLIDA

***Norma*. Teatro Alighieri, Ravenna, 16/VII/94**

Promesa cumplida. Desde hace mucho tiempo Muti ha tratado de incluir *Norma* en la programación de La Scala, pero la penuria financiera que se abate sobre los teatros italianos lo ha impedido. Ahora ha llegado la oportunidad con el festival musical de Ravenna y con la colaboración de las Casas Comunales de Florencia y Bolonia el director (que reside en Ravenna) ha podido dirigir de nuevo la que fue su primera ópera con la Orquesta del Maggio Florentino, hace veinte años.

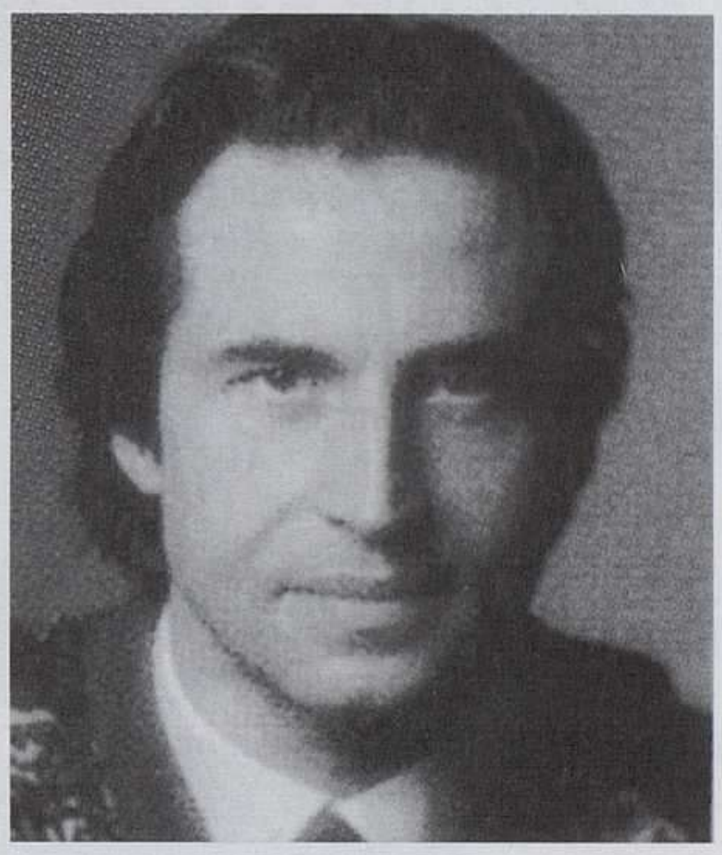


Foto: PHILIPS

Muti ha optado por la fidelidad absoluta a la partitura, usando la edición Robbins-Landon, con dos sopranos para los papeles de Norma y Adalgisa. Tras veinte años, Muti ha profundizado su lectura de la obra, con una aproximación vertiginosa, dramática y sentimental. La Orquesta del Maggio Musicale se acopla dócilmente a la «tiranía» de Muti, quien controla cuidadosamente las dinámicas y subraya los pianísimos y legatos.

El elenco incluía a una Adalgisa inmejorable, Eva Mei, que sigue las líneas melódicas con gran belleza de voz y refinada técnica. Muy convincente en su confrontación con la Norma de Jane Eaglen, tanto más segura cuanto más adelantado el espectáculo. Pollione fue Vicenzo La Scola, que dio lo mejor de sí mismo en la escena final; muy adecuado asimismo el Oroveso de Dimitri Kravakos. La inteligente puesta en escena de Stefano Vizioli estuvo en completa armonía con el diseño narrativo que traza Muti. **Magda Ferrer**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Foto: HERMANN J. BAUS

AMSTERDAM

JOSEP BROS EN UN MAGNIFICO «FALSTAFF»

***Falstaff*. Muziektheater, Amsterdam. 11/VI/94**

El pasado once de junio asistimos a la quinta representación de *Falstaff*, última y sorprendente ópera que compuso Verdi cuando ya tenía más de setenta años; el compositor nos sorprende con una música llena de vigor y energía que no tiene precedente en la historia de la ópera italiana y que posteriormente ejerció una gran influencia.

La producción se presentó el paso día uno de junio. La fortuna ha reunido a dos artistas catalanes en alza, que actualmente están siendo consiguiendo continuados éxitos: por un lado el joven tenor Josep Bros y por otro el director escénico Lluís Pasqual. Esta producción de corte clásico y tradicional en cuanto a puesta en escena y vestuario, queda remarcada por el valorable trabajo de equipo de los diferentes intérpretes y profesionales, incluida la estupenda orquesta. Bros (*en la foto junto a Patrizia Pace*) consiguió encarnar a un Fenton dinámico y jovial, verdaderamente enamorado de Nanetta y destacando una vez más sus dotes de actor, su indudable calidad vocal y también su gran musicalidad.

Lluís Pasqual demostró que es imprescindible conocer a fondo el mundo de la ópera para que el espectáculo lírico adquiera su esplendor y la naturalidad que un director de escena inteligente puede aportar a esta especial parcela de las artes, su trabajo fue impecable.

Riccardo Chailly, en la dirección orquestal, cumplió holgadamente su difícil rol; Los demás cantantes, como Roberto Servile (Ford), Daniella Dessì (Alice), Anna Steiger (Meg), la encantadora Patrizia Pace (Nannetta), consiguieron que el especáculo tuviera un nivel de calidad más que notable. Quizás en el rol de Fasltaf esperábamos una voz más adecuada en cuanto a timbre y sonoridad, así como a su interpretación escénica; de todas formas, Bruno Praticò puso todo su interés y esfuerzo por estar a la altura de su compromiso. El resto del reparto mostró la suficiente profesionalidad para estar a la altura de la calidad del espectáculo.

Fernando Bañó

ESTRASBURGO

VOCES WAGNERIANAS: CRISIS, ¿QUÉ CRISIS?

Concurso de voces wagnerianas. Estrasburgo, Palacio de Música y Congresos. 29 de octubre.

La capital de Europa ha sido la sede un concurso de voces wagnerianas durante el pasado mes de octubre, con un jurado presidido por Wolfgang Wagner (quien ofreció una conferencia previa) y que incluía entre otros a Norbert Balastch. Después del concierto que cerró la competición, cabe plantearse algunas interrogantes sobre la real o supuesta crisis de este tipo de intérpretes. Cierto, entre los ocho finalistas ni un solo tenor y sólo una soprano, pero ¡qué generosidad de voces graves! En ciertos casos, el nivel de los participantes reveló ya algunos años de carrera profesional, eso teniendo en cuenta que la mayoría de ellos no ha alcanzado los treinta y que fue precisamente el más joven de todos, el barítono alemán Detlef Walter Roth quien se llevó el gato al agua con sólo 24 años. No fue un premio especial del jurado sin discusión: tanto la contralto Silke Marchfeld (que cantó «Im Treibhaus» de los *Wesendoncklieder* en la orquestación de Henze) como la mezzo lituana Urmana Violeta (próxima Suzuki de la *Madama Butterfly* de la temporada del Liceu) podrían haber sido igualmente muy dignas ganadoras. Pero Roth fue también el favorito del público, quizá por su expresiva «O du, mein older Abenstern» de *Tannhäuser*. El resultado más interesante del concurso fue, sin embargo, constatar que no es por falta de materia prima que los escenarios se han despoblado de voces wagnerianas. Afortunadamente, el concierto fue algo más que la acostumbrada prueba final; fue una velada musical apasionante, con la decisiva participación de la más alemana de las orquestas francesas, la Filarmónica de Estrasburgo, con un ejemplar Theodor Guschlbauer al frente. **Pau Galonce**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

GONG

DISCOS

• Consell de Cent, 343 BARCELONA
• L' ILLA DIAGONAL BARCELONA
• ST. MIQUEL, 55 PALMA de MALLORCA

En nuestra sección de MÚSICA CLÁSICA encontrará:

- El más completo surtido en, COMPACT disc DIGITAL AUDIO, LASER DISC, MiniDisc, DIGITAL DCC COMPACT CASSETTE, vídeo...
- Todas las ofertas de música clásica vigentes.
- Personal altamente especializado.
- Seriedad, trato amable y lo más importante, precios verdaderamente ventajosos.

GONG PATROCINA LA SECCIÓN DISCOGRÁFICA

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ACTUALIDAD DISCOGRÁFICA

A APARECER

* Recién aparecida en el mercado su versión de *Le nozze di Figaro*, **Nikolaus Harnoncourt** vuelva a la carga con *Fidelio*, siempre en el sello TELDEC.

* Decca continúa con empeño su serie «Entártete Musik», en la que la ópera ocupa, un lugar destacado, reflejando la vitalidad de la ópera en la Alemania de entreguerras. El próximo título es *Der Kaiser von Atlantis*, impresionante testimonio del compositor **Viktor Ullmann**, quien la compuso en 1943, cuando se hallaba internado en el campo de concentración de Theresienstadt.

* Poco pródigo en el repertorio operístico germánico, **Claudio Abbado** se dispone a jugar una carta muy fuerte con su versión de *Lohengrin*, que Deutsche Grammophon tendrá en el mercado en fechas próximas. El elenco lo forman, entre otros, Siegfried Jerusalem, Cheryl Studer y Waltraud Meier.

* Consagrada en exclusiva a Nightingale, **Edita Gruberová** será la protagonista del registro que este sello dará a conocer próximamente de *La Sonammbula*, de Bellini.

* Apenas hace una año de la aparición de una grabación de *Doña Francisquita*, y ya se anuncia el lanzamiento de otra, esta vez en Sony, con **Plácido Domingo** y **Ainoha Arteta**, con dirección de Miguel Roa. Auvidis continua su serie con *El barberillo de Lavapiés*, dirigida por Víctor Pablo Pérez al frente de la Sinfónica de Tenerife y un reparto que incluye a Manuel Lanza, María Bayo y Joan Pons.

* **Charles Dutoit** es el director de la próxima grabación de *Los Troyanos*, la gigfantesca ópera de Hector Berlioz. Con sus huestes de la Sinfónica de Montreal, Dutoit cuenta con un reparto en el que se hallan Gary Lakes, Deborah Voight y Françoise Pollet.

* **Cecilia Bartoli-Christopher Hogwood**: la pareja cantante-director se ha reunido gracias al concurso de L'Oisseau Lyre-Decca para grabar una *Clemenza di Tito*. La Academy of Ancient Music ofrece su apoyo a la mezzo italiana.

* Auvidis continúa su colaboración con **Alain Lombard**, director del Grand-Théâtre de Burdeos, para publicar en fecha próxima una edición discográfica de *Carmen*, que se beneficiará de la gran interpretación del papel bizetiano a cargo de **Béatrice Uria-Monzón**. En el mismo selllo, **Edmon Colomer** dirige un disco dedicado a Xavier Montsalvatge, con el *Cant Espiritual*, por el Orfeó Catalá y la Orquesta Sinfónica de Barcelona Nacional de Catalunya.

* **Nicholas McGegan**, director del Festival de Göttingen, prosigue para Harmonia Mundi su serie de grabaciones de óperas de Händel. *Giustino* es el próximo título. Tampoco **René Jacobs** permanece inactivo, y sigue cultivando el repertorio en el que no conoce competencia, la ópera veneciana. Se espera la próxima aparición de *La Calisto*, de Francesco Cavalli, también en Harmonia Mundi, sello que anuncia otras próximas apariciones de interés. La **Orquesta del Teatre Lliure** y **Josep Pons**, con **Ginesa Ortega**, prepara un compacto con canciones de Federico García Lorca y *El corregidor y la molinera*, de Manuel de Falla. En fin, el inquieto **Philippe Herreweghe** nos ofrecerá más Bach (*Oratorio de Pascua*) y Cardoso (*Motetes*).

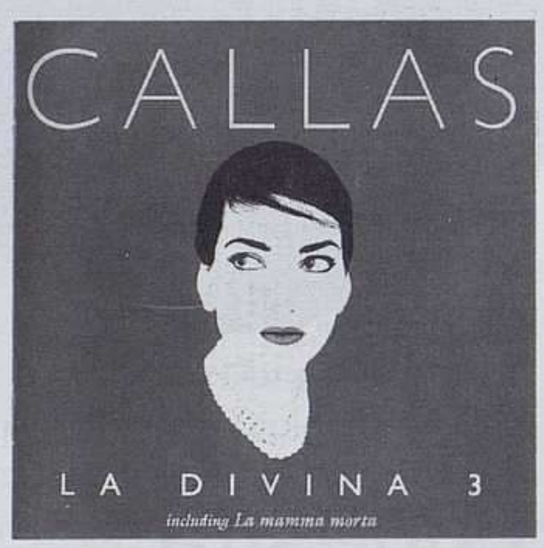
* EMI publica una serie de reediciones de su amplio catálogo operístico, que incluye algunas grabaciones de gran calidad. Así,el *Don Carlo* y la *Aida* de Herbert von Karajan, con José Carreras y Mirella Freni, el *Andrea Chénier* con Franco Corelli, el *Tristán e Isolda*, de nuevo dirigido por Karajan, con Jon Vickers y Helga Dernesch, *Las bodas de Figaro* de Carlo Maria Giulini, la *Madama Butterfly* de John Barbirolli con Renata Scotto y Carlo Bergonzi, por citar sólo algunos ejemplos destacados.

* También Decca está preparando una edición **Kirsten Flagstad**, formada por cinco compactos, para celebrar el centenario del nacimiento de la gran soprano noruega, desaparecida en 1962).

NOVEDADES

* En el terreno de las recopilaciones, Decca lanza dos de rápido consumo: Gala Puccini

(440 072-2) y Grandes Dúos (440 203-2), jugando, como siempre, con los enormes fondos del sello inglés.



* EMI recoge en una excelente selección titulada *Prima Diva* (CDC 5 55095 2) algunos testimonios discográficos de varias sopranos líricas (**Callas, Schwarzkopf, De los Angeles, Sutherland, Caballé, Te Kanawa, Hendricks, Norman, Battle y Studer**), con una suntuosa presentación. También en **EMI**, dentro de su serie económica Encore, aparece una selección titulada *Los más famosos dúos de ópera* (CDE 5 68129), explotando el inmenso fondo de catálogo de la firma inglesa. El sello inglés ha editado además un florilegio recogiendo fragmentos de sus grabaciones de obras del rey de la opereta, **Jacques Offenbach**.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

En dos compactos (CZS 5 68113 2), se pasean algunos de los cantantes que desde 1948 hasta 1989 (fechas de las grabaciones) dieron vida a la máxima expresión de la *gaieté*: Bacquier, Mesplé, Berbié, pero también Berganza, De los Angeles o Norman.

* Decca continúa su serie *Grandi voci* con nuevos lanzamientos de algunos de los grandes cantantes del pasado que figuran en su catálogo. La nueva remesa la forman los recitales protagonizados por **Arleen Augér, Janet Baker, Carlo Bergonzi, Anita Cerquetti, Régine Crespin, Plácido Domingo, Mirella Freni, Marilyn Horne, Cesare Siepi** y **Gérard Souzay**.

* PHILIPS edita un compacto (442 384-2) con extractos de su grabación completa de *Eugene Onieguin*. Dirigidos por **Semyon Bichkov** al frente de la Orquesta de París, destacan en el reparto **Dmitri Hvorovstovsky, Irina Arkhipova** y **Olga Borodina**.

* También Deutsche Grammophon (437 825-2) propone un compacto con extractos de una de sus más ambiciosos proyectos editoriales de los últimos años, la grabación integral del *Anillo del Nibelungo*, dirigida por **James Levine** al frente de las huestes del Met. El director norteamericano, inasequible al desaliento pese a la sequía de voces wagnerianas de los últimos lustros, firma una versión que se decanta claramente en favor de las voces femeninas (Norman, Behrens, Ludwig), frente a sus algo pálidos compañeros masculinos (Goldberg,

Jerusalem), aunque Morris se muestre como un magnífico Wotan. Por otra parte (439 768-2), **Claudio Abbado** preludia su inminente *Lohengrin* con una *Gala Wagner*, celebrada el pasado Año Nuevo en la Filarmonía de Berlín. El cuarteto vocal lo forman Cheryl Studer (¡cómo no!), Waltraud Meier, Siegfried Jerusalem y Bryn Terfel.

* **Maria Callas** vuelve gracias a EMI, que edita el álbum titulado *La Divina 3*, que recoge algunos de sus grabaciones más memorables como *La vestale* o *Andrea Chénier*.

GRABACIONES HISTORICAS

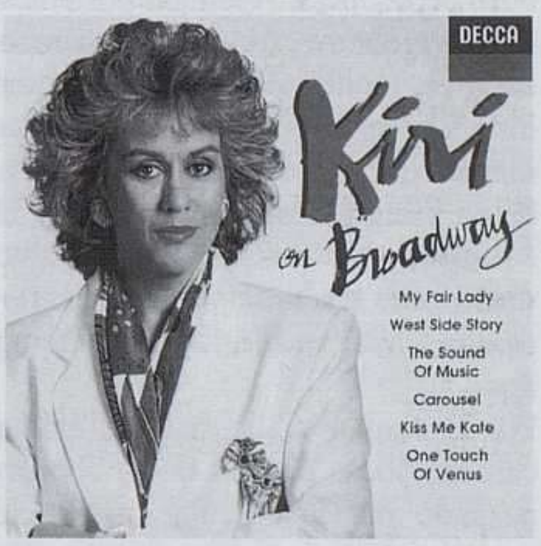
* La aparición de dos discos históricos dedicados a **Max Lorenz** (Preiser Records 90213 y 90223) y otro **Lauritz Melchior** (Lebendige Vergangenheit 89086) forman una tríptico que rescata dos de las voces míticas del canto wagneriano. Del primero destaca una selección de *Rienzi* tomada en vivo en 1941. El compacto de Melchior, tercero dentro de la serie, incluye, además de fragmentos wagnerianos, arias de Meyerbeer, Leoncavallo y Verdi (¡todas en alemán!). **Kirsten Flagstad** y **Lauritz Melchior** protagonizan otro apasionante recital wagneriano en un compacto Pearl, cuyas grabaciones originales RCA Victor proceden de 1935-40 (GEMM CD 9049).

* Dentro de la serie Lebendige Vergangenheit, han aparecido una serie de compactos decicados a nombres míticos como **Tancredi Pasero** (89074), **Alexander Pirogov** (89078),

Mark Reizen (89080), **Helge Rosvaenge** (89211) o **Maria Ivogün** (89094). Especial interés tiene el recital de **Maria Cebotari** con fragmentos straussianos, dentro del sello Preiser Records (90222). La no menos mítica **Hilde Güden** protagoniza otro recital en la misma serie (90227), con arias de Mozart, principalmente, Verdi, Puccini y Lehár. **Hilde Konetzni** (90078), **Paul Schöffler** (90190) y **Hans Hotter** (90200) son los protagonistas de respectivos recitales para el mismo sello. Opal ofrece la posibilidad de escuchar los registros completos de la contralto francesa **Jeanne Greville-Réache** (OPAL CD 9853), cuya prematura muerte a los 32 años cortó una carrera prometedora. Pearl, por su parte, saca ha sacado cuatro compactos dedicados respectivamente a **Mary Garden** (GEMM CD 9067), **Marian Anderson** (9069), **Jussi Björling** (9043), **Meta Sienemeyer** (9082), **Emilio de Gogorza** (9089), **Kirsten Flagstad** (9092) y otro con veinte grandes tenores, de Zenatello y Caruso a, nuevamente, Björling (9040).

* 181 de los 193 registros que dejó el tenor **Giovanni Zenatello** han sido reunidos ahora por Pearl en dos estuches de cuatro compactos cada uno, bajo el título *The collected recordings* (GEMM CDS 9073 y 9074), con obras de Giordano, Puccini, Gounod, Berlioz, Verdi, Wagner, Leoncavallo, Cilèa, Marchetti, Boito, Donizetti, Bizet, Pochielli, Saint-Saëns, Mascagni, Meyerbeer, Montanari, Cosentino, Rosa, Denza, Schubert, Gomes, Rotoli y Bellini. Las grabaciones cubren un periodo que va de 1903 a 1930.

* **The Hilliard Ensemble** y el saxofonista **Jan Garbarek** se han unido en un disco de ECM New Series titulado *Officium* (445 369-2), en el que el saxo del noruego se une, improvisando, a las impecables interpretaciones de canto llano y polifonías medievales y renacentistas a cargo de los cuatro cantores ingleses. Un disco que sólo ECM podría producir.



* Kiri festeja sus cincuenta años (muy bien llevados) con dos discos en la que es la protagonista absoluta .El primero de los compactos titulado *Kiri on Broadway* (DECCA 440 280-2) es una recopilación de diferentes grabaciones, dos de ellas con sendas versiones completas de *My fair lady* y *West Side Story* y los otros dos un recital de musicales dirigido por Julius Rudel y otro de lo mismo con arreglos y dirección de Nelsol Riddle.
El otro recital (PHILIPS 434 992-2), compuesto íntegramente por obras de Händel, proviene en realidad de la banda sonoro del film *The Sorceress* con el acompañamiento de Hogwood al frente de la Academy of Ancient Music.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

La novedad del trimestre

Una comedia inagotable para dos grandes batutas

Le nozze di Figaro
Thomas Hampson, Charlotte Margiono, Barbara Bonney, Anton Scharinger, Petra Lang, Ann Murray, Kurt Moll, Philip Langridge, Isabel Rey. Coro de la Nederlandse Opera. Royal Concertgebouw Orchestra. Dir.: Nikolaus Harnoncourt. Teldec 4509-90861-2 (3 CD). DDD. 1994.

Con esta versión de *Le nozze di Figaro*, Harnoncourt corona su interpretación de las siete grandes óperas mozartianas, comenzada hace ya muchos años con un *Idomeneo* que hizo época. La aventura ha tenido sus más y sus menos, pero en todo caso cabe considerar globalmente su ciclo como el más interesante de los últimos años, junto al aún no concluido de John Eliot Gardiner. ¿Cómo se plantea Harnoncourt esta comedia? Pues no ciertamente como una «folle journée». Con sus *tempi* retenidos y su marcada articulación de la frase consigue una transparencia orquestal en la que cada detalle instrumental adquiere un significado emotivo, subrayando así más el carácter sentimental (e incluso romántico) antes que bufo de la ópera. Ayudado por una Orquesta de Concertgebouw de un refinamiento que no excluye, como no podía ser menos con el director berlinés, ciertos toques convenientemente rudos, sobre todo en el viento (aunque de un innegable atractivo sonoro), Harnoncourt consigue una versión alejada tanto de la romantizante tradición vienesa como de la tendencia actual «auténtica» a los tempi apresurados.

Por lo demás, siguen siendo evidentes ciertas características propias de su concertación, empezando por la articulación de ciertas frases (cf. los inesperados legatos en «Ecco la marcia» o los ritardando en «Non più andrai»), que arrojan en ocasiones luces no esperadas sobre los personajes y las situaciones. Por desgracia, tampoco evita ciertos amaneramientos expresivos en el reparto, con los que en algún caso se tratan de superar las limitaciones técnicas. Tal es el caso de Anton Scharinger, un Figaro poco sutil que en algunos momentos pierde el sentido del canto para caer simplemente en la pura declamación del texto. Por fortuna, el nivel del resto del elenco es notoriamente superior, a despecho de que Thomas Hampson no tenga una pasta vocal ni un temperamento adecuados para componer un Conde poderoso. Bastante más creíbles la Condesa de Charlotte Margiono, el Cherubino de Petra Lang y sobre todo la deliciosa Susanna de Barbara Bonney. Lujos para los pequeños papeles: Ann Murray como Marcellina, Kurt Moll como Bartolo y Philip Langridge como Basilio, a quien incluso su notas agudas en falsete ayudan en la caracterización del personaje. Optima la valenciana Isabel Rey como Barbarina.

¿Unas buenas *Nozze*? A no dudarlo. Es una lástima que Harnoncourt concluya aquí su ciclo. ¿No podría empezar de nuevo? **P. Galonce**

Una comedia inagotable para dos insignes batutas

Le nozze di Figaro
Bryn Terfel, Alison Hagley, Hillevi Martinpelto, Rodney Gilfry, Pamela Helen Stephen, Susan Mcculloch, Carlos Feller. The English Baroque Soloists. The Monteverdi Choir. Dir.: John Eliot Gardiner. Archiv Produktion 439 871-2 (3CD). DDD. 1994. Grabación en vivo.

Qué duda cabe que lo que más sorprende de esta inteligentísima grabación del director inglés John Eliot Gardiner es la utilización de los instrumentos originales hasta sus últimas consecuencias. Hoy en día ya no causa ningún tipo de rubor especial su profusa utilización en el repertorio barroco, pero cuando Gardiner lleva a éstos hasta las óperas de madurez de Mozart y hasta un compositor tan clásico como Beethoven, los oídos empiezan a temblar; timbales de piel, recitativos acompañados de un fortepiano mucho más adecuado a la modernidad de la partitura, metales, vientos y cuerdas de sonoridades extraordinariamente dulces, gracias también a la bajada de medio tono en sus afinaciones, debido al uso del diapasón tradicional, pero no opacas, que hacen las delicias del espectador. Pero no hay que engañarse, el reparto vocal y la dirección son extraordinariamente adecuados y de una altura excepcionales; nada que envidiar a otros cantantes más reconocidos, ya que Gardiner apuesta por voces más jóvenes y frescas, pero realmente muy adecuadas. Así hay que destacar las dos grandes interpretaciones de Fígaro y Susanna: el Fígaro de Terfel, barítono-bajo, con autoridad y susceptible de magníficas matizaciones. La Susanna de Hagley, joven pero ya muy apreciada en sus interpretaciones de Glyndebourne en este mismo rol, destaca por su voz cálida y sensual de bello timbre, no exenta de la gracia que requiere el personaje. El Conde de Gilfry, cantante más experimentado que los anteriores, resuelve su papel con autoridad y fuerza, pero no demasiada belleza. Martinpelto es una Condesa de calidad, con una voz elegante y bella pero no del todo pulcra. El Cherubino de Stephen es juvenil, lleno de ardor sensual y candidez, perfecto para el rol. En definitiva la interpretación de Gardiner es divertida, muy ágil en los tempos y sumamente palpitante; es notable la delicadeza de los recitativos acompañados del más dúctil fortepiano y que corresponde ya a la época del estreno.

F. Sans Rivière

Guía instantánea de... *Le Nozze di Figaro*

MOZART, WOLFGANG AMADEUS
(Salzburgo 27 Enero de 1756- Viena 5 de diciembre 1791)

Le Nozze di Figaro
Estrenada en el Burgtheater de Viena el 1 de mayo de 1786, como ópera bufa en cuatro actos.

¿Cuándo fue escrita?
La única obra de Mozart que no fue escrita por encargo. Compuesta en Viena, entre 1785 y 1786, con libreto de Lorenzo Da Ponte sobre la obra de Beaumarchais. La ópera gracias a la habilidad de Da Ponte, logró pasar la censura del emperador, no así tres años antes la obra teatral que fue prohibida por revolucionaria.

¿De dónde procede la história?
Les noces de Figaro es la segunda parte de una trílogia que comienza con *Le Barbier di Séville* (1755) y concluye con *La mère coulpable* (1792) escrita por Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799).

Antecedentes músicales
El barbero de Sevilla (1782) de Giovanni Paisiello, que por áquel entonces se representaba en Viena con gran éxito con libreto de Beaumarchais. *La villanella rapita* (1783) de Bianchi.

Argumento
La acción se desarrolla en un sólo día en el castillo de Aguas Frescas, cercano a Sevilla. Fígaro, sirviente del Conde de Almaviva prepara su boda con la sirvienta de la Condesa, Susanna, pero el Conde que le ha puesto el ojo a la joven doncella intenta hacer valer su derecho de «pernada» al que ya había renunciado anteriormente. Fígaro prepara un plan junto a Susanna y la Condesa que se lamenta por el amor perdido de su marido; ésta finge un encuentro con un supuesto amante, molesta por los desvaríos amorosos de su marido. El Conde tiene sus propios planes, en los que se incluye a Marcellina, quien posee un contrato matrimonial que Figaro firmó años antes y al que ahora se ve obligado a responder. Las maquinaciones del Conde se vienen abajo cuando se descubre que Marcellina es en realidad la madre de Figaro.

El plan de Susanna y la Condesa no funciona como estaba previsto pero finalmente las dos parejas consiguen sus propósitos reconciliándose los condes y casándose los sirvientes, eso sí después de una endiablada trama de personajes travestidos y encuentros amorosos secretos, sobre todo en el cuarto acto.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ADAM, Adolphe
(1803-1856)

Si j'étais roi

André Mallabréra, Liliane Berton, René Bianco, Henri Médus, Bernard Alvi, Andrée Gabriel, Pierre Héral. Orquesta y coros Charles Pernes. Dirección: Richard Blareau. GAIETÉ LYRIQUE - 203002 (2 CD) ADD

La colección «Gaieté Lyrique» está editando en CD una serie de óperas cómicas francesas de la mejor calidad procedentes de antiguas grabaciones que habían quedado confinadas al mercado francés del antiguo LP. En el caso que nos ocupa, se trata de una cuidada grabación procedente de Decca que se llevó a cabo con un plantel de buenos cantantes que conocían el estilo de la *opéra-comique* y que tenían voces adecuadas para ello. Así, por ejemplo, el Zéphoris de André Mallabrera presenta un fraseo elegante, una voz límpida y transparente, no muy poderosa, pero fresca y ágil que apiana en los agudos hasta transformarla en un falsete muy cuidado. Liliane Berton, bien conocida en Francia, es una especie de Graziella Sciutti a la francesa; canta el papel de la princesa con buen gusto y un timbre leve pero agradable. Bernard Alvi como Pifféar es un segundo tenor de parecida calidad a la del primero. René Bianco es un barítono lírico que parece tener alguna fatiga en la emisión, pero en conjunto cumple como Rey, y Henri Médus es un «villano» muy satisfactorio en el papel de Kadour. El coro funciona con corrección y la orquesta permite con su transparencia y un conjunto de solistas instrumentales muy notables, acompañar a las voces sin obligarlas a esfuerzos. La obra es una magnífica muestra de la *opéra-comique* decimonónica en estado puro, con un argumento está lejanamente basado en *La vida es sueño*, y cuya parte hablada, en un francés clásico, con todas las «liaisons» en su sitio, es un placer añadido gracias a la profesionalidad de los intérpretes. **Roger Alier**

BACH, Johann Sebastian
(1685-1750)

Cantata «Christ lag in Todesbanden», BWV 4; Oratorio de Pascua, BWV 249.

Emily van Evera, Caroline Trevor, Charles Daniels, Peter Kooy, David Thomas. Taverner Consort and Players. Dir.: Andrew Parrott. VIRGIN VERITAS 7243 5 45011 2 8. DDD. 1994.

La cantata BWV 4 es una muestra de la adhesión del joven Bach a los modelos heredados de la tradición luterana. A pesar de su apariencia arcaica puede contarse entre una de las mejores. Parrott ha optado por una reconstrucción de una hipotética interpretación en Mühlhausen; las partes instrumentales son llevadas a solo y lo mismo los números corales, convertidos por tanto en números de conjunto. La impresión de arcaísmo se refuerza, pero incluso desde un punto de vista estrictamente histórico es discutible la opción de un cantante o instrumentista por parte, sumándose así a la polémica en torno a la interpretación de la obra vocal de Bach abierta por Joshua Rifkin.

Mejor interpretación le ha tocado al Oratorio de Pascua *Kommt, eilet und laufet*, BWV 249, obra que se halla, por estilo y su exuberante escritura instrumental, en las antípodas de la anterior. Parrott dirige con pulso firme a un equipo que funciona mucho mejor en conjunto que en los solos; de las tres arias, la que mejor parada sale es la de la mezzo Caroline Trevor. La concepción más masiva en la interpretación del oratorio, con todos los instrumentos (de magnífica prestación) que en principio formarían parte de la orquesta de Bach en Leipzig, los coros reforzados en la BWV 4 y el lujo de Peter Kooy para los recitativos, todo contribuye a una versión que de momento se coloca la primera, dada la sorprendente falta de alternativas válidas. **P. Galonce**

BARBER, Samuel
(1910-1981)

Las canciones

Cheryl Studer, Thomas Hampson. Quartet Emerson. John Browning, piano, piano. Deutsche Grammophon DG 435 867-2 (2 CDs). DDD. 1994.

Samuel Barber no es sólo el compositor de un conocido *adagio* usado en anuncios y películas, sino uno de los compositores más importantes nacidos en los Estados Unidos. La suya es una música esencialmente romántica, revestida de un gran rigor formal y, al mismo tiempo, una gran simplicidad. Todo ello se hace patente en las canciones, en las que no sólo encontramos su gran nivel musical, sino también un gran cuidado y sensibilidad en la elección de los textos, como se observa con una simple ojeada a los poetas escogidos (Joyce, sobre todo, pero también Yeats, Rilke o Robert Graves). La DGG nos ofrece lo que parece una integral de las canciones. Digo parece, porque aunque se incluyen diez nunca publicadas, el número de canciones inéditas de Barber es bastante elevado. Cronológicamente ordenadas, es imposible encontrar ninguna que no sea interesante, ninguna en la que el talento melódico del compositor esté ausente. Cómodo igual en el inglés de Joyce que en el francés de Rilke (en las *Mélodies passagères* op 27, escritas para Poulenc y Pierre Bernac), expresivo en las *Hermit songs* op 29 a partir de textos medievales irlandeses, y en las surrealistas tres canciones del opus 45, el corpus de Barber se nos revela como una de las aportaciones más extraordinarias al género hechas en este siglo.

La interpretación está a la altura de ilustres precedentes como Eleanor Steber, Leontyne Price o Dietrich Fischer-Dieskau. El principal impulsor del proyecto es John Browning, amigo personal del compositor y uno de los más destacados intérpretes de su música (él estrenó, por ejemplo, su *Concierto para piano*). Su conocimiento de estas partituras es total, y, además, sabe adaptarse a las diferentes características de los cantantes. Así, Thomas Hampson se nos aparece como un extraordinario liederista, con una capacidad de matices y de coloración de la voz magnífica. Los gritos acongojantes de «My love, my love» en *I hear an Army* suponen una auténtica conmoción anímica, pero Hampson también es capaz del lirismo más íntimo. A su lado la prestación de Cheryl Studer parece más fría pero la soprano aporta una innegable precisión instrumental a toda su actuación y sabe encontrar los acentos justos a las difíciles *Hermit songs*. En *Dover Beach*, Hampson es acompañado idealmente por el cuarteto Emerson, en una obra que nos recuerda que Barber también tiene diversas canciones para orquesta. Definitivamente, una grabación extraordinaria por la interpretación y la música. **X. Cester**

BELLINI, Vincenzo

Beatrice di Tenda

Edita Gruberova, Vessellina Kasarova, Igor Morosow, Don Bernardini, Branko Robinsak, DAniel Sumegi. Orquesta Sinfónica de la ORF. Dir.: Pinchas Steinberg. Nightingale. NC070560-2. 2CD. DDD. 1992. Grabación en vivo.

Esta fue la primera grabación que Edita Gruberová realizó para su propio sello Nightingale que desde no hace demasiado distribuye en España Auvidis Ibérica. No se cuales fueron los motivos que impulsaron a la soprano a grabar precisamente este título un tanto infrecuente y que tiene una grabación tan interesante como la de Decca de Joan Sutherland y Luciano Pavarotti. El único atractivo verdaderamente importante que tiene la grabación es la magistral interpretación de Edita Gruberová que recrea el personaje de Beatrice con todo su colorido vocal, pero también con un raro sentido de la elegancia y el lirismo belliniano. Igor Morosow no tiene la agilidad ni la dicción clara que requiere un papel como el de Filippo Maria Visconti y Don Bernardini se defiende sin mucha pena ni gloria en la parte de Orombello. Especialmente notable es la expresiva Agnese de Vesselina Kasarova. La dirección de Pinchas Steinberg es un poco rutinaria y ni la orquesta parecen un tanto ajenas a este repertorio. Un disco reservado a los incondicionales de Gruberová. **S. Escolano.**

BERLIOZ, Héctor
(1803-1869)

Mélodies

Françoise Pollet, Anne Sophie von Otter, John Aler, Thomas Allen. Miembros del Coro de la Opera de Estocolmo. Cord Garben, piano. DEUTSCHE GRAMMOPHON 435 860-2 (2 CD). DDD. 1994.

Esta edición no es una integral de las canciones de Berlioz, pero sí una excelente antología que nos

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Doblete puritano de Kraus

BELLINI, Vincenzo (1801-1835)

I puritani

Alfredo Kraus, Cristina Deutekom, Giampiero Mastromei, Bonaldo Gaiotti. Orquesta y Coro del Teatro Colón de Buenos Aires. Dir.: Michelangelo Veltri. ARKADIA CDMP 475.2 (2 CD). ADD. 1994 (1972).

Alfredo Kraus, Adriana Maliponte, Piero Cappuccilli, Ruggero Raimondi. Orquesta y Coro del Teatro Bellini de Catania. Dir.: Gianandrea Gavazzeni. ORNAMENTI FE 107-2 (2 CD). ADD. 1994 (1972).

Ambos registros de la última partitura belliniana datan del 1972, y nos regalan con el Kraus joven y por ende, el Arturo soñado. Sólo Pavarotti se le acerca en perfección canora. Quienes tengan el registro oficial de Kraus de esta ópera (1980, Caballé/Muti/EMI) notarán aún mayor maestría, pero el frescor se pierde, bien que Kraus sea el mejor exponente de longevidad vocal entre tenores.

En la versión bonaerense, se destaca la briosa y agitada batuta de Veltri, que imprime una celeridad que caldea aún más a un público entregado. Kraus ofrece sus cualidades: técnica perfecta, ataques limpios, emisión *squillante* de los agudos (Re4, Mi bemol4 y Fa4), *legato*, fraseo impecable, además de gran musicalidad. Su Elvira es Cristina Deutekom, idolatrada y vilipendiada por igual. No se le puede negar su dominio en el registro superior, el argentíneo timbre, el volumen y su idea del personaje... aunque su coloratura *jödler*, con ribetes del Tirol, sea del todo detestable. Giampiero Mastromei, barítono habitual del Colón, saca adelante su Riccardo más con los pulmones que con el diafragma, con un canto efectista pero de seguro aplauso por las masas, admiradas ante tanto aplomo. El Giorgio de Bonaldo Gaiotti es seguro y contundente, bien cantado pero algo romo en expresión. La versión presenta, como era norma en esos años, algunos cortes, como el de la cabaletta conclusiva.

En la Catania natal de Bellini, 6 meses antes de la edición porteña, Kraus hace unos *Puritani* mejor integrados en un discurso musical más coherente, con colegas masculinos de gran categoría: Cappuccili (Riccardo), prodigio de belleza vocal y dominio estilístico, y Ruggero Raimondi (Giorgio), menos impactante que Gaiotti, pero más musical y de mejor estilo, y la Elvira de Adriana Maliponte, *lirica d'agilità* con buena línea de canto, menos aptitud para moverse en tesituras elevadas (omite algunos sobreagudos de la tradición), pero de voz que colorea mejor los móviles del rol. La batuta corresponde a un motivado y fantasioso Gavazzeni, matizando todo el discurso musical, con *tempi* flexibles y variados que realzan las gamas instrumentales, debidas a Rossini, que revisó la orquestación para el estreno. Kraus repite méritos, está mejor dirigido y su voz se integra mejor en el más cualificado elenco. El lunar de esta grabación es el sonido, dada la lejanía del foco musical. **J. Subirà**

permite observar las diferentes maneras con las que nuestro autor se enfrenta al género y su evolución creativa. Así, tenemos piezas inspiradas en Irlanda que forman el ciclo homónimo del op. 2. Otras se incorporarían a obras como *Benvenuto Cellini* o *La Damnation de Faust*; otros, finalmente, serían orquestados (hasta un estado avanzado de su carrera, la escritura pianística de Berlioz no fue muy distinguida).Pero aunque no hay duda de que las últimas canciones son mejores que las primeras, el álbum se abre de forma casi mágica con «Je veux dans l'inconstance», un nocturno para soprano, mezzo y guitarra (recordemos que era el instrumento que más dominaba el músico francés).

La grabación fue realizada entre 1991 y 1993 en cinco lugares diferentes. El acompañamiento instrumental es siempre adecuado, aunque hubiera sido deseable más flexibilidad por parte del pianista Cord Garben, en ocasiones demasiado enfático. John Aler, con su característica voz ligera, está magnífico en «Le jeune pâtre Breton» pero también responde adecuadamente en partes más intensas como «Le Chant des Bretons». Thomas Allen muestra toda su elegancia y clase en «Je crois en vous» y se compenetra perfectamente en los dúos con Aler. La misma compenetración muestran François Pollet y Anne Sophie von Otter en una página tan maravillosa como «Sara la baigneuse», pero si la soprano francesa tiene una participación notable i basta, la mezzo sueca se convierte por méritos propios en la atracción principal del registro. Exquisita, apasionada, sensible, con una voz magnífica, von Otter nos ofrece auténticas creaciones de canciones como «La Belle Voyageuse», «La Captive» o «La Mort d'Ophélie». Su lugar privilegiado entre los cantantes actuales es más que merecido. **X. Cester**

BRAUNFELS, Walter
(1882-1954)

Verkündigung (La Anunciación)

Siegmund Nimsgern, Claudia Rüggeberg, Andrea Trauboth, Chieko Shirasaka-Teratani, John Bröcheler, Christer Bladin. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia. Director: Dennis Russell Davies. EMI 5 55104 2 (2CD). 1994. DDD.

La obra de Walter Braunfels es prácticamente desconocida en todo el mundo, y en parte debe ser producto del ostracismo al cual le sometieron los nazis, destituyéndolo de su cargo al conservatorio de Colonia. Así el su misterio *La Anunciación*, compuesto entre 1934 y 1937, no pudo ser estrenado hasta 1948. Pero la recuperación de su música después de la guerra fue muy limitada, y si los datos no fallan, esta es la única grabación en compacto que se puede encontrar de su música. Estilísticamente, Braunfels se puede encuadrar en la herencia postromántica de la primera mitad del siglo. Pero su experiencia en la Primera Guerra Mundial le decantó hacia una ferviente religiosidad que se plasmaría con obres como este misterio o obra escénica de carácter sacro. Como consecuencia, su estilo musical se tornó más austero y concentrado, encontrando un vehículo perfecto de expresión en la obra de Paul Claudel *L'Annonce faite à Marie* (el escritor francés exigió que la obra se musicara en alemán). La acción se concentra en el personaje de Violaine, un ejemplo de pureza y fervor religioso, que realiza el milagro de volver a la vida al hijo muerto de su envidiosa hermana Mara, con el telón de fondo de la coronación del rey (en el original de Claudel, el rey Carlos, acompañado de Juana de Arco). La música de Braunfels se adapta perfectamente a las características del texto, mostrando siempre un lirismo cálido excepto en los contados momentos de la coronación. Su tono contemplativo en ocasiones puede recordar los oratorios de Elgar, pero la base musical tiene sus raíces en el cromatismo wagneriano y su posterior evolución.

Captada en vivo, la versión de Dennis Russell Davies tiene la adecuada solemnidad, con la buena respuesta orquestal (la participación del coro es más reducida). El equipo vocal es notable en su homogeneidad, pero, bien por culpa del director, bien por culpa de un sonido que beneficia a la orquesta, en los momentos punta queda tapado. La grabación sirve para reencontrarnos con un Siegmund Nimsgern con las mismas cualidades y defectos de siempre, pero los últimos acentuados por el paso del tiempo. Andrea Trauboth es una extática Violaine, pero con un registre agudo limitado, mientras que Chieko Shiraska-Teratani demuestra poseer una voz de cuerpo ideal para hacer de «mala». John Bröcheler es un prosaico Jakobäus, mientras que Christian Bladin está magnífico en su no muy extensa parte de Peter. En síntesis, una obra atractiva de un autor desconocido. **X. Cester.**

BUSONI, Ferruccio
(1866-1924)

Arlecchino

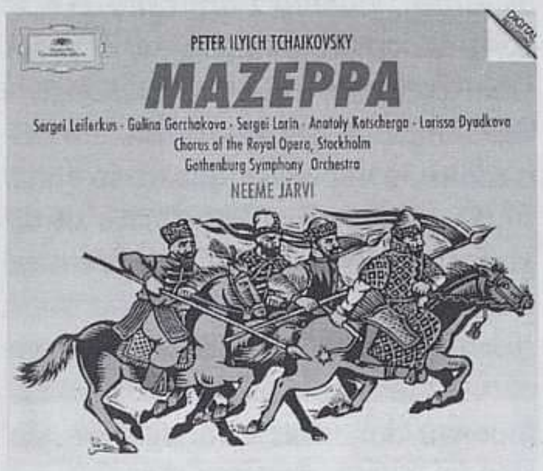
Ernst Theo Richter, Thomas Mohr, Wolfgang Holzmair, Philippe Huttenlocher, Stefan Dahlberg, Suzanne Mentzer. ***Turandot*****. Mechthild Gessendorf, Franz Josef Selig, Stefan Dahlberg, Markus Schäfer, Michael Kraus, Wolfgang Holzmair, Falk Struckmann, Gabriele Sima, Anne-Marie Rodde. Coro y Orquesta de la Opera de Lyon. Dir.: Kent Nagano. VIRGIN CLASSICS 0 777 7 59313.2.7. (2 CD) DDD.**

Ya era hora que apareciese una grabación moderna y bien hecha, con libreto y todo lo que hace falta de estas obras de Busoni, que hasta ahora el amante de la ópera tenía que buscar por los rincones de la discografía, sin los textos. Por otro lado, son versiones muy cuidadas, con un buen equipo de cantantes, entre los que destaca Suzanne Mentzer en la Colombina de *Arlecchino*, y Mechthild Gessendorf en la protagonista de *Turandot*. La orquestra de Lyon tiene una brillantez espléndida y una precisión impecable bajo la batuta del prestigioso Kent Nagano. Dicho esto, hay que decir también que la gracia que pueda tener *Arlecchino* como ópera es relativa, y por mucho que se diga que Busoni quería ser netamente italiano, ya que es un híbrido sin mucho sentido; la verdad es que toda la obra - comenzando, claro, por el idioma- respira germanidad, incluido el humor *buffo* de esta *commedia dell'arte* reinterpretada por Busoni. En cuanto a *Turandot*, ni con la mejor voluntad del mundo podemos

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

encontrar la dramatización, el ingenio musical, la personalidad de Puccini en esta versión que sólo tiene el interés de ser «la otra» *Turandot*, una curiosidad para coleccionistas. Eso sí, una curiosidad de lujo, porque los discos son una maravilla de sonido, de grabación y los intérpretes rayan a gran altura. **R.Alier**

CHAIKOVSKI, Peter I.
(1840-1893)



Mazeppa
Sergei Leiferkus, G. Gorchakova, S. Larin, A. Kotscherga, L.Dyadkova. Orquesta Sinfónica de Gotenburgo. Dir.: Neeme Järvi. Deutsche Grammophon. 3CD. DDD. 1994.

Mazeppa es una de las óperas más complejas de la producción de Chaikovski. Por su temática la obra se sitúa en un plano más cercano las obras de Rimski-Korsakov que el resto de las óperas del compositor pero pese a todo, en ella aflora igualmente la personalidad sensible del compositor de *La Dama de Picas* y de *Eugene Oneguin*. La ópera se basa en un tema que ya inspiró a Liszt uno de sus mejores poemas sinfónicos aunque la visión de Chaikovski no tiene mucho que ver con el romanticismo encendido e idealista del poema sinfónico.
Esta grabación viene a cubrir un lugar esencial en la discografía de la ópera que hasta ahora estaba únicamente compuesta por algunas grabaciones en vivo y los inencontrables discos Melodiya de la desaparecida Unión Soviética. El sello Deutsche Grammophon la presenta ahora con un reparto de gran calidad compuesto por algunos de los mejores cantantes de la última generación y la ópera lo merecía desde hacia tiempo. Quizás el defecto más importante de la versión se encuentra en la dirección del incombustible Neeme Järvi que al paso que va pasará a la historia con el record Guiness de grabaciones discográficas aunque la cantidad vaya en detrimento algunas veces de la calidad. En esta versión, Järvi plantea una dirección plana, sin demasiados contrastes en la que todo funciona como un metrónomo pero nada tiene color ni encanto más allá de la dirección rutinaria de páginas, eso sí, de una impresionante belleza. Se encuentra a faltar mayor lirismo en el dúo entre Mazeppa y Maria del acto II y mayor tensión dramática al final del acto I. Todo el equipo de cantantes funciona bien pero si comparamos el magistral trabajo de Anatoly Kotscherga o Sergei Larin en el reciente *Boris Godunov* de Abbado con su interpretación aquí se echa a faltar una dirección que ate mejor todos los cabos. Sergei Leiferkus canta con expresividad el monólogo del acto II y crea un personaje coherente aunque su voz no tenga la pasta de barítono realmente dramático. Galina Gorchakova es una Maria lírica, algo palida, pero con buen *legato*. Sergei Larin es un Andrei arrojado y bastante convincente. Anatoly Kotscherga pese a lo dicho, tiene el don de saber crear un personaje de forma integral e interpreta una emotiva escena en la prisión. Larisa Dyadkova interpreta con corrección la parte de Lyubov. En el resto del reparto, que es francamente bueno, destaca el impagable Cosaco de Heinz Zednik. El coro y la orquesta de Gotenburgo tiene una calidad notable que quizás daría mejores resultados con un director un poco más expresivo. **M. Heilbron.**

DONIZETTI, Gaetano
(1797-1848)

Linda di Chamounix
Antonietta Stella, Fedora Barbieri, Cesare Valletti, Giuseppe Taddei, Renato Capecchi, Piero di Palma. Coro y Orquesta del Teatro San Carlo de Nápoles. Dir.: Tullio Serafin. PHILIPS 442 093-2 (2 CD). AAD. 1994 (1956).

Este melodrama donizettiano con ribetes de ópera semiseria, tras casi 20 años de sequía tras el lejano pirata de la Scala en 1973 (Rinaldi, Kraus/ Gavazzeni), aparece en dos registros, uno en el sello Nightingale, y éste de hace casi 40 años, en los inicios de la *Donizetti Renaissance*. Serafin dirige con parámetros modernos esta ópera, con una variado elenco: excelentes barítonos buffos (Taddei, de buena línea e intención en sus intervenciones, y Capecchi, que hace gala de una gran vis cómica); el tenor Valletti, de voz ligera y elegante canto, con agudos abiertos; la gran mezzo Fedora Barbieri, que consigue el milagro de dominar el estilo belcantista aligerando de tal modo la emisión que el sonido es liviano, algo sólo posible con una técnica a prueba de bombas; y Antonietta Stella, que aunque no tenga muy en tesitura el papel de Linda, brilla en los momentos más líricos, como los dúos, pero en las agilidades se las ve y se las desea para resultar sólo correcta.
Serafin ofrece una versión con algunos cortes, no muchos, y da ritmo y profundidad a una orquesta de sonoridades algo planas. Aunque el registro de Gruberová es más sofisticado, hay más calidez y vida en esta cuarentona versión que aquella otra, íntegra y nórdica. **J. Subirà**

Lucia di Lammermoor
Mercedes Capsir, Enzo de Muro Lomanto, Enrico Molinari, Salvatore Baccaloni, Emilio Venturini, Ida Mannarini. Miembros de la Orquesta y el Coro de la Scala de Milán. Dir.: Lorenzo Molajoli. MYTO RECORDS MCD 942.99 (2 CD). ADD. 1994 (1933).

Con muy buen sonido lega a nuestros días esta *Lucia di Lammermoor* de 1993, cuyo principal interés reside en la actuación de los tres grandes protagonistas. La versión, globalmente, parece desmentir la opinión de que en aquella época estas obras se cantaban con un cierto acento verista. El respeto por la obra es grande y en primer lugar hay que destacar a la gran soprano catalana Mercedes Capsir, que hace una de las más creíbles y femeninas Lucias de la era pre-Callas, nada infantiloide, pero también con brillante técnica y gran facilidad en el registro superior. Enzo de Muro Lomanto hizo una breve carrera, pero aquí muestra excelente estilo y una adecuación al personaje, dentro de unos parámetros para nada heroicos y más románticos de lo que es habitual, con voz, como mucho, de puro tenor lírico. Por su parte, Enrico Molinari es una barítono importante, rotundo e incisivo en el acento y con medios vocales relevantes. Es una curiosidad escuchar en el papel de Raimondo, muy bien resuelto, a un Salvatore Baccaloni, que alcanzaría la fama con otro tipo de papeles, pertenecientes al género bufo.
Estos dos CD se completan con una serie de arias a cargo de Enzo de Muro Lomanto, lo que puede ayudar a centrar exactamente la atractiva personalidad de este buen tenor, incluyéndose fragmentos de *Don Giovanni*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Sonnambula*, *La favorita*, *Linda di Chamounix*, *Manon*, *La Bohème* y *Tosca*. **P. Nadal**

GERHARD, Roberto
(1896-1970)

Cancionero de Pedrell; Pandora; Alegrías; Sept Haiku
Josep Benet, tenor. Orquesta de Cambra Teatre Lliure. Dir.: Josep Pons. Harmonia Mundi HMC 901 500.1. DDD. 1994.

Por fin estamos viviendo una revalorización y difusión del legado de uno de los principales compositores españoles de este siglo, Robert Gerhard. El fenómeno aún es incipiente, pero esperemos que imparable gracias a la labor de este nuevo disco que recoge piezas bien variadas del compositor de Valls. *Alegrías* es un breve ballet compuesto en 1943 y orquestado un año más tarde que incorpora, a la vez con ironía y comprensión, elementos cercanos a la «españolada». En cambio, el *Cancionero de Pedrell*, compuesto en 1941 para celebrar el centenario de su maestro, adapta diferentes canciones populares. Lástima que el timbre blanquecino de Josep Benet no sea el más apropiado para este tipo de piezas. Más acertado se muestra en los *Sept Haiku*, escritos en 1922 y revisados en 1958, obra de su etapa previa a los estudios con Arnold Schönberg y entroncados más bien con Stravinsky. La obra más dilatada es la *Suite Padora*, escrita en el exilio inglés entre 1942 y 1944. Este ballet es una de las páginas más pujantes de Gerhard, adaptando de forma personal temas populares (como el «Antón Pirulero») o melodías del *Libre Vermell de Montserrat*, con fragmentos amenazadores como «La parada de los monstruos». Nunca se alabará lo suficiente la labor que están realizando Josep Pons y la Orquesta de Cambra del Teatre Lliure en recuperar nuestro patrimonio musical ante la desidia de las administraciones. **X. Cester**

GOMIS, Josep Melcior
(1791-1836)

Cançons romàntiques
Consol Rico, soprano; Patricia Llorens, soprano; Pilar Esteban, mezzo-soprano; Ignacio Giner, tenor; Amadeo Lloris, barítono. Francesc Tortosa, guitarra. Josep Sanz, piano. EGT 619 CD ADD. 1994.

Interesante disco que recupera para el gran público al olvidado pero importante compositor valenciano Josep Melcior Gomis (1791-1836). Además de ser el autor del *Himno de Riego*, Gomis fue el compositor de la *Sinfonía* que se interpretó en la inauguración del Gran Teatre del Liceu (4 de abril de 1847). El disco incluye canciones españolas de Gomis, algunas en italiano, y piezas vocales rossinianas en cuanto al es-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

tilo, como los cuartetos *La primavera*, *La nuit de Noël*, *L'inverno* y *La Carême*, de elegancia más que notable. El equipo de intérpretes, sin embargo, es un poco desigual y «aplasta» el francés con poca habilidad (las eses sordas se notan en «le plaisir», palabra frecuente en el texto, y las vocales son más valencianas que francesas). La soprano Consol Rico es la única de nivel bueno en lo vocal, y en menor grado la mezzo-soprano Pilar Esteban; el tenor Ignacio Giner aparece algo crudo aún para estas canciones tan transparentes. El pianista y sobre todo el guitarrista acompañan bien.
R.Alier

HASSE, Johann Adolf
(1699-1783)

Mottetti virtuosi
Monique Zanetti, soprano; Jennifer Lane, alto. Le Parlement de Musique. Dirección: Martin Gester. OPUS 111 OPS. 30-100 (DDD). 1 CD. 1994.

Hay compositores de cuya importancia todos los manuales nos hablan con encomio, pero de cuya producción musical estamos todavía casi en ayunas. De Hasse, compositor sajón debidamente italianizado, un par de óperas son todo lo que conocemos quienes andamos muy atentos al repertorio discográfico, y ahora aparece este disco con piezas religiosas de corte netamente operístico, tal como se estilaba en su época. Las dos primeras piezas son motetes, por llamarlos con un nombre clásico, pero en realidad tienen aspecto de aria operística con sus repeticiones y su *da capo* típico. Son piezas agradables para escuchar, que anuncian ya los métodos de Haydn y Mozart, sobre quienes Hasse tuvo una indudable influencia. El disco nos ofrece estas piezas tocadas por un pequeño conjunto con gracia y vitalidad sobre un continuo de órgano, y con la participación de dos voces de bastante calidad: la soprano Monique Zanetti y la contralto Jennifer Lane, con una voz sugestiva y de tintes oscuros. **Roger Alier**

LORTZING, Albert
(1801-1851)

Zar und Zimmermann
Georg Hann, Wilhelm Strienz, Margot, Gripekoven, Hubert Buchta, Bruno Müller, Heinrich Hölzlin, Hermann Schmid-Berikoven, Emma Mayer. Coros y Orquesta de la Radio de Stuttgart. Dir.: Bernhard Zimmermann. MYTO RECORDS 2 MCD 943103 (2 CD). ADD MONO. 1994 (1936).

La escasa difusión entre nosotros de la obra de Lortzing (1801-1851) hace más atractiva la distribución por Diverdi de esta grabación de una de las muchas transmisiones operísticas de producción propia que las emisoras del Reich efectuaron en los años inmediatamente anteriores a la segunda guerra mundial. La fecha correspondiente a este *Zar und Zimmermann*, obra que los liceístas tuvieron ocasión de ver en la temporada 1965-66, es la del 28 de mayo de 1936, y la ópera se ofrece completa, con el texto hablado apenas recortado a cargo de actores (¡que se permiten alguna que otra morcilla!) y con una poda en lo musical que reduce prácticamente todas las arias a una sola estrofa y amputa de su primera parte al *finale* del acto tercero.
Aunque el disco parece dedicado a Georg Hann, de quien se ofrecen como regalo el conocido «Fünftausend Taler» de *Der Wildschütz* y las principales intervenciones de Van Bett, es Wilhelm Strienz en dicho papel el héroe de la versión completa, donde incluso da el Fa grave de «O sancta justitia» que se supone sólo debe mimar y que Hann omite en el *bonus*. El bajo-barítono inglés está más que suficiente como Zar, pese a tratarse de una parte baritonal, y el resto del reparto, los colectivos y el director se limitan a hacer su trabajo con aplicación. El sonido es nítido para la época y no hay ruidos de fondo, aunque es recomendable ajustar el nivel de volumen, muy bajo en la grabación.
M. Cervelló

HÄNDEL, Georg Friedrich
(1685-1759)

Cantatas y arias marianas
Anne Sofie Von Otter. Musica Antiqua Köln. Dir: Reinhard Goebel. DEUTSCHE GRAMMOPHON-ARCHIV 439 866-2. DDD. 1994.

Nueva entrega de ARCHIV en su repertorio habitual. En este caso dos cantatas, un aria y una antífona de Händel a partir de textos dedicados a la Virgen María. Hay que decir, sin embargo, que de las dos cantatas, la que cierra el disco (*Il pianto di Maria: Giunta l'ora fatal* HWV 234) no es propiamente de Händel sino, gracias a unas recientes investigaciones, de Giovanni Battista Ferrandini, compositor que vivió entre 1710 y 1791. El plato fuerte de la grabación es sin duda la cantata *Donna, che in ciel di tanta luce splendi* HWV 233, que incluye un coro en la última aria y que además muestra las dotes innegables de Händel como maestro que fue del oratori. Las versiones cuentan con la voz de la mezzo-soprano sueca Anne Sofie Von Otter, intérprete versátil que denota aquí su plenitud vocal y expresiva, aunque quisiéramos algunos graves un poco más aterciopelados. Con todo su voz vibrada le permite unas agilidades de categoría, añadiendo el punto justo de dramatismo requerido en estas obras. Bien secundada por la orquesta y la dirección de Goebel, el conjunto es altamente satisfactorio.
J. Radigales.

HAYDN, Franz Joseph
(1732-1809)

Die Schöpfung
Irmgard Seefried, Richard Holm, Kim Borg. Orquesta Filarmónica de Berlín, Coro de la Catedral de Santa Eudivigis. Dir.: Igor Mar-

Händel según Biondi

HÄNDEL, George Friederich
(1685-1759)

Poro, Re dell'Indie
Gloria Banditelli, Rosana Bertini, Bernarda Fink, Gérard Lesne, Roberto Abbondanza. L'Europa Galante. Dir. Fabio Biondi. Opus 111 Ops 30-113/115 (3CD). DDD. 1994.

Prosigue la recuperación discográfica de óperas händelianas. Aunque no estricta novedad, pues existe una antigua versión fonográfica (Eterna 820048-50) registrada hace más de veinte años, este *Poro* nos descubre un trabajo serio y de enorme inventiva. No es una ópera más, algo infrecuente según se van redescubriendo las grandes piezas líricas de Händel; en ella su autor derrocha ese peculiar melodismo en un espléndido conjunto de arias de prodigiosa belleza, con recitativos de fuerte intensidad dramática. Compuesta entre 1730 y 1731 sobre el mismo libreto de la *Cleofide*, de Hasse, constituyó un éxito rotundo con sus cuarenta representaciones consecutivas, cifra muy considerable para la época.
En la presente realización destaca ante todo el acertado planteamiento de Fabio Biondi, que ha equilibrado a la perfección el concepto de historicidad con el de recreación, obteniendo un resultado brillante y auténtico, dentro de una ortodoxia interpretativa que afortunadamente se va imponiendo ante los aún muy recientes historicismos especulativos. Su conjunto, Europa Galante, se inscribe así, con él al frente, entre los mejores especialistas actuales de Händel, en abierta competencia con otros bien cualificados. Las voces son excelentes en general, destacando el protagonista de Gloria Bantielli, de emisión ancha y firme, perfecta en acentuación y soberbia estilísticamente. Excepcional el Gendarte del contratenor Gérard Lesne, una de las mejores voces actuales de su registro, como también la Erissena de Bernarda Fink, cantante experta y avezada en estos cometido. Correcta Rossana Bertini en un Cleofide que habría requerido voz mas corpórea y mayor decisión en las vocalizaciones.
J.L.Sotoca

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

kevitch. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 380- 2 (2 CD). ADD. 1994 (1958).

En una serie económica (2 CD al precio de uno), DG reedita una más que atractiva versión de esta gran obra haydniana que es *La Creación*. Razones principales para considerarla así residen en la dirección magnífica de Igor Markevitch, de amplio respiro y de una elegancia extraordinaria. Todo fluye, además, con naturalidad, sin afectación, sin bruscos contrastes, como un manantial fresco y vivo. En sus manos, la Orquesta Filarmónica de Berlín está a la altura de su prestigio, con equilibrio, con brillantez y con ductilidad, mientras que el Coro de la Catedral berlinesa de Santa Eudivigis es un excelente instrumento al servicio de esta interpretación. En cuanto a los solistas, destacaría la voz, la línea y la natural exquisitez de Irmgard Seefried, mientras que Kim Borg, con su poderosa voz, está a altura semejante y Richard Holm, con medios vocales menos atractivos, es también un cantante afortunado en el estilo y la musicalidad. **P. Nadal**

MASSENET, Jules
(1842-1912)

Werther
Cesare Valletti, Nell Rankin, Arthur Cosenza, Josephine Guido. Orquesta y Coro de la Opera de Nueva Orleans. Dir.: Renato Cellini. THE GOLDEN AGE OF OPERA GAO 141/2 (2 CD). ADD. 1994 (1956).

Este registro *live* procede de una representación ofrecida en Nueva Orleans en 1956, época en la que, fuera de Francia, era casi general cantar esta obra «a la italiana»y con muy poco de la sutileza y el refinamiento muy franceses que se han impuesto con posterioridad. Por ello, el máximo atractivo de esta versión reside en la interpretación que da al protagonista Cesare Valletti, un tenor musical, refinado y de clase, aquí especialmente afortunado en los momentos más líricos, porque en los de más dramatismo fuerza un poco la voz. La dirección de Renato Cellini es bastante rutinaria y no muy dentro del estilo, mientras que la Charlotte de Nell Rankin, de quien recordamos una espléndida Amneris en el Liceo en 1968, es una cantante de poderosos medios, que da a Charlotte un énfasis algo excesivo. El resto es bastante mediocre y el conjunto debe considerarse como un documento de una representación en un teatro americano de segundo orden, a cuya audición no beneficia precisamente la calidad técnica del registro. **P. Nadal**

MAHLER, Gustav
(1860-1911)

Das Lied von der Erde
Marjana Lipovsek, mezzosoprano, Thomas Moser, tenor. Royal Concertgebouw Orchestra. Director: Sir Georg Solti. DECCA 440 314-2. 1994.

Sir Georg Solti ya había registrado *Das Lied von der Erde* en 1986 con la Sinfónica de Chicago y Yvonne Minton y René Kollo como solistas. Su nuevo registro, que no aporta grandes cosas al anterior, no deja, con todo, de tener algunos alicientes, comenzando por la Orquesta del Royal Concertgebouw de Amsterdam que es actualmente una de las formaciones más reconocidas especialmente en el repertorio mahleriano. En este sentido quizá se ha ido un poco más lejos que en la versión anterior. Solti dirige tal vez con menos tensión, que no superficialidad, una *Canción de la tierra* colorista, dramática y contrastada en todas sus partes. Los elogios, sin embargo, acaban en el momento de hablar de los solistas, especialmente de Thomas Moser, un tenor que a estas alturas de su carrera aún no entiendo como ha podido llegar tan lejos porque fuera de algunos momentos de buen fraseo, es un cantante de limitada expresividad, de agudo forzados y de voz insuficiente con todos los «tics» de la peor escuela de canto germánica; en nuestros días tenemos abundantes ejemplos de ello. Marjana Lipovsek es bastante mejor y su voz suena joven, expresiva y cálida en cualquiera de sus intervenciones, redimiendo por la parte que le toca, esta versión.
En conjunto, sin embargo, el trabajo no tiene el nivel de perfección que lo haga preferible a versiones anteriores como la del propio Solti o las de Walter, Karajan, Giulini o Bernstein. **S. Escolano.**

Das Lied von der Erde.
(versión para orquesta de cámara de Schönberg-Riehn). Birgit Remmert (alto), Hans Peter Blochwitz (tenor) Ensemble Músique Oblique.Dir.: Philippe Herreweghe. Harmonia Mundi 901477. DDD. 1994

Hacia 1920, y siguiendo una larga tradición de transcripciones de obras orquestales, Schönberg trabaja en la versión para orquesta de cámara de *Das Lied von der Erde*, de su admirado Malher. Los problemas financieros de la Sociedad de Conciertos que él mismo fundó le llevaron, sin embargo, a abandonar una labor que fue completada muchos años más tarde (1983) por Reiner Riehn, quien en todo caso, mantuvo una escrupulosa fidelidaad a las anotaciones de Schönberg. Publicada por Universal Edition, tenemos ya la ocasión de escuchar lo que sin duda es una muestra más del impresionante oficio del fundador de la Escuela de Viena en todos los terrenos, una transcripción que fluye con la misma facilidad que el original orquestal, y cuya atmósfera recrea además magistralmente el Ensemble Musique Oblique con un Philippe Herreweghe que nos está acostumbrando a disfrutar de estas curiosidades con la misma naturalidad con la que oímos sus versiones de los barrocos y demás especies «antiguas». Los instrumentistas del Ensemble poseen una envidiable técnica puesta al servicio de una todavía mayor musicalidad que en esta versión queda permanentemente al descubierto por lo trasparente del tejido instrumental. H.P Blochwitz muestra una voz cálida, un tanto forzada en la zona aguda, mientras que Birgit Remmert mantiene una mayor regularidad en todo el registro. En todo caso, se trata de una muy recomendable grabación. **E. Igoa**

MENDELSSOHN, Felix
(1809-1847)

Ein Sommernachtstraum, op. 61. Die erste Walpurgisnacht, op. 60
Christoph Bantzer, Pamela Coburn, Uwe Heilmann, Thomas Hampson, Elisabeth von Magnus, René Pape, Birgit Remmert. Arnold Schönberg Chor. The Chamber Orchestra of Europe. Director: Nikolaus Harnoncourt. TELDEC 9031-74882-2. DDD. 1993.

A estas alturas de su carrera ya nadie discute el magisterio de Nikolaus Harnoncourt que está demostrando, quizás junto a Gardiner, ser uno de los director más completos entre los nombres que se asocian a las interpretaciones de carácter historicista. Aquí lo encontramos en el repertorio romántico de un autor como Felix Mendelssohn que Harnoncourt trata con rigor pero de forma desenfadada como deben ser las interpretaciones de dos partituras como las de *El sueño de una noche de verano* y de *La primera noche de Walpurgis*, obras consecutivas en la producción de Mendelssohn. Nikolaus Harnoncourt las dirige con tiempos rápidos que rehúyen el pesante academicismo de otros directores buscando el humor y la fantasía que afloran en las dos obras obteniendo de la Chamber Orchestra of Europe sonoridades diáfanas y envolventes al mismo tiempo.
En el disco, Harnoncourt dirige a un eficaz equipo de solistas que van desde la elegancia de la soprano Pamela Coburn hasta la discreta corrección del tenor Uwe Heilmann, pasando por el enfático Thomas Hampson. Sin embargo, uno de los mejores valores de ambas versiones se encuentra en el magnífico Arnold Schönberg Chor, que demuestra una vez más ser una de las formaciones corales más brillantes de nuestros días. La grabación está extraída de unos conciertos realizados en vivo julio de 1992 y que son un ejemplo más de lo eficaz que resulta en nuestros días abandonar los estudios de grabación encontrando la naturalidad de las salas de conciertos sin que la calidad de sonido se resienta lo más mínimo. **S. Escolano.**

MONTEMEZZI, Italo
1875-1952

L'amore dei tre re
Dimiter Petkov, Attilio d'Orazi, Pedro Lavirgen, José Manzaneda, José Ruiz, Ileana Meriggioli, Carmen Hernández, Cecilia Fondevila. Orquesta y coro del Gran Teatro del Liceo. ARKADIA HP 607.2 ADD. 2CD. Estéreo. Grabación en vivo 1973. 1994.

GIORDANO, Umberto
1867-1948

Fedora
Renata Tebaldi, Giuseppe di Stefano, Sofia Mezzetti, Mario Sereni, Enrico Campi. Orquesta y coro del Teatro San Carlo de Nápoles. Director: Arturo Basile. Grabación en vivo, 1961. 1994.

Las dos últimas grabaciones que nos propone Arkadia son especialmente interesantes. La primera es una auténtica novedad que recoge una representación en el Liceo de *L'amore dei tre re*, de la que en CD existía una única grabación muy antigua aunque dirigida por el pro-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

pio Montemezzi porque la grabación de RCA y una versión de la Cetra todavía no están en compacto. Esta versión de Arkadia tiene pocos atractivos desde un punto de vista vocal. Unicamente Pedro Lavirgen canta el papel de Avito con buen fraseo, elegancia y seguridad. Ileana Meriggioli (Fiora) tiene un excesivo vibrato, Dimiter Petkov es un Archibaldo un poco justo, sobre todo en el aria del acto I, aunque defiende la parte con corrección. Lo mismo que Attilio d'Orazi. La dirección musical de Ino Savini es bastante tensa y dramática y la orquesta del Liceu tiene un buen nivel. Los cantantes comprimarios son sobradamente conocidos del público liceístico, y algunos de ellos, como Carmen Hernández y José Ruiz, están todavía en activo en cometidos de mayor relieve.
La versión de *Fedora* es bastante más conocida. A Renata Tebaldi le habían pasado ya los mejores de su carrera pero crea una Fedora de gran personalidad y de gran fuerza expresiva, que procura mantenerse en una linea moderada y no caer en excesos veristas. Giuseppe Di Stefano es un Loris apasionado, menguado en el registro agudo, pero expresivo y cálido como pocos. Mario Sereni canta un De Siriex espléndido y el resto del reparto tiene una notable calidad. Arturo Basile dirige con buen oficio la orquesta del Teatro San Carlo. **M. Heilbron.**

MONTEVERDI, Claudio
(1567-1643)

L'incoronazione di Poppea
Arleen Auger, Della Jones, Linda Hirst, Gregory Reinhart, James Bowman, Sarah Leonard, Adrian Thompson, Catherine Denley. City of London Baroque Sinfonia. Dir.: Richard Hickox. Virgin Classics Veritas VCT 5 45082 2 (3 CD). DDD. 1990.

Coincidiendo con la desaparición de la soprano, EMI vuelve a distribuir esta versión de la última ópera monteverdiana que Arleen Augér grabara hace unos años para el sello Virgin. Por cierto que es en ella y en algunos de sus compañeros de reparto en quien reside el mayor interés de esta versión. En principio, nada que objetar al planteamiento de Hickox, que se sirve de una edición de Clifford Barlett basada en el manuscrito veneciano. Es una versión puritanamente fiel a la letra escrita, según el modo de pensar prevaleciente entre los musicólogos británicos, un punto de vista muy discutido por muchos colegas del otro lado del Canal de la Mancha. A nosotros nos importa, sin embargo, que, puestas así las cosas, las tres horas de recitar cantando dan para bastante más de lo que consigue Hickox. Incluso con un mínimo apoyo instrumental, la música de Monterverdi (o quien quiera que la haya compuesto) contiene más pasión de la que esta versión deja traslucir. No es un drama de sobre el sexo y el poder lo que aquí tenemos, a pesar de la encomiable labor del reparto (la única objeción seria que puede hacerse es, ay, el Ottone de James Bowman), sino una severísima lección de estilo. Una oportunidad perdida, pues, pues con estos cantantes y el selecto grupo instrumental podría haberse logrado una gran interpretación. En fin, habrá que seguir con los menos fieles a la letra pero más al espíritu Harnoncourt (primera versión) o Jacobs o esperar a lo que pueda decir Gardiner. **P. Galonce**

PURCELL, Henry
(1658-1695)

Dido and Aeneas
Lorraine Hunt, Lisa Saffer, Paul Elliot, Michael Dean. The Choir of Clare College, Cambridge. Philarmonia Baroque Orchestra. Dir: Nicholas Mc Gegan. Harmonia Mundi HMU 907110. 1994.

Si las comparecencias discográficas de McGegan se cuentan por aciertos en lo que respecta a ópera barroca, ésta no iba a ser una excepción. La conocida obra de Purcell cuenta con innumerables versiones, muchas importantes, pero me apresuro a afirmar que estamos ante una de las mejores, acaso la mejor de los últimos tiempos. Los planteamientos del director responden a una minuciosa y cuidadísima preparación músical y teatral, algo esto último muy abandonado en casi todos los registros de estudio. Efectivamente, sobre un tratamiento de primera magnitud en lo técnico y en la irreprochable lectura, prevalece un ágil y espóntaneo sentido de la declamación, con acentuaciones e inflexiones del más ortodoxo sentido escénico. Los personajes cobran una excepcional vitalidad, con momentos tan perfectos como el dificilísimo de la caverna.
Otro aspecto básico son las voces, que para la pareja protagonista son Lorraine Hunt y Lisa Saffer; la primera en la cima del repertorio antiguo, con exquisita musicalidad y asombrosa flexibilidad de registro, además de un dominio estílistico que llega a la perfección. Saffer es adecuada compañera; entre ambas y el director alzan esta realización a ese primerísimo lugar que ocupará por sus merecimientos, sin olvidar al sorprendente y efectivo Coro del Clare College y a la Philarmonia Baroque Orchestra, como tampoco al ingeniero de sonido Brad Michel, responsable de un trabajo técnico excepcional. **J.L.Sotoca**

The Complete Anthems and Services, vol 9
Solistas. The King's Consort and Choir. Dir: Robert King. Hyperion CDA 66693. DDD. 1994.

Nueva e importante aportación de Hyperión a la música barroca inglesa. Los Anthems y piezas religiosas de Purcell son poco conocidos en disco y las versiones que ahora nos llegan en esta novena entrega de la ambiciosa colección responden a los planteamientos rectores de eficacia y autenticidad de Robert KIng. Los conjuntos suenan perfectamente fusionados y las intervenciones solistas se insertan sin agobios en el contexto de unas lecturas meditativas, contempladas con visión eclesial antes que lírica. Los acompañamientos instrumentales eluden cualquier protagonismo, limitándose a servir de apoyo imprescindible. El protagonista es así King, quien nos acerca con veracidad y rigor a estas músicas pretéritas y hermosas. **J.L.Sotoca**

RACHMANINOV, Sergei
(1873-1943)

Las campanas. Tres canciones populares rusas.
Coro de la Orquesta del Concertgebouw. Concertgebouw Orkest. Natalia Troitskaya, Ryszard Karczykowski y Tom Krause. Director: Vladimir Ashkenazy. DECCA 436 482-2. DDD. (1986). 1993.

DECCA reedita este disco que es una demostración más del estilo versátil de Sergei Rachmaninov, capaz de escribir obras de todos los géneros, desde las del pianista virtuoso hasta el compositor de ópera, pasando por el sinfonista y autor de *lieder*. Aquí lo encontramos en su faceta más nacionalista con la música de *Las campanas* y *Las tres canciones populares rusas* que siguen la gran tradición coral de su país, pero como siempre en Rachmaninov, abierta a la tradición europeista, como si fuese un Chaikovski del siglo XX.
Las campanas, basada en una obra de Edgar Allan Poe, pero reinterpretada y traducida por el poeta simbolista Konstantin Valmont, es una de sus mejores obras en este género. La versión de Vladimir Ashkenazy al frente del Concertgebouw recoge a la perfección la carga poética de la obra y cuenta además con muy buenos solistas. Una cálida Natalia Troitskaya, un Tom Krause que canta con autoridad aunque la voz ha perdido el esmalte que tenía en el pasado, y un tenor, Ryszard Karczykowski, más que correcto.
Las tres canciones populares rusas son más tardías. Fueron estrenadas en 1927 por Leopold Stokowski en Filadelfia y son obras estrictamente para coro. A la versión de Ashkenazy quizá sólo le falta un poco más de intensidad y de tensión dramática, aunque se revela en todo momento como un perfecto conocedor de las partituras de Rachmaninov. En ambas obras encontramos un magnífico coro, auténtico protagonista del disco. **M. Heilbron.**

MUSSORGSKY, Modest
1839-1881

Canciones y danzas de la muerte
Dmitri Hvorostovsky, barítono. Arias de Rimski-Korsakov, Rachmaninov, Borodin y Rubinstein. Orquesta del Teatro Kirov de San Petersburgo. Director: Valery Gergiev. PHILIPS 438 872-2. 1CD.

La apuesta de Philips por el repertorio ruso ha encontrado en este disco uno de sus mejores resultados. Dmitri Hvorostovsky y Valery Gergiev, son dos de los pilares más sólidos de la nueva generación de intérpretes rusos. Aquí han unido sus esfuerzos para dar aquí lo mejor de un repertorio con el que ambos intérpretes se sienten muy identificados.
Las *Canciones y danzas de la muerte* se encuentran entre las páginas más conmovedoras que escribiera Mussorgski y la orquestación que de ellas realizara Shostakovich mantienen intacto el contenido esencialmente dramático de la versión original. Valery Gergiev las dirige con *tempi* más bien lentos, atento a la labor del intérprete pero remarcando siempre los elementos descriptivos de la partitura. Hvorostovski se revela una vez más como un excelente

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Furtwängler y Mozart: un mito.

MOZART, Wolfgang Amadeus
(1756-1791)

Die Zauberflöte.
Irmgard Seefried, Wilma Lipp, Anton Dermota, Erich Kunz, Josef Greindl, Paul Schöffler, Peter Klein, Edith Oravez. Coro de la Opera de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Dir.: Wilhelm Furtwängler. EMI CLASSICS CHS 565356 2 (3 CD). ADD MONO. 1994 (1951).

Grabaciones como esta ayudan a redimensionar los mitos. El aura fabulosa que rodea todavía a los Mozarts de Furtwängler, aun no siendo uno de *sus* compositores, suele asumirse sin discusión, y sin embargo la mano del maestro, siempre sapiente y precisa -óiganse con atención los números concertados-, pesa a veces como una losa en los acompañamientos de esta *Flauta mágica*, obra que suele soportar mal un tratamiento exclusivamente trascendentalista. La lentitud, por ejemplo, con que obliga a una muy correcta Lipp a cantar su aria del primer acto es sencillamente desconcertante. Menos redonda que la de *Don Giovanni* de 1953, esta versión viene avalada con un sonido más aceptable del que ofrecían sus anteriores comparecencias en el circuito «privado» aun siendo la misma transmisión desde la Felsenreitschule del 6.8.51. Para este lanzamiento «oficial», en efecto, el Festival se ha servido de las cintas propiedad de Elisabeth Furtwängler y el texto hablado, con menos «cortes de teatro» de los habituales, suena especialmente bien. Las toses también.
Dermota vale por sí solo la adquisición del álbum. Su versión es aún más ferviente y refinada que en la estupenda grabación con Karajan del año anterior. La Seefried, lejos aún del declive prematuro, es una Pamina más dramática de lo habitual. Kunz defiende con oficio y dicción cómicamente vienesa su modélico Papageno, ya un tanto ajado a decir verdad, mientras Griendl y Schöffler parecen excavados en la roca misma del fondo del teatro. A Peter Klein se le permite cantar mezzoforte «Alles fühlt der Liebe Freuden», lo que excluye el efecto de lejanía prescrito por el *Textbuch* de 1795. Las tres damas son nombres conocidos (Christel Goltz, Margarita Kenney, Sieglinde Wagner). Están muy mal las tres, pero no son las únicas: los dos sacerdotes son de concurso. Los *Knaben*, por lo menos, no son niños. O sea, que afinan. Todo sumado, en fin, hace que al término de la audición uno no quede del todo convencido... pero no pueda esperar al día siguiente para empezar de nuevo. Y es que para crear un mito se necesita algo que lo sustente. **M. Cervelló**

intérprete cuidadoso en imprimir el sentido adecuado a cada frase sin dejar por eso de ser un cantante temperamental y vital.
Junto a ellas, encontramos un buen número de arias de ópera rusa pertenecientes a obras que pocas veces son interpretadas en disco por un barítono de la calidad de Dmitri Hvorostovsky. El ejemplo paradigmático de su excelente trabajo es la sensacional cavatina de Aleko de Rachmaninov, una página bellísima, que Dmitri Hvorostovski canta con gran elegancia y con el sentido dramático adecuado. **M. Heilbron**

PONCHIELLI, Amilcare
(1834-1886)

La Gioconda
Zinka Milanov, Neil Rankin, Gianni Poggi, Leonard Warren, Cesare Siepi. Metropolitan Opera Orchestra and Chorus. Dir: Fausto Cleva. Arkadia CDMP 477. 2 (2CD) ADD. (1957) 1994.

La presente grabación histórica es un ejemplo de cómo con las más avanzadas tecnologías actuales es dificíl superar estos viejos registros, a veces recogidos con precarios medios o de forma subrepticia. Esta *Gioconda* con reparto excepcional en su momento, presenta una toma vigorosa, clara y nítida, y sino fuera por los aplausos (algunos suenan sobre la música como fue -y es- moda en algunos teatros, especialmente el Met), se diría una versión de estudio.
En lo musical, el experto Cleva potencia las dinámicas sin distorsión melódica, con una rectoría decidida y valiente, bien secundado por unos solistas que harían palidecer hoy a alguno que otro miembro del *Star system*. Muy acertada recuperación. **J.L.Sotoca**

ROMBERG, Sigmund
(1887-1951)

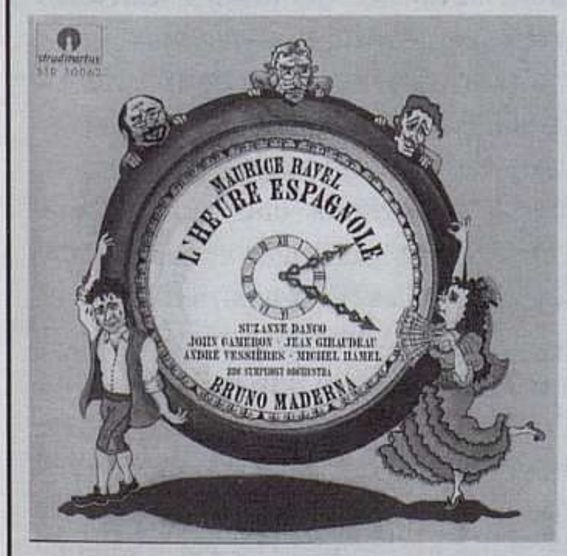
The Desert song ***(a)***
The new Moon ***(b)***

STOLZ, Robert
(1880-1975)

The blue Train ***(c)***
Harry Welchman, Edith Bay, Gene Gerrard, Dennis Hoey, Sidney Pointer (a). Howett Worster, Ben Williams, Evelyn Laye (b). Orquesta del Drury Lane. Dir.: Herman Fink.
Arthur Margetson, Lily Elsei, Bobby Howes, Cicely Debenham. Orquesta del Preince of Wales' Theatre. Dir.: Charles Prentice (c). PEARL GEMM CD 9100. ADD MONO. 1994 (1927 y 1929).

En el período de entre guerras, cuando la opereta estaba aprendiendo a convertirse en teatro musical, Londres ofrecía, como ahora, el último grito en el género y los dos compositores aquí incluidos, probablemente los últimos representantes de lo que había sido la opereta de raíz vienesa, destacaban entre los que surtían de títulos al público ávido de diversión despreocupada. *La Canción del Desierto* es una de las obras más conocidas del autor de *El Príncipe Estudiante*, en tanto que la otra muestra de su música en este disco, *La Luna nueva*, se estrenó en Nueva York en 1928 y su argumento americano viene resumido (en inglés, claro) en el sobrio libreto acompañatorio, que no contiene el texto de los números musicales. Del censo de operetas de Stolz, con títulos relativamente divulgados como *Der Favorit* o *Venus in Seide*, figura aquí una obra de la que se tiene pocas noticias y que no suele figurar en la lista oficial de sus estrenos. Su primera representación tuvo lugar en el Prince of Wales' Theatre el 10 de mayo de 1927 y es el reparto original el que oímos en este registro histórico. También las obras de Romberg figuran grabadas por los intérpretes de sus estrenos londinenses, posteriores en un año a los absolutos londinenses.
Separadas de su contexto sentimental, que debe hacer de ellas un plato especialmente apetecible para nostálgicos, poca cosa dirán estas curiosidades a los discófilos que no sena arqueológos impenitentes o especialistas en el género, pero lo cierto es que el material aquí reunido no carece de cierto sabor. Imaginamos el efecto que debía tener en la Inglaterra de 1927 una pieza como «It» de *Desert Song* y no

Ha llegado *La hora*



RAVEL, Maurice
(1875-1937)

L'heure espagnole
Suzanne Danco, John Cameron, Jean Giraudeau, André Vessières, Michel Hamel. BBC Symphony Orchestra. Dir: Bruno Maderna. STRADIVARIUS 10062. ADD. 1994 (1960).

Junto con *L'Enfant et les sortilèges* (1925), *L'Heure espagnole* de Maurice Ravel, compuesta en 1907, demuestra no sólo los trazos imaginativos de su autor sino su capacidad para crear espacios teatrales a través de la melodía y, aún más, la construcción de unos personajes de carne y huesos. Es una lástima que el proyecto de Ravel para una obra lírica a partir de *Don Quijote de la Mancha*, con libreto del propio compositor, no acabase nunca tomando forma definitiva. *L'Heure espagnole*, con libreto de Franc-Nohaim es una comedia musical en un acto, heredera del intermezzo dieciochesco pero con el cristalino melodismo de Ravel y con motivos hispánicos. Este babélico planteamiento hace de la obra una de las más ingeniosas producciones «cortas» de la lírica de nuestro siglo. La versión que ofrece STRADIVARIUS es una reedición de la grabación realizada en noviembre de 1960 a raíz de unas representaciones en el Royal Festival Hall. Bruno Maderna conduce con precisión, teniendo en cuenta que se encuentra como pez en el agua en una obra de su repertorio habitual. No menos perfecta es la tarea de los cantantes, que con la excepción de Suzanne Danco son intérpretes «de carácter», lo que aporta teatralidad al conjunto. La mencionada soprano belga, bien que con un papel en el que no se puede lucir, demuestra sus dotes de exquisita elegancia y sensibilidad, mientras que de entre los roles masculinos hay que destacar el impecable fraseo de John Cameron y la extraordinaria caracterización de André Vessières. **J. Radigales**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

podemos reprimir cierto alborozo. Como hoy en día casi todo el mundo habla inglés, les sugiero hagan la prueba. Tampoco perderán nada dejándose llevar por el ritmo de «Bachelor days» de *The Blue Train*. Los intérpretes son, en general, competentes y el sonido es tan bueno que se llega a tomar cariño a los inevitables crujidos de rigor. Quizá este tipo de literatura no entre de lleno en la especialidad de nuestra revista, pero el echar de vez en cuando una cana al aire no ha hecho daño a nadie. **M. Cervelló**

RACHMANINOV, Sergei
1873-1943

Vespers
Olga Borodina, Vladimir Motowoy. Coro de Cámara de San Petersburgo. Director: Nikolai Korniev. PHILIPS 442 344-2. 1CD

La Liturgia divina de S. Juan Crisóstomo
Corydon Singers. Director: Mathew Best. HYPERION. CDA66703. 1CD. DDD.

Siguiendo con su política de grabaciones de repertorio ruso, Philips ha editado ahora una nueva grabación de la Vísperas de Rachmaninov en las que encontramos al compositor en una de sus facetas más desconocidas: la de autor de música religiosa. La versión tiene una notable calidad. El coro de cámara de San Petersburgo suena compacto y cálido transmitiendo un aura de misticismo que se acentúa con los ecos de la grabación que ha sido realizada en la Iglesia de San Pedro y San Pablo de San Petersburgo. Olga Borodina y Vladimir Mostowoy cumplen en sus respectivos cometidos que por otro lado no son especialmente complejos. Es difícil rastrear en esta obra las características que tiene el resto de la música de Rachmaninov. El peso de la tradición ortodoxa rusa nos presenta una música de carácter esencialmente místico. Su edición y presentación podría perseguir el inexplicable éxito que ha tenido recientemente el canto gregoriano. Evidentemente no es lo mismo porque las Vísperas tienen características musicales diferentes pero los designios del gran público son imprevisibles. Por si acaso, Philips ha dado un «look» diferente al disco.

Para los reincidentes, el sello Hyperyon tradicionalmente dedicado a repertorios infrecuentes también presenta otra obra religiosa de Rachmaninov; se trata de la *Liturgia divina de San Juan Crisóstomo*. La interpretación del Corydon Singers bajo la dirección de Matthew Best es notable, aunque existe una versión mejor de la misma obra en el sello Saison Russe. **M. Heilbron.**

Album Français («Péchés de vieillesse»).
Maryse Castets, soprano; Mechthild Georg, mezzo; Jean-Luc Maurette, tenor; Michel Brodard, barítono; Raimund Nolte, bajo. Ezbieta Kalvelage, piano. Marcel Jorand, percusión. Christoph Spering, armonio y órgano. Chorus Musicus, dirigido por Christoph Spering. OPUS 111 OPS 30-70 (1 CD)

Este disco se propone dar a conocer algunas de las piezas que Rossini compuso en los últimos años de su vida para sus célebres *Soirées* musicales de los sábados en su piso de la Chaussée d'Antin o en Passy. La finalidad de la grabación, como todo lo que aparece en Francia, es siempre barrer hacia la propia casa, actitud *chauvinista* que ve en los creadores de otros países sólo lo que se hizo en, con, para, por Francia. Pero lo malo es que la técnica de canto que requiere Rossini no es la francesa, y los cantantes que integran este disco tienen serios problemas para enfrentarse con las no muy sencillas partituras rossinianas, y en algunos momentos el resultado es más que discutible. El tenor Jean-Luc Maurette es decididamente inferior a lo exigible, como puede apreciarse ya en su primera intervención (*Romeo*, para tenor y piano), y se confirma en sus restantes números. Tampoco Mechthild Georg da la talla en su *Chanson de Zora*, que resulta pesada y poco ágil. Mejor resultan el barítono Michel Brodard y la soprano Maryse Castets, así como el conjunto y especialmente el piano. Sin embargo, todo se queda a medio camino y aunque incluye piezas curiosas poco habituales no es éste un gran disco. **R. Alier**

Arias de *L'assedio di Corinto*, *Tancredi*, *Bianca e Faliero*, *Elisabetta*, *Otello*, *Guglielmo Tell* **y** *Semiramide*.
Katia Ricciarelli, soprano. Orquesta y coros de la Opera de Lyon. Dirección: Gabriele Ferro. VIRGIN. Serie Ultraviolet. 7243.5.61139.2.3. 1 CD (DDD)

Se ha criticado con frecuencia a la Ricciarelli por sus cambios de repertorio; se ha dicho incluso que por querer encontrar a «su» compositor al final se habría quedado sin ninguno. No es cierto. Su Rossini, si bien despertó alguna suspicacia al principio, lo cierto es que tiene una notable calidad. Sirva de testimonio este disco, en el que la soprano de Rovigo demuestra una maestría en el fraseo, una calidad vocal y una suficiencia en la ornamentación que ya quisieran para sí otras que han calzado el coturno rossiniano. Quizás en «Selva opaca» podía la cantante haber puesto algo más de nervio, pero es un mínimo defecto en el nivel general más que bueno. **Roger Alier**

Tres schubertiadas

SCHUBERT, Franz
(1797-1828)

Winterreise
Hans Hotter, bajo. Michael Raucheisen, piano. PREISER RECORDS 90180. ADD. 1993 (1943).

Lieder
Gundula Janowitz, soprano. Irwin Gage, piano, Ulf Rodenhauser, clarinete. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437 945-2 (2 CD). ADD. 1993 (1978).

Una schubertiada de 1815
Patricia Rozario, John Mark Ainsley, Ian Bostridge, Michael George. The London Schubert Chorale. Graham Johnson, piano. HYPERION CDJ 33020. DDD. 1994.

Hans Hotter grabaría otra vez el *Winterreise* en 1955, pero escuchárselo en la grabación de 1943, cuando contaba 34 años, produce ya una gran impresión. Voz espléndida, homogénea, de una gran belleza; técnica depuradísima, una musicalidad extraordinaria y esa inteligencia para dominar un instrumento tan poderoso y ponerlo al servicio de una mú-

Rossini en Escocia

ROSSINI, Gioacchino
(1792-1868)

La donna del lago
June Anderson, Rockwell Blake, Chris Merritt, Giorgio Surjan, Martine Dupuy, Marilena Laurenza, Ernesto Gavazzi, Ferrero Poggi. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán. Dirección: Riccardo Muti. PHILIPS 438.211-2 (2 CD) DDD.

June Anderson protagoniza esta nueva versión de la magnífica ópera rossiniana, sin duda una de las más cercanas al nuevo espíritu romántico al que Rossini se resistía a veces con mayor ahínco -ahí está el caso de *Ermione*- y otras menos. El sugestivo cuadro de la dama del lago, cruzando con su barca entre las misteriosas montañas de la Escocia mitificada por los primeros románticos, sacado de la novela de Sir Walter Scott, sirve de base a los amores de Elena y Malcolm, pero ¡ay!, Rossini continúa considerando más atractivo el amor expresado belcantísticamente por una soprano y una mezzo que por un tenor, tipo de voz que, por otra parte, en esta época no habría dado mucho de si, y que se solía asignar todavía a padres bienintencionados y severos más que a amantes despechados. En todo caso, June Anderson cumple con buena línea vocal y competencia el papel de Elena, con sus pasajes ornamentados y su ritmo interno bien asumido, y Martine Dupuy crea un Malcolm francamente sugestivo, de modo que lo que falta en calor amoroso queda compensado por la nobleza de la línea vocal. Chris Merritt parece recuperado de sus achaques vocales y canta un Rodrigo poderoso, a veces estentóreo, con agudos seguros aunque la emisión no siempre es bella. Rockwell Blake en el papel de Uberto tiene una voz de timbre desigual, como le ocurre en escena, pero aquí no puede defenderse con el gesto y la sonrisa, y además su pronunciación italiana no es del todo perfecta. La voz no es «fonogénica», pero no se le puede negar competencia. Discreto Giorgio Surjan en el papel de Douglas y correcto el resto. Riccardo Muti lleva la orquesta de la Scala con precisión y su habitual buen gusto, y el coro funciona muy bien. En conjunto, pues, sin superar la versión «pirata» de la Caballé, esta grabación merece un buen puesto en la discografía rossiniana. **Roger Alier**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

sica que pide en muchos momentos otra cosa. Demuestra así que Schubert se puede cantar con una gran voz, lo mismo que en el escenario demostraba igualmente en los escenarios que para cantar Wagner no hace falta bramar descontroladamente. El acompañamiento de Raucheisen es el de un especialista sin afanes protagonistas.

Por su parte, DG reedita en serie económica un amplísimo recital a cargo de Gundula Janowitz, con treinta obras expuesta por riguroso orden cronológico de composición. La soprano demuestra una voz purísima, cuidada técnica, musicalidad y adecuación estilística, pero tras las 30 obras se tiene la sensación de cierta monotonía, sin una abundancia extraordinaria de matices expresivos diferenciadores. Acompañamiento magnífico, como siempre, de Irwin Gage.

El volumen número 20 de la edición completa de los *lieder* de Schubert de Hyperion tiene la particularidad de intentar recrear una de esas veladas en las que Schubert y sus amigos escuchaban las canciones del maestro. Todas las canciones del CD fueron compuestas en 1815, cuando el compositor contaba sólo 18 años. Más desconocidos que otros intérpretes de la serie, los de este recital están igualmente dentro del estilo y recrean esas pequeñas grandes obras con total acierto. Deliciosa Patrizia Rozario y beneficiado de su mayor veteranía Michael George. En cuanto a los dos tenores, Ainsley y Bostridge, el primero presenta una mayor consistencia vocal que el segundo, que no debería caer en una cierta afectación en la dicción. Figura principal, al lado de otros intérpretes y del London Schubert Chorale, es Graham Johnson, schubertiano de primera fila. **P. Nadal**

An die Musik

23 *lieder* célebres. Bryn Terfel, barítono. Malcolm Martineau, piano. Deutsche Grammophon 445 294-2. 4D. 1994.

El País de Gales es una de las principales canteras de voces del Reino Unido. A Gwyneth Jones, Margaret Price y Dennis O'Neill (para citar a los más conocidos) se añade ahora el joven Bryn Terfel, una de las grandes promesas de futuro de la lírica mundial y ya una realidad estimulante. Lanzado a la fama internacional con su Jokanaan con Sinopoli (en compacto) y con Dohnányi (en Salzburg), en este su primer recital para DG vuelve a mostrar su voz privilegiada, de gran belleza, extensa, y su personalidad vibrante. El repertorio es peligroso por la gran cantidad de comparaciones que se pueden establecer, pero Terfel sale airoso por la espontaneidad y frescura con la que aborda canciones tan célebres como *Die Forelle*, *Ständchen* o *Erlkönig*. Su estilo es teatralizante, haciendo de cada *lied* una miniescena y, aunque en algún caso los riesgos pueden ser excesivos, también se agradece de vez en cuando un enfoque que no se quede en una pulcra lectura sin más. De hecho, Terfel interpreta Schubert con la misma juventud que tenía el autor. **X. Cester**

Winterreise

Peter Schreier, tenor. Sviatoslav Richter, piano. Grabación en vivo, 1985. PHILIPS 442 360-2. 1994.

El romanticismo intimista y lírico de uno de los grandes maestros del *lied* alemán tiene uno de sus mejores ejemplos en el ciclo *Winterreise*. El tema del viajero errante encuentra en estas páginas una de sus expresiones más genuinas y nostálgicas.

La presente edición proviene de una grabación realizada en vivo el 17 de febrero de 1985 en la Semper Oper de Dresde y en la que se reunieron dos figuras de talla indiscutible en sus campos respectivos: el tenor Peter Schreier, en el único oficio en el que es verdaderamente un maestro junto al pianista Sviatoslav Richter, acompañando -o quizás mucho más que acompañando- al tenor a través de este viaje.

Peter Schreier se nos muestra como un genuino intérprete de *lieder* preocupado esencialmente por la expresión que no puede encontrarse si no es a través de una impecable dicción y de una interpretación emotiva. Todo ello lo consigue con un instrumento que no es ni mucho menos un ideal de belleza y en el que no todas las notas encuentran una técnica depurada. Sin embargo, el milagro se produce, gracias también a la impecable labor de Sviatoslav Richter que hace una lectura magistral de la parte del piano, arropando a la perfección a Peter Schreier y haciendo casi «cantar» al piano. El resultado de la grabación no puede ser mejor y tiene toda la calidez de las grabaciones en vivo, aunque estas incluyan inevitablemente algunas toses. **M. Heilbron.**

SHVEDOV, Konstantin

Liturgia de San Juan Crisóstomo

Slavyanka. Dir.: Aleksei Shipovalnikov. Harmonia Mundi HMU 907 105. DDD. 1994

El canto litúrgico ortodoxo eslavo es uno de los más atractivos para nosotros, oyentes occidentales, ahora que las ceremonias católicas han quedado despojadas de un repertorio musical atractivo. La principal característica de este nuevo registro que recoge una de las ceremonias más importantes del rito ortodoxo es que no fue escrita en Rusia, sino en Estados Unidos, país donde emigró su autor, Shvedov, en 1922. Paralelamente, la interpretación corre a cargo de un grupo de San Francisco fundado en 1979, cuyo nombre deriva de un río cercano bautizado así por un grupo de emigrantes rusos en el siglo XIX. Pese a su musicalidad y empaste innegables, se echa a faltar la rotundidad y riqueza de las auténticas voces eslavas en un repertorio en el que sólo ellas pueden dar su justa dimensión sonora. Sin duda, su director, Aleksei Shipovalnikov, les proporciona las directrices adecuadas para que sus interpretaciones tengan todas la corrección requerida. Pero al final, la sensación es de que falta algo: auténtico sonido eslavo. **X. Cester**

Der Rosenkavalier

Evelyn Lear, Frederica von Stade, Jules Bastin, Derek Hammond Stroud, Ruth Welting, José Carreras. Coro de la Netherlands Opera. Rotterdam Philarmonic Orchestra. Director: Edo de Waart. PHILIPS 442 086-2. AAD. (1977) 1994.

La confianza que depositó Philips en el entonces todavía joven Edo de Waart al encargarle la dirección de una ópera tan compleja como *Der Rosenkavalier*, no quedó defraudada. Todavía hoy cuando ya han pasado bastantes años de la grabación la dirección musical sorprende por su frescura, elegancia y claridad sin palidecer delante de las versiones de «maestros» straussianos como Böhm, Solti o Karajan. Precisamente, es quizás con el estilo de Karajan con el que Edo de Waart está más próximo. Busca el refinamiento y el preciosismo de los sonidos aunque los planteamientos sean aquí algo más superficiales y no resulte en su conjunto tan incisiva como los es la edición antigua de Karajan (EMI). Pese a todo, la suya es una dirección en la que no sobra ni falta nada, donde todo está cuidadísimo y en la claridad preside toda la concepción de la partitura a la que Edo de Waart deja explicarse por sí misma. Basta escuchar para ello la soberbia escena de la entrega de la rosa del acto II, quizás una de las más inspiradas de la historia del disco.

Para llevar a buen puerto la empresa contó con además con buenos intérpretes. Evelyn Lear fue una Mariscala madura. Quizás le habían pasado los mejores años pero supo imprimir al personaje la nobleza requerida. Frederica von Stade, entonces en los mejores años de su carrera, canta aquí un Octavian antológico por su musicalidad y la perfecta identificación con el personaje. Ruth Welting era una Sophie con encanto adolescente esforzada por dotar al personaje de sus perfiles más auténticos, incluyendo la ingenuidad y simplicidad ridícula de una chica que tiene el Gotha como libro de cabecera. El personaje peor dibujado de la grabación es el Ochs: Jules Bastin es vocalmente poco rotundo y teatralmente demasiado sibilino para este papel de Falstaff de medio pelo. El resto de papeles está bien cubierto por cantantes de notable calidad como el Valzacchi de James Atherton. José Carreras es un Tenor Italiano poco dieciochesco pero expresivo como pocos en «Di rigori armato». Vaya, cantando como lo haría un auténtico «divo» y no tanto un tenor que viene a pedir la ayuda de la Mariscala. **M. Heilbron.**

ULLMAN, Victor

(1924-c1944)

Der Kaiser von Atlantis

Michael Kraus, Franz Mazura, Martin Petzold, Christiane Oelze, Walter Berry, Herbert Lippert, Iris Vermillion. Gewandhausorchester Leipzig. Dir.: Lothar Zagrosek. DECCA 440 854-2. 1CD. DDD.

Dentro de la interesantísima serie Entartete Musik («Música degenerada»), que recoge toda la música suprimida por el Tercer Reich, que

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Salomé según Norman

STRAUSS, Richard
(1864-1949)

Salome
Jessye Norman, James Morris, Walter Raffeiner, Kerstin Witt, Richard Leech. Staatskapelle Dresden. Dir.: Seiji Ozawa. PHILIPS 432 153-2 (2 CD). DDD. 1994.

Esta grabación, realizada en la Lukaskirche de Dresde en noviembre de 1990 y congelada hasta ahora -probablemente la aparición en el ínterin de las versiones de Mehta y Sinopoli habrá tenido que ver en ello- no aportará probablemente gran cosa a la discografía de esta ópera, pero contiene los suficientes elementos positivos como para hacerse enseguida con algunos partidarios. Jessye Norman, cantante emblemática como pocas entre los aficionados menos convencionales, posee una voz demasiado suntuosa como para que el oyente la identifique fácilmente con la criatura mezcla de infantilismo y perversión sobre la que descansa buena parte del impacto de la obra. Tras de pasar por las horcas caudinas de su confrontación con Jokanaan, en que los sucesivos «Ich will deinen Mund küssen» la ponen en serias dificultades y la lleven incluso a emitir algún que otro sonido de afinación dudosa, la Norman resuelve toda la parte final de la obra con majestuoso aliento. Menos eficaz dramáticamente se muestra James Morris, que se limita a explotar su faceta más estentórea. Muy bien, en cambio, el Herodes de Walter Raffeiner, de voz poco ostentosa pero de dicción impecable y de un histrionismo admirablemente matizado. El mejor del reparto, sin embargo, es Richard Leech, un Narraboth de timbre privilegiado y de intención exacta. Cumplen Kerstin Witt (Herodias) y Andreas Conrad (Primer Judío), destacando sobre un grupo de comprimarios de muy tasados méritos pese a contar entre ellos con la presencia prestigiosa de Andreas Schmidt. Annette Markert (Paje de Herodias) señala el nivel más bajo del conjunto.
Ozawa, al frente de una buena orquesta, da una lectura superficial a la partitura, avara de tensión y de contrastes, aunque no faltan los refinamientos líricos y el lucimiento en los pasajes de mayor enjundia sinfónica. Una *Salome* poco nerviosa y nada convulsa se queda siempre en frío producto de laboratorio, lo que traducido a román paladino viene a significar una nueva decepción en el haber del director norteamericano. El sonido es de excelente calidad y el libreto alardea de textos varios escritos en otros tantos idiomas. El castellano no está entre ellos. **M. Cervelló**

además con posterioridad había quedado marginada y en la mayoría de los casos no había visto la luz, y mucho menos había sido editada en disco,llega ahora una ópera en un acto con una historia inusual. En primer lugar conviene destacar algunos datos biográficos del compositor; Victor Ullman huyó de Alemania cuando Hitler subió al poder en 1933. Refugiado en Praga fue detenido y recluido en el campo de concentración de tránsito de Terezín, a unos kilómetros de Praga, desde el cual fueron enviados a la muerte cerca de 90.000 personas, la mayor parte en Auschwitz, como el propio compositor y su libretista Peter Kien. Terezín conoció una gran actividad cultural, como intento de mantener viva cierta dignidad humana entre los prisioneros y como expresión de esperanza. *El Emperador de la Atlántide* o *El rechazo de la muerte* (1943), presenta numerosos cambios y la grabación incluye dos diferentes finales, el segundo de los cuales presenta el «Des Kaisers Abschied» («La despedida del Kaiser»). Musicalmente la obra presenta algunos fragmentos del texto como diálogos hablados sin música, otros como recitativos casi secos acompañados por el piano, o con acompañamiento orquestal. En líneas generales los momentos músicales son relativamente breves y mezclan un estilo bastante heterogéneo, con destacada influencia del blues, jazz y de la obra mahleriana, entre otras. La obra contiene un marcado dramatismo y es especialmente interesante el libreto. Impresionantes los fragmentos del discurso del Führer que se retransmite por radio. En definitiva una obra muy interesante por razones históricas, por el mensaje, y por sus autenticas cualidades musicales. **F.Sans Rivière**

VERDI, Giuseppe
(1813-1901)

Un ballo in maschera
Marian Anderson, Zinka Milanov, Jan Peerce, Robert Merrill, Roberta Peters, Calvin Marsh, Giorgio Tozzi, James MacCraken, Charles Anthony. Orquesta y Coro del Metropolitan Opera House de Nueva York. Dir.: Dimitri Mitropoulos. MYTO RECORDS MCD 942.100 (2 CD). ADD. 1994 (1955).

Marian Anderson fue la primera cantante negra en pisar las tablas del Metropolitan de Nueva York. Lo hizo el 7 de enero de 1955 con la Ulrica del verdiano *Un ballo in maschera*, de cuyo acontecimiento es un eco esta representación de la misma ópera en la siguiente temporada (10 de diciembre de 1955). A pesar de que la ópera nunca fue el género de la Anderson, su Ulrica es de una gran clase, rotunda y con carácter. Toda la versión se vale de la guía espléndida de Dimitri Mitropoulos, que siempre que hizo Verdi lo dejó para el recuerdo. La Amelia de Zinka Milanov está cantada con el gran estilo verdiano y con una voz grande y bellísima, aunque acuse una cierta fatiga en el registro superior. Jan Peerce canta con pasión y con gran entrega, con una voz de regular calidad, con una emisión muy poco libre y con una pronunciación no precisamente correcta. Robert Merrill, al contrario, canta con menos pasión, pero con voz más bella y mejor línea. Extraordinario el Oscar de Roberta Peters (uno de los mejores de la discografía de esta obra), un lujo Giorgio Tozzi en parte de menos relevancia y la curiosidad de un joven James MacCracken, en brevísima intervención en la prehistoria de su brillante carrera. Estos dos CD tienen el complemento añadido a base de fragmentos de otra edición del *Ballo in maschera* en el Metropolitan (1947), otra vez con Jan Peerce, con la correcta Amelia de Daniza Ilitsch y el espléndido Renato del entonces joven Leonard Warren. **P. Nadal**

Macbeth
Dietrich Fischer-Dieskau, Nicolai Ghiaurov, Elena Souliotis, Luciano Pavarotti, Riccardo Cassinelli, Helen Lawrence, Raymond Myer, John Noble, Leslie Fyson, David Reed. London Philharmonic Orchestra, Ambrosian Opera Chorus. Dir.: Lamberto Gardelli. DECCA 440 048-2 (2 CD). ADD. 1994 (1971).

Versión de la gran obra verdiana un tanto desigual y que en su día no logró imponerse, a pesar de las espléndidas cualidades técnicas del registro. Más que a la dirección de oficio, pero no especialmente relevante, de un hombre tan conocedor del gran repertorio como Lamberto Gardelli, las causas de la decepción pueden residir en la interpretación de los dos protagonistas. Fischer-Dieskau es, ¿quién lo duda?, un gran cantante, pero en el repertorio italiano no está siempre afortunado, aunque su Macbeth goce de una interesante penetración psicológica, más certera y adecuada que una emisión peculiar y afectada en este tipo de obras. Elena Souliotis tenía el temperamento y las facultades para abordar el temible papel de Lady Macbeth, pero accedió demasiado pronto al estrellato, cuando su técnica no era precisamente muy depurada y, claro, no tardó en pagar la osadía. Irreprochables, en cambio, en cometidos de menor relevancia y muy por debajo de sus posibilidades, Luciano Pavarotti y Nicolai Ghiaurov, espléndidos en sus respectivas arias. **P. Nadal**

I vespri siciliani
Mario Filippeschi, Giuseppe Taddei, Antonietta Stella, Bernard Ladysz, Franco Ventriglia, Giorgio Tadeo, Sergio Tedesco, Vito Tatone, Clara Betner, Vittorio Pandano, Ferruccio Mazzoli. Orquesta y Coro del Teatro Massimo de Palermo. Dir.: Tullio Serafin. THE GOLDEN AGE OF OPERA GAO 145/46 (2 CD). ADD. 1994 (1957).

Con un sonido bastante aceptable, aunque no siempre equilibrado, éste es el eco de una representación en Palermo de esta obra verdiana, tan influida en algunos momentos por la *grand opéra*. La versión tiene fluidez y ortodoxia, porque está en manos de Tullio Serafin, quien, sin grandes alardes, es respetuoso con la música y conoce a fondo las voces y el estilo verdiano. En esta obra es decisivo el cuarteto protagonista y de él puede decirse en primer lugar que Antonietta Stella da carácter al personaje, con una voz muy bella y una excelente línea. Mario Filippeschi es otro cantar, porque su brillo es exclusivamente vocal, con su voz

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

timbradísima y un registro agudo espectacular y de una gran facilidad. Giuseppe Taddei, con su voz de centro aterciopelado y su calidad de artista profundo y expresivo, hace un Monfort de gran relieve, mientras que Bernard Ladysz da a Procida rotundidad en el acento, aun a costa de hacer demasiado ostensible su procedencia eslava. Estos cuatro intérpretes podrán no ser cuatro divos máximos de su época, pero el nivel de sus prestaciones es hoy en día absolutamente envidiable. **P. Nadal**

WAGNER, Richard
(1813-1883)

Die fliegende Höllander
Franz Crass, Anja Silja, Josef Greindl, Fritz Uhl, Georg Paskuda. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Dir.: Wolfgang Sawallisch. Philips 442 103-2 (2 CD). ADD. (1961) 1994.

En el Nuevo Bayreuth de Wieland Wagner cabía lo excelso y lo no tan bueno y podían darse cosas como ésta. Con un Wolfgang Sawallisch más comunicativo que de costumbre, el Festival de 1961 presentó un *Holandés Errante* sobre el que cabe hacerse algunas preguntas. ¿Fue realmente Anja Silja una cantante adecuada para Senta? Pues no. Su ligera voz torna el personaje de Senta más enfermizo que nunca, casi histérico por la inestabilidad de su canto y sus inciertos agudos (por más que Sawallisch quiera convencernos en las notas del disco que la balada debe cantarse *un tono entero* más alto de lo que se acostumbra); en directo, sus problemas con la parte son aún más evidentes que en su posterior grabación con Klemperer. ¿*Era* Franz Crass el Holandés? Sin tantos problemas de adecuación vocal como la anterior intérprete, Crass se hunde por el lado de la composición del personaje, sin apenas interioridad ni sentido trágico. ¿Puede Frtiz Uhl con Erik? No puede decirse que la suya sea aquí -como es el caso de otras grabaciones que dejómuy afortunada. ¿Quién se salva? Sólo Josef Greindl, un Daland de una estatura vocal y interpretiva que se come a sus compañeros de escena. ¿Qué queda, pues, de esta versión? Poco, cierto: tan sólo la dirección de Sawallisch, que sabe conducir el relato con una maestría y oficio que hoy casi se echan a faltar incluso en una ópera tan divulgada como ésta. Lástima que el sonido no sea de los mejorcitos obtenidos en el Festspielhaus. La edición, por tanto, tiene un valor antes que nada documental, porque ni de lejos es éste un *Holandés* de primera línea. **P. Galonce**

WERNER, Gregorius Joseph
(1693-1766)

Debora
Banditelli. Hill.Mertens. Klietmann. Ensemble Vocal y Capella Savaria. Dir: Pál Németh. Quintana, QUI 903062. DDD. 1994

Precusor de Haydn como director musical de los Esterhazy, Gregor Josef Werner (1693-1766) es el típico compositor menor de una época brillantísima en el género del oratorio. Su formación vienesa con Fux, estricto contrapuntista, se aprecia en la sobriedad de su obra, que no excluye sin embargo algunos virtuosísmos en la escritura vocal. *Debora* es el último de una serie de oratorios escritos con regularidad anual para ser ejecutados en la capilla de Esterhaza cada Viernes Santo según antigua tradición familiar. Corresponde al año 1760 y el texto, basado en los capitulos IV y V del Libro de los Jueces, es de Anton Tauffer. Como en otras de sus obras, Werner ultiliza un conjunto instrumental reducido, adaptando a los intérpretes de que disponía. La obra encierra notable interés en sus grandes arias «da capo», siendo muy limitada en coros, tambien por la escasa amplitud de conjuntos vocales en Esterhaza. Estilísticamente es un oratorio clásico , con acusada caracterización de los personajes y estructuras un tanto anticuadas para su época, lo que actualmente apenas incide en nuestra valoración por la perspectiva histótica.
De los solistas destaca la excelente Debora de la contralato Gloria Bandielli, junto a un también magnífico Martin Klietmann, tenor que encarna a Sisera. Compltan el reparto Wendy Hill y Klaus Mertens, junto al discreto Ensemble Vocal Savaria y a la relevante Capella del mismo nombre. Dirige Pál Németh con eficiencia y un concepto algo lineal, escaso de matización. **J.L.Sotoca**

STRAUSS, Richard
(1864-1949)

Ariadne auf Naxos
Maria Reining, Irmgard Seefried, Max Lorenz, Alda Noni, Paul Schöffler, Erich Kunz. Orquesta de la Opera de Viena. Dir.: Karl Böhm. 2CD. 90217. 1944.

MOZART, Wolfgang Amadeus
(1756-1791)

Die Hochzeit des Figaro
Hans Hotter, Helena Braun, Irma Beilke, Josef Witt, Gustav Neidlinger, Gerda Sommerschuch. Coro de la Opera de Viena. Filarmónica de Viena. Dir.: Clemens Krauss. 3CD. 90203. 1942.

PUCCINI, Giacomo
(1858-1924)

Tosca
Hildegarde Ranczak, Helge Rosvaenge, Georg Hann. Orquesta y coro de la Radio de Berlín. Director: Leopold Ludwig. 2CD. 90210. 1944.

NICOLAI, Otto
(1810-1849)

Die lustigen Weiber von Windsor
Wilhelm Streinz, Georg Hann, Irma Beilke, Lore Hoffmann, Marie Luise Schilp. Coro de la Opera de Berlín. Orquesta de la Radio de Berlín. Director: Artur

Barenboim cierra su Anillo

WAGNER, Richard
1813-1883

Siegfried
Siegfried Jerusalem, Graham Clark, John Tomlinson, Günter von Kannen, Philip Kang, Birgitta Svendén, Hilde Leidland.

Götterdämmerung
Siegfried Jerusalem, Bodo Brinkmann, Philip Kang, Günter von Kannen, Anne Evans, Eva-Maria Bundschuh, Waltraud Meier, Birgitta Svendén, Linda Finnie, Hilde Leidland, Annette Küttenbaum, Jane Turner. Orquesta del Festival de Bayreuth. Director: Daniel Barenboim. TELDEC. 4509-94193-2 (*Siegfried*) **4509-94194-2** (*Gotterdämmerung*).

Un año después de la aparición de las dos primeras óperas del *Anillo* de Bayreuth dirigido por Daniel Barenboim, Teldec cierra el ciclo con *Siegfried* y *El ocaso de los dioses*. Todo lo dicho de las primera parte, vale para ésta. Nos encontramos sin lugar a dudas ante una de las mejores versiones modernas del *Anillo*. Aquello de que cualquier tiempo pasado fue mejor, en el caso de estas grabaciones, es sólo una verdad a medias. Daniel Barenboim nos plantea un *Anillo* coherente con nuestros tiempos, casi revisado. En sus manos la tetralogía cobra un sentido humano contemporáneo. No es el *Anillo* de las antiguas gradilocuencias ni tampoco el de los juegos camerísticos de corte esteticista. Es una obra clásica, hecha a la medida humana y en la que se proyectan situaciones humanas. Daniel Barenboim busca ante todo la claridad de la narración desnuda con *tempi* ajustados y sonoridades sencillas. Consigue que todos los personajes canten con este objetivo.
En el apartado vocal, es evidente que no estamos en una de las mejores épocas del canto wagneriano, pero también parece haberse superado el bache de la versión de Boulez. Anne Evans es un Brunilde suficiente. Demasiado lírica y algo justa en el registro agudo pero bien compenetrada con su papel. A Siegfried Jerusalem le va un poco grande el Siegfried. Sabe decir muy bien, especialmente en el *Ocaso* y con los años ha conseguido interpretar un personaje de forma más integral que en los inicios de su carrera. Sin embargo, decepciona en algunos momentos de gran compromiso como en el dúo final de *Siegfried* y en el registro más agudo en el *Ocaso*. John Tomlinson acaba como empezó siendo un Wotan humano un poco justo también en el registro agudo, pero con una probada musicalidad. Günter von Kannen es un soberbio Alberich. El resto de los intérpretes se mueven entre la calidad y la expresividad de la Erda de Birgitta Svendén y de la Waltraute de Waltraud Meier y el decepcionante Gunther de Bodo Brinkmann que es una de las voces más anodinas que han pasado por Bayreuth en los últimos años. Soberbio el coro del Festival dirigido por Norbert Balatsch en sus intervenciones en *El Ocaso*. **M. Heilbron.**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Rosario de voces míticas

VERDI, Giuseppe
(1813-1901)

Nabucco

Paolo Silveri, Caterina Mancini, Gabriella Gatti, Mario Binci, Antonio Cassinelli. Orquesta Sinfónica y Coro de Roma de la RAI. Dir: Fernando Previtali. FONIT CETRA CDO 26. ADD 1994 (1951)

Luisa Miller

Giacomo Lauri- Volpi, Lucy Felston, Scipio Colombo, Miti Truccato Pace, Giacomo Vaghi. Orquesta sinfónica y Coro de la RAI. Dir: Mario Rossi. FONIT CETRA CDO 17. ADD. 1994 (1951).

Don Carlo

Mirto Picchi, Maria Caniglia, Nicola Rossi Lemeni, Ebe Stignani, Paolo Silveri, Giulio Neri. Orquesta Sinfónica y Coro de Roma de la RAI. Dir: Fernando Previtali. FONIT CETRA CDO 25. ADD. 1994.(1951).

MASCAGNI, Pietro
(1863-1945)

Cavalleria Rusticana

Giuletta Simionato, Fernanda Cadoni, Achille Braschi, Carlo Tagliabue. Orquesta Lírica y Coro de la CETRA de Turín. Dir: Arturo Basile.

LEONCAVALLO, Ruggiero
(1857-1919)

Pagliacci

Carla Gavazzi, Carlo Tagliabue, Carlo Bergonzi, Salvatore di Tommaso, Marcelo Rossi. Orquesta Sinfónica y Coro de Turín de la RAI. Dir: Alfredo Simonetto. FONIT CETRA CDO 17. ADD. 1994 (1950-1951).

GIORDANO, Umberto
(1867-1948)

Andrea Chénier

José Soler, Renata Tebaldi, Ugo Savarese. Coro CETRA. FONIT CETRA 24. ADD. 1994 (1953).

Una de las constantes del CD como soporte musical es el alud de grabaciones históricas. La recuperación de los riquísimos fondos de catálogo de la CETRA es una buena noticia para el melómano, por la limpieza del sonido original y el rosario de voces míticas de un repertorio que hoy se canta con más pena que gloria.

Abre el fuego *Nabucco* con la autoritaria y voz de Caterina Mancini, como Abigaille, el eslabón entre las sopranos dramáticas a la verista y los papeles belcantistas que más adelante abordarían autenticas especialistas. El Nabucco de Silveri ofrece chorro de voz sin matices que hoy juzgaríamos indispensables. El resto, correctos. Previtali dirige con brío y vitalidad, sin atender a lo íntimo del melodrama. El coro es compacto y canta con más ganas que técnica. La dimensión extramusical, nacionalista, de *Nabucco* es patente en este registro de gran autenticidad dramática. La *Luisa Miller* romana cuenta con el interés de escuchar a Lauri-Volpi. Voz de gran heroicidad, aunque efectista, casa más con Puccini que con Verdi. De agudos seguros y variado fraseo, hay poco «legato» en el canto y es desigual en los volúmenes e incurre en efectismos (sollozos y finales de frases) veristas. La Luisa de la Kelston es más potente y menos refinadas que las líricas que han abordado luego el rol (Moffo, Caballé, Ricciarelli), con un mayor énfasis en lo dramático y huyendo de la agilidad que resuelve como puede. Miller y la Duquesa son cantados con mayor estilo verdiano, con profusión de acentos dramáticos, pero sin excesivos matices, defecto imputable a la época.

El *Don Carlo*, en 4 actos, es la primera versión discográfica completa de la ópera y reúne un elenco de campanillas. Con dirección muy moderna, Previtali extrae sonoridades que otros ocultan. Evidentemente, la firmeza de la batuta evita la recreación en el hedonismo vocal. Aquí hay concisión y dramaticidad a raudales. Mirto Picchi es un Don Carlo demasiado lírico y elude la torturada dimensión del rol. Maria Caniglia, soprano spinto mítica por temperamento y presencia, ofrece una Elisabetta consciente de su rango, con un canto digno y corpóreo, timbre homogéneo y carnoso que congenia bien con el Verdi maduro. La Eboli de la Stignani es muy matronal y encendida pero desigual, por lo que es superada por otras mezzos (Cossotto, Verrett, Simionato, Bumbry), a pesar de su bello color. Lo mejor son las voces graves. Rossi Lemeni (Filippo) canta con elegancia y dignidad, sugiriendo a la perfección lo voluble de su ánimo. Sin embargo la estrella del registro es Giulio Neri (el Inquisidor). ¡Qué voz! Neri sí que es un un bajo profundo. El uso de la caverna y su squillo son modélicos, sobrecogiendo por el vigoroso fraseo y oscuridad vocal; una voz de las que no se olvidan. Las óperas veristas cuentan con voces opulentas y con pleno dominio estilístico, así con batutas enardecidas ante tal despliegue de medios. Era lo que hacía furor en la época (inmediata posguerra), de ahí su excelencia. El binomio *Cavalleria Rusticana/ Pagliacci* sorprende hoy por su pasión y las gargantas de gran volumen y sentido del drama. Así la Santuzza de la Simionato, en 1950 es esplendorosa y modélica. Achille Braschi ofrece dicción clara, agudos limpios y voz sobrada para encarnar a Turiddu. El Alfio de Tagliabue revela la seguridad y comodidad encomiables. En *Pagliacci*, Tagliabue canta un Prólogo ejemplar, con un aplomo que voces de hoy envidiarían. Como Canio escuchamos a un Bergonzi que acababa de mutar la voz y los ecos baritonales predominan aún, sorprendiendo más por su decir que por su cantar, aún lejos de la excelencia que demostraría en poco tiempo. La Nedda de la Gavazi se adapta bien a la fatalidad del rol, haciéndola un claro objeto del deseo. En fin, un buen doblete, con calidad interpretativa única.

Mascagni dejaría la truculencia de *Cavalleria* por el mundo «naïf» de *L'Amico Fritz*. Esta ópera con un clima semejante a *La Sonambula*, cuenta con amables cantinelas y cierta cursilería en la trama argumental. Las bellas arias y dúos salvan la papeleta y mejoran el nivel. Ferrucio Tagliavini y Pia Tassinari son la pareja estelar. El ofrece un canto emotivo y elegante, aderezado con una magistral mezzavoce. Ella, cantante del montón, canta con afectación. El propio Mascagni dirige la obra, lo que no quiere decir que sea el modelo a seguir. Gavazzeni le sobrepasaría en dirección y elección de los cantantes (Pavarotti, Freni) en su registro EMI.

Andrea Chénier es una de las óperas insignia del verismo canoro y a fe que en esta grabación se demuestra. Destaca la soberbia Maddalena de la Tebaldi, en su primera grabación del papel. Tebaldi lo tiene todo para ser la Madalena soñada: belleza tímbrica sin igual, tesitura ideal, rigor estilístico y entrega personal, además de expresividad variada. Su «mamma morta» es antológica, incluso en la emisión de la nota más aguda. Todo un 10. José Soler, tenor chileno, es un Chénier de estar por casa, por carecer de voz *squillante*, fraseo y buena interpretación. Salva el rol a base de agudos bien colocados, pero eso no basta. Ugo Savarese es un Gérard correcto, con efectismos gratuitos y voz poco remarcable. Esta monótono y pasa sin pena ni gloria. La dirección de Basile equilibra las masas vacales, acompaña y protege a los solistas, dando relieve a la orquestación de Giordano. **J. Subirà**

¿No hay tres sin cuatro?

Otello

Plácido Domingo, Cheryl Studer, Sergei Leiferkus, Denyce Graves, Ramón Vargas, Michael Schade, Ildebrado D'Arcangelo, Giacomo Prestia, Philippe Duminy. Orquesta y Coros de la Opera de al Bastille. Dir.: Myung-Whun Chung. Deutsche Grammophon 439 805 2 (2CD).DDD. 1994.

Plácido Domingo, en su tercer *Otello* en estudio, ofrece una nueva prueba de su inteligencia y de su comprensión del personaje, que sigue cantando, faltaría más, muy bien, pero al que añade algo que no poseía cuando su polémica primera toma de contacto con el personaje y que, lógicamente, le ha dado el paso del tiempo: una coloración más oscura de la voz, que tan bien le va al protagonista de esta obra, que Domingo sigue cantando con intensidad, pero sin traicionar nunca las reglas de un canto musical y cuidado. Cheryl Studer canta extraordinariamente bien Desdémona, pero su interpretación resulta un tanto igual: canta del mismo modo los momentos más líricos que los más dramáticos; de ahi que este mejor en los más líricos y que un célebre crítico haya podido decir que es una soprano robot. Leiferkus ha sido varias veces, recientemente, pareja de Domingo en esta obra (Covent Garden, láser disc, video y Metropolitan) y la verdad es que a Domingo le va bien por el color muy claro de su voz, aunque su Yago resulta bastante discutible por dic-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ción y estilo, con continuos sonidos abiertos y con un retorcimiento no sólo dramático (para hacer de Gobbi hay que ser Gobbi), sino también vocal, lo cual roza lo inadmisible. Dos artistas en alza, aquí en cometidos inferiores a sus posibilidades, son, respectivamente, Emilia y Cassio: la norteamericana Denyce Graves y el mejicano Ramón Vargas. Espléndida demostración de los coros y, sobre todo, de la Orquesta de la Opera de la Bastilla y dirección interesante de Myung-Whun Chung, con algún apresuramiento en los momentos espectaculares y con grandes logros en los pasajes más líricos (su último acto es un acierto total). **P. Nadal**

Todo en el mundo es burla

Falstaff
Joan Pons, Roberto Frontali, Ramón Vargas, Ernesto Gavazzi, Paolo Barbacini, Luigi Roni, Daniela Dessì, Maureen O'Flynn, Bernadette Manca di Nissa, Delores Ziegler. Orquesta y Coro del Teatro alla Scala. Dir: Ricardo Mutti. SONY S2K 58 961 (2CD). DDD. 1994

Este *Falstaff*, grabado en vivo en la Scala de Milán en junio de 1993, es el que conmemoró el centenario de su estreno absoluto en el mismo marco. Y, como cabía esperar, este es el *Falstaff* de Ricardo Muti, porque su batuta imprime a la globalidad de la versión una vida, una elegancia y una trasparencia más que notables. Es una pura delicia admirar como fluye con toda naturalidad todo ese rico tejido musical, sin falsa afectación, sin cargar las tintas, con una orquesta de la Scala espléndida. Apenas un reparo: a toda la escena final le falta un punto de vitalidad.

El reparto tiene equilibrio y, en líneas generales, juventud. Destaca, naturalmente, nuestro Joan Pons, que ha hecho de esta parte una especialidad desde que la cantara en la propia Scala en 1980 y que vuelve a dibujar con mano maestra, musicalidad y precisión, en un gran momento vocal, sólo ligeramnete empalidecido por alguna dificultad en el monólogo del primer cuadro. Daniela Dessì es una excelente Alice, mientras que en el resto del reparto Bernadette Manca di Nissa (una Quicky menos efectista y con una voz más bella y sana de lo que es habitual) y Ramón Vargas (el mejor Fenton escuchado en las varias grabaciones de esta obra realizadas en los últimos años). Roberto Frontali procura dar carácter a la parte de Ford, pero su voz no resulta especialmente interesante, mientras Maureen O'Flynn es una juvenil Nanetta, aunque algo modesta vocalmente. El resto del reparto (Ziegler, Gavazzi, Barbacini y Roni) cumplen correctamente, de acuerdo con la importancia de cada papel.

La grabación es excelente, aunque en algún momenta acuse los inconvenientes del directo y en otros los esfuerzos técnicos para paliarlos. **P. Nadal**

Rother.2CD. 90208. 1943. PREISER RECORDS. AAD. 1994.

Estas cuatro óperas que Preiser Records distribuye en España a través de Harmonia Mundi, constituyen un magnífico fresco de lo que era el mundo operístico de la Alemania de la Segunda Guerra Mundial.

Para empezar de todas las versiones sean en vivo (*Bodas de Fígaro* y *Ariadne*) o grabadas (*Tosca* y *Alegres comadres de Windsor*) sorprende de la calidad de sonido, verdaderamente puntera para la época, especialmente en el caso de las grabaciones. Las cuatro muestran también el altísimo nivel musical que vivía la Alemania de la época aunque no todos los artistas habían sobrevivido a la criba racial y política. Hubo algunos que incluso aprovecharon la situación para hacerse un hueco en ese mundo (lease aquí nombres como Karl Böhm). De las cuatro grabaciones, la más interesante es la extraordinaria versión de *Ariadne*. Es una representación con motivo del octogésimo cumpleaños de Strauss y todo en ella es perfecto. La cuidada dirección de Böhm y el reparto estelar con la elegíaca Ariadne de Maria Reining, el encanto de Irmgard Seefried como Compositor, la perfecta pirotecnia vocal de Alda Noni como Zerbinetta y finalmente un Max Lorenz soberbio en la difícil parte de Bachus. Muy interesante es también la versión de *Las bodas de Figaro*, aunque está cantada en alemán. Clemens Krauss practica una dirección incisiva y vital que debería hacer palidecer a algunos directores de nuestros días. En el reparto sobresale un Hans Hotter en plenitud de medios como Conde y un Erich Kunz simpático y comunicativo en el papel de Figaro. Helena Braun sostiene con más dificultad el papel de la Condesa pero tiene la elegancia que requiere el papel. Todo el resto del equipo funciona muy bien aunque los recitativos tengan un sabor algo anticuado. También en alemán, pero absolutamente impresionante es la grabación de *Tosca*. Hildegarde Ranczak canta un Tosca de corte casi expresionista. A Helge Rosvaenge se le ven las virtudes y defectos de un verdadero *heldentenor* alemán pero crea un Cavaradossi espectacular y sincero. Georg Hann carga un poco las tintas en el papel de Scarpia. Sin embargo, la gran sorpresa de la grabación la constituye la dirección de Leopold Ludwig que imprime a la ópera unos *tempi* lentos pero de una gran intensidad dramática. El sonido es excelente.

Finalmente, la grabación de *Las alegres comadres de Windsor* la dirige con profesionalidad pero algo de rutina Artur Rother. El equipo en el que aparece de nueva cuenta Hildegarde Ranczak es el mejor de la grabación. Sonido aceptable.

La conquista de Montsalvat, la Montaña Mágica

Parsifal
Plácido Domingo, Jessye Norman, Kurt Moll, James Morris, Ekkehard Wlaschiha, Jan-Hendrik Rootering. Orquesta y Coro de la Metropolitan Opera House. Dir.: James Levine. Deutsche Grammophon 437 501-2 (4CD). DDD. 1994.

Es un placer poder presentar a nuestros lectores una grabación de tan alta calidad como la que tenemos ante nosotros. Un trabajo extraordinario, fruto de una continuada labor de aproximación de todos los integrantes de la grabación. En primer lugar, conviene destacar la precisa y cuidada dirección de Levine, director que se ha ido consolidando como uno de los más firmes difusores de la obra wagneriana, ya sea desde su posición de director titular del Metropolitan de Nueva York, donde se interpreta esta obra con inusitada frecuencia, o como director invitado en el Festival de Bayreuth donde la ha dirigido en numerosas ocasiones ya desde 1982, cuando tuvo a su cargo esta obra en el año de su centenario. Podemos destacar a Levine, pues, como el más importante especialista en dicha obra, que en esta grabación con su propia orquesta alcanza cotas verdaderamente magistrales. No es de extrañar que el director contase con dos de sus cantantes favoritos para la grabación de la obra para Deutsche Grammophon: en primer lugar el polifacético e incansable Plácido Domingo, al que felicitamos por su magnífica intervención, fruto de un estudio dedicado y constante durante los últimos años. Plácido consigue una extraordinaria dicción del alemán y una inspirada interpretación del ingenuo pero emotivo Parsifal cuidando la actuación, que le permite pasar del Parsifal joven e ingenuo del primer acto hasta el emotivo y cautivador héroe del último acto. Posteriormente a la grabación, el tenor español ha triunfado en este mismo rol en Viena, Milán y Bayreuth, sin duda alguna la prueba de fuego de ésta su incursión en el Festival sagrado wagneriano. Por otro lado la soprano Jessye Norman hace una de las interpretaciones más memorables de su carrera, dentro de su línea de incorporar a su acervo los roles femeninos de mayor fuerza y trasfondo psicológico, que aquí sorprende por su emocionante y suntuosa creación de Kundry. El Gurnemanz del veterano Kurt Moll derrocha experiencia y adecuación al rol, a pesar de algunos pequeños desajustes de entonación. Sorprendente el excelente nivel de James Morris, no así el de Ekkehard Wlaschiha, quizá el más flojo de todo el reparto. Impresionante la orquesta del Metropolitan; los coros de dicho teatro, no se hallan del todo al nivel de distinción y pulcritud de la orquesta, aunque el nivel es bueno. **F. Sans Rivière**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

vo Georg Hann, es equilibrado y perfectamente compenetrado con sus respectivos papeles en una de las obras más típicas del repertorio alemán, aunque la comicidad sea algo acartonada. **M. Heilbron.**

Recitales

CHRISTOFELLIS, Aris

L'Age d'Or des Castrats
Obras de Bononcini, Duni, Hasse, Porpora, Broschi, Leo. Ensemble d'Instruments Anciens. EMI CDC 5 55259 2.DDD 1994 (1986).

Farinelli et son temps
Obras de Duni, Giacomelli, Metastasio, Farinelli, Haendel, Broschi, Hasse, Ariosti y Pergolesi. Ensemble Seicentonovecento. Dir: Flavio Colussso. EMI 5 55250 2. DDD. 1994.

Estos dos discos nos adentran en el morboso universo de los castrati de voz más grave, son hoy reemplazados por mezzos o contratenores. También es cierto que en ambos discos se alternan arias que, por tesitura, eran cantadas por los dos tipos de castrasti.

La ambigüedad tímbrica de estas voces emasculadas en la infancia era uno de los máximos atractivos para el público italiano, maravillado ante los alardes de unos seres con pulmones y tórax masculinos, técnica prodigiosa y con una voz hermafrodita que rivalizaba con las sropranos.
Christofellis es una recreación de tan sugerente pasado, al estar completo físicamente. Su voz, siempre en falsete, carece de atractivo tímbrico. Pierde volumen en las notas medias y graves, sólo las agudas son seguras aunque de emisión muy abierta. La dicción no es clara y vela demasiado la emisión en el centro. En el segundo disco, grabado entre 1993 y 1994, ha mejorado en técnica y afinación, ejecución de arpegios y trinos,... aunque persiste el timbre quejumbroso y el canto engolado.
El repertorio de ambos discos diferencia las arias de *ópera seria*, de *bravura*, dadas al mayor exhibicionismo, como las dedicadas a Farinelli: de las más intimistas, con líneas más largas y menos ornamentadas, como las de *La Griselda* de Bononcini. Christofellis busca la recreación de una tipología vocal extinguida y de improbable resurrección. Hay más de sucedáneo que de auténtico, por lo que a falta de capón, nos tenemos que conformar con el pavo. **J. Subirà**

HENDRICKS, Barbara

Obras de Berlioz y Britten. English Chamber Orchestra. Dir.: Sir Colin Davis. EMI CDC 5 55053 2. DDD. 1994.

La norteamericana Hendricks, hábil como pocas en la *chanson* francesa, nos vuelve a deleitar con su dominio en tan rico filón melódico. En *Les Nuits d'Été* de Berlioz, su francés es perfecto y su musicalidad brilla por su cuidada matización de los sucesivos estados anímicos. Su timbre lírico-ligero se vuelve dulce y acariciante, ganando en centro, convirtiéndose así en una soprano lírica de gran flexibilidad. Davis borda y cuida el complejo y sutil tejido orquestal.
El ciclo berlioziano se completa con *Les Illuminations*, de Britten. La diversidad de tratamiento vocal que se demanda en cada poema halla respuesta en la habilidad con que Hendricks sortea los arabescos de las piezas, además de *saber decir* y *expresar* con una gran musicalidad, fruto de una sensibilidad que no cae ni en la sofisticación ni en la mistificación cursilona. **J. Subirà**

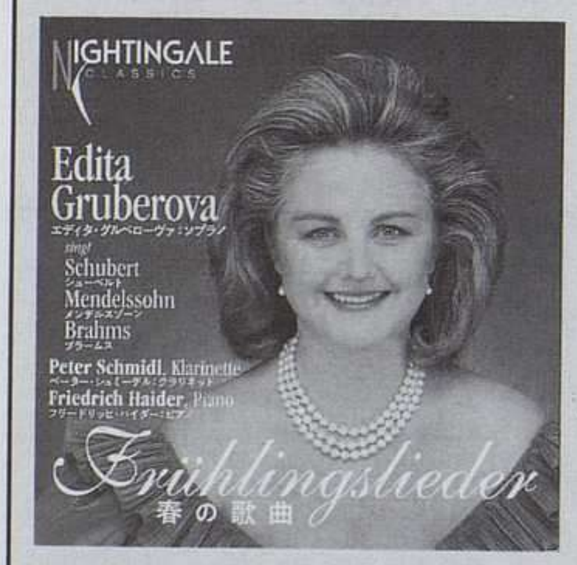
JO, Sumi

MAURENE, Camille

Obras de Fauré, Duparc, Britten, Ravel y Debussy. Pierre Alarie y Janine Micheau (sopranos), Lily Bienvenu (piano). Coros Elisabeth Brasseur. Orquesta Lamoureux. Jean Fournet y Paul Sacher (directores). PHILIPS, 438 970-2. 2CD. 1994. (Grabaciones originales de 1953, 1954 y 1955).ADD.

Estos dos CD están dedicados al barítono Camille Maurane, aunque a su alrededor aparezcan otros intérpretes interesantes. En primer lugar figura el siempre emotivo *Requiem* de Fauré en una serena y ejemplar versión conducida por Jean Fournet, en la que Pierrete

Repertorios para Edita



Canciones de primavera
Obras de Mendelssohn, Schubert y Brahms. Peter Schmidl, clarinete. Friedrich Haider, piano. NIGHTINGALE CLASSICS NC 070860-2. DDD. 1993.

Concierto de aniversario
Obras de Saint-Saëns, Alabieff, Fauré, Gounod, Auber, Meyerbeer, Elgar, Delibes, R. Strauss, Dell'Acqua, Benedict y Bernstein. Orquesta Filarmónica de Tokyo. Dir.: Friedrich Haider. NIGHTINGALE CLASSICS NC 090560-2. DDD. 1993.

Canciones infantiles del mundo
Internationales Kinderchor, Rudolfsheimer Spatzen y voces solistas del Lycée Français de Viena. NIGHTINGALE CLASSICS NC 070660-2. DDD.1992.

Hasta que a alguien se le ocurra hacer una tesis doctoral sobre las multinacionales del disco tendremos que seguir poniendo cara de bobos. La Nightingale Classics, con casa en Suiza, fabrica en Austria sus discos con material grabado en Alemania o en Japón, dedica columnas a la traducción nipona del programa y artículos y sorbe con pajita hasta la última gota de sangre de su artista -¿exclusiva?- Edita Gruberová en sórdido contubernio con su *chevalier servant* Friedrich Haider. A la mesa del comentarista caen ahora en promiscuo montón hasta tres de sus más recientes productos: un recital de canciones románticas más o menos dedicadas a la primavera y sus atributos florales y volátiles, el eco de un concierto ofrecido por la diva eslovaca en el Suntory Hall de Tokyo el 28.3.1993 para celebrar los 25 años de su debut escénico y, en fin, una ristra de canciones infantiles del mundo entero con acompañamiento de coros de párvulos varios.
Lo único malo de las divas actualmente reinantes es que insisten demasiado en el hecho de serlo. Unas canciones de Schubert o de Mendelssohn -Brahms ya le es menos afín- intercaladas en un recital pueden admirar al espectador por lo que añaden de versátil al talento de la artista; pero un disco entero dedicado al género, y con el pie forzado del tema monográfico, ya resulta menos digerible. El peligro de que queden al descubierto las debilidades de tal o cual texto con pretensiones de poesía no siempre es soslayado, pero al menos la Gruberová hace honor a esta pequeña maravilla que es «Das erste Veilchen» y defiende con convicción la perfecta euritmia de «Der Hirt auf dem Felsen». Haider acompaña bien y el clarinetista muestra cierta resignación modesta.
Del concierto de Tokyo, salpicado de relajamientos sinfónicos entre los que no se cuenta, por fortuna, la obertura de *La Forza del Destino*, nos quedamos con una muy buena versión del aria del «éclat de rire» de la *Manon Lescaut* de Auber y una recreación soberbia del aria de Cunegonde de *Candide*. Pese a algún pequeño desliz de pronunciación -los tiene también, curiosamente, en alemán- la Gruberová está realmente irresistible en esta página, ya de por sí genial. El interés del programa se acrecienta con la inclusión de la *Valse-ariette* incluida por Gounod en *Mireille* para las representaciones de 1864 en el Théâtre Lyrique, la *Villanelle* de Dell'Acqua que la soprano suele ofrecer como propina en sus recitales, la famosa «Ombre légère» de *Dinorah* completa y en el francés original y ese «Ruiseñor» de Alabieff que Giordano fotocopió para revenderlo como aria de De Siriex en *Fedora*. Friedrich Haider, como director, es un buen pianista.
¡Ah, sí! Las canciones infantiles que canta la Gruberová en un disco de sonido suntuoso y que van desde el Japón -¡faltaría más!- a México, pasando por Egipto, Israel y su Eslovaquia natal, son una pura delicia. La conocida *Sakura*, por ejemplo, constituye un placer incontaminado. ¿Nos atreveremos a decir que ahí es donde la soprano brilla con luz propia? Es éste un repertorio que nunca debió abandonar. **M. Cervelló**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Alarie muestra una buena linea, aunque un timbre excesivamente ligero para esta obra, y Maurane hace patentes gran musicalidad, dicción clarísima, línea muy depurada y justeza en la expresión. En las *Mélodies* de Fauré (el ciclo *La bonne chanson*) y Duparc, Maurane aparece con la voz quizás excesivamente clara, aunque sigue siendo un intérprete muy musical y adecuado. Con otra intérprete, la siempre exquisita Janine Micheau se pasa a otro mundo, el de Britten, con *Les illuminations* también con gran atención a los textos (de Rimbaud). En Ravel, Janine Micheau vuelve a estar exquisita en *Schéherezade*, mientras que Maurane, en ese inevitable punto de referencia que son las canciones de *Don Quichotte à Dulcinée* aparece menos incisivo de lo que es habitual en estas páginas, decantándose por una interpretación más lírica e íntima (el acompañamiento es en su versión orquestal). Finalmente figuran las preciosas *Trois ballades de François Villon*, de Debussy, con un Maurane muy centrado en la musicalidad y el estilo, pero que, al menos a nuestros oídos, aparece excesivamente claro desde el punto de vista meramente vocal. **P. Nadal.**

SOUZAY, Gérard

Mélodies françaises

Obras de Fauré, Poulenc, Ravel, Leguerney, Hahn, Duparc, Gounod, Chabrier, Bizet, Franck y Roussel. Dalton Baldwin (piano) . PHILIPS 438 964-2. 4CD. 1994.

Esta es una casi perfecta antología de los más relevantes compositores franceses en el campo de la «mélodie» (así llaman nuestros vecinos a la canción o al *lied*). Las proporciones, sin embargo, parecen depender de las existencias disponibles a cargo del mismo intérprete, ya que Fauré, a quien nadie discute su relevancia en este terreno, ocupa prácticamente un disco y medio de los cuatro de que consta esta antología, que tiene el detalle nada despreciable de incluir las obras de Fauré por orden de opus. Once autores bien significativos, pues, de ese indudable y peculiar perfume que tiene el género en Francia, con esa especial atención a los textos y a su fusión con la música.
Gérard Souzay ha sido uno de los máximos especialistas de estas obras y de él se ha dicho que, en contra de algunos de sus compatriotas también especialistas de este género, tuvo que luchar con una voz demasiado bella y con una consistencia vocal que le permitía destacar igualmente en el campo de la ópera. En cualquier caso, Souzay aparece en estos cuatro CD con una voz clara, algo atenorada en el registro superior, muy bien apoyada en el inferior, con una línea y una musicalidad exquisitas, dando una gran importancia a la dicción y con absoluta adecuación estilística. **P. Nadal.**

STUDER, Cheryl

Cuatro últimas canciones **(R. Strauss);** *Wesendonck lieder***;** *Preludio y Muerte de Isolda* **(R. Wagner). Staatskapelle de Dresde. Dir.: Giuseppe Sinopoli. DEUTSCHE GRAMMOPHON 439865-2 (1 CD). DDD. 1994.**

Pues no las, cosas no parecen mejorar. Si en 1989 el recital Mozart podía aún despertar ciertas expectativas, el Schubert con Gage del 91, el ponche de canciones más o menos religiosas del 92 y, en fin, su excursión salzburguesa del 93, otra vez con Gage, ya hacía prever esto: Cheryl Studer se está quedando en nada. Las *Cuatro últimas canciones* son bocado para artistas maduras, experimentadas y con una identificación con el repertorio alemán que les permita dar todo el patetismo necesario a esa música crepuscular y temblorosa. La Studer es, hoy por hoy, una buena cantante de ópera y nada más. Los *Vier Letze Lieder* podían esperar.
Su Wagner es más consistente -también las canciones de la Wesendonck son más asequibles emocionalmente- y aquí la cantante norteamericana no desmiente sus orígenes, que quizá no hubiera debido traicionar, de cantante eminentemente wagneriana. También Sinopoli parece más motivado por estas páginas, que se ofrecen en la orquestación de Nottl (y la del propio Wagner para «Träume», claro). En Strauss parece despreocuparse de la solista y del significado último de la música. La orquesta de Dresde le sigue dócilmente en el bien y en el mal.
¿Qué cómo canta la Studer *Liebestod*? Muy bien por supuesto. Aquí el metal, tan hiriente en Strauss, casi ni se nota. Técnicamente el disco es una maravilla. Pero esto, tratándose del sello amarillo, podía darse por descontado. **M. Cervelló**

Schola Gregoriana Hispana: Tiempo de Pascua. Libelula Records, S.A. Cd 188. 1994

La reciente moda del gregoriano, con millones de copias vendidas al amparo de una magna operación de imagen comercial, ha propiciado y lo seguirá haciendo, la aparición de réplicas a las conocida realizaciones de Silos. La que ahora nos llega, registrada en la iglesia toledana de santa Leocadia, por la schola Gregoriana Hispana, que dirige Francisco Javier Lara, recoge textos de la liturgia pascual en realizaciones sobrias, nada espectaculares en su autenticidad, lo que constituye afortunada réplica a las realizaciones comerciales y las distancia de aquellas. El ssonido es nítido y elocuente, mostrando que algunas ediciones privadas puede competir sin demérito con las grandes firmas. **J.L.SOTOCA**

Cantos religiosos serbios y búlgaros

Coro de hombres Rybinne. Dir.: Valery Rybin. Saison Ruse Rus 288087. DDD. 1994.

Acertada selección de obras de las dos comunidades ortodoxas balcánicas que, junto a Rusia, son depositarias de la música religiosa procedente de Bizancio y que tuvo sus mayores esplendores en épocas tan dispares como el Renacimiento y el nacionalismo del siglo pasado y comienzos del actual.
El coro masculino Rybine realiza unas lecturas sólidas y a veces temperamentales, con el tradicional predominio de las voces graves y ocasionales reminiscencias de la música lírica secular de perfil más popular. **J.L.Sotoca**

Vídeos

OFFENBACH, Jacques

(1819-1880)

...Algunos cuentos de Hoffmann

Daniel Gálvez-Vallejo, José Van Dam, Gabriel Bacqier, Jacques Verzier, Natalie Dessay, Barbara Hendricks, Isabelle Vernet, Brigitte Balleys. Coros y Orquesta de la Opera de Lyon. Dir.: Kent Nagano. Decorados: Philippe Starck. Vestuario: Jacques Schmidt y Emmanuel Péduzzi. Dirección de escena: Louis Erlo. Producción de la Opera de Lyon (1993). VISUAL EDICIONES 58 VM. 1994

Cuando una obra más o menos espúrea por fallecimiento del padre antes del parto acaban sucediendo cosas como ésta. Fruto de mil y un compromisos, mal pegados sus fragmentos por Ernest Giraud, reciclada por Ceser con los papeles encontrados por Antonio de Almeida, cepillada en fin por la edición crítica de Michael Kaye, la obra póstuma de Offenbach ha de sufrir aún aquí la presión del equipo de la Opera de Lyon, para «acercarla en los posible hacia la obra a la que Offenbach tendía» (Michael Vittoz, autor de la nueva dramaturgia *dixit*). Resultado: a los ya eliminados Septeto, aria de Dapertutto y *chant bachique* se une ahora la supresión de gran parte del prólogo y del epílogo, se cambian los números de sitio (los *couplets* de Frantz se cantan en el acto de Giulietta), se liman réplicas y se fusionan personajes. Tras este ímprobo trabajo a base de tijeras y engrudo, se acude al vestuario actualizado y al decorado-caja único de estos tiempos y ya tenemos una producción de esas que hoy día cuestan una pequeña fortuna.
Aliviada la conciencia de los manipuladores anunciando el espectáculo como *...Des Contes d'Hoffmann*, se nos sirve aquí un montaje teatral que, ejecutado sin interrupción en un entorno manifiestamente frenopático, ofrece, junto a los inevitables tiempos muertos algunos atisbos de un buen trabajo dramático -el vals con la muñeca catatónica, la manipulación del personaje de la Madre de Antonia, EL «tratamiento a distancia» a través de las paredes elásticas- y más de una idea aprovechable. En lo musical, la dirección de Kent Nagano es de las que no molestan y tanto Natalie Dessay, segurísima, como los insumergibles Bacquier y Van Dam, lo gran destacar en este gris contexto. Daniel Gálvez-Vallejo, un tenor francés de ascendencia española, brinda un canto engolado y nasal pero hace una cierta ilusión. Isabelle Vernet y Birgitte Balleys no hacen, en cambio, nada como Giulietta y Nicklausse, respectivamente. La Hendricks está deliciosa y musical como siempre, pero su vibrato empieza a ser impertinente. ¿Una versión para los *happy few*? Probablemente, aunque nada impide que la acepte una público más amplio. El gusto del aficionado es tan impredecible. **M. Cervelló**

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

CALENDARIO OPERÍSTICO INTERNACIONAL

Las fechas que llevan «m» son «matinées», o sea, funciones de tarde. Las óperas indicadas con asterisco son estreno mundial.

NACIONAL

Barcelona - Gran Teatre del Liceu (Palau de la Música)
Fidelio (Beethoven) - versión en concierto. H.Behrens, J.Niskanen, P. Burchuladze, H.Tschummer, W. Schöne, J.Borowska, J.Cabero. Dir. P. Schneider. *Norma* (Bellini) - versión en concierto. Sh.Sweet, D. Zajick, N. Martinucci, L.Roni. Dir. H.Lewis. 9, 12, 14 de marzo.

Barcelona - Euroconcert
Lo Speziale (Haydn) - Opera Transparant (Amberes). 15 de diciembre.

Bilbao - Teatro Coliseo Albia
Don Pasquale (Donizetti) - S.Jo, J.Bros, C.Chausson, M.Lanza. Dir. esc.: H.Martínez Aragón. Dir.: Theo Alcántara. 27, 30 de enero y 2 de febrero.
Turandot (G.Puccini) - K. Johannsson, G.Schnaut, L.Mazzaria, S. Palatchi, A.Comas, J.Javier Nicolás, F.Belaza, P.Pascual, J.L. Anasagasti. Dir. esc. P.Patrick. Dir.: G. Carella. 4, 7, y 10 de marzo.

Córdoba - Gran Teatro
Nabucco (Verdi). Prod. S. Guiscafré. Dir. E.Herrera. 7 y 9 de diciembre.

Sabadell - La Farándula
Il Trovatore (Verdi). Manrico y Leonora (Premios Concurso Viñas 1994), I. Pons, A. Rodriguez, I. Gomar, A. Sarroca, J. Olives. Dir. esc. P. Monterde. Dir.: R. Gandolfi. 15 y 17 de febrero. Olesa de Mont. 21. Girona 2 marzo.

Madrid - Teatro de la Zarzuela
Der Freischütz (Weber) - S.Lorenz, P.Elming, E.Wlaschiha, E. Johannson, R.Wollrad, G.Bradley, M.A. Zapater. Dir. esc.: Pilar Miró. Dir. A.Ros-Marbà. 24, 26, 28 y 30 de enero.
Eugen Onegin (Tchaikovski) - C. Alvarez, K.Mattila, K.Kaludov, N. Casariego, N.Lerer, V.Matorin, S. Mariategui. Dir. esc.: J.Cox. Dir.: A. Tamayo. 20, 22, 25, 27 de febrero y 1 de marzo.

Valencia - Palau de la Música
Norma (Bellini) - versión en concierto. Orq. y Coro del Gran Teatre del Liceu. 5 de marzo.

INTERNACIONAL

Amberes - De Vlaamse Opera
Madama Butterfly (Puccini) - C. Lawrence, A.collins, J.Hynninen, F.Kalt. Dir. esc.: R.Carsen. Dir.: Silvio Varviso. 5, 7, 10, 13, 15m, 17 de enero.
Roméo et Juliette (Gounod) - M. Mills, G.Kunde, Ph.Sheffield, S. Hindes, M.A.Todorovitch. Dir. esc.: N.Joël. Dir. : C.Diederich.
9, 11, 14, 17 y 19m de febrero.

Avignon - Opéra d'Avignon et des Pays de Vaucluse
L'Auberge du cheval blanc (R. Benatzky). P.Delange, K.Blas, J-C.Calon, H.Bedex, F.Dudziak. En francés. Dir. esc. R.Piquet. Dir.: Y.Leenart. 18m, 23, 26m, 31 de diciembre y 1m de enero.
Don Pasquale (Donizetti). M. Trempont, J.L.Viala, M.Barrard, M. D'Aragnès. Coprod. Opéra de Nice y Opéra de Lausanne. Dir. esc.: A. Marcel. Dir.: V.Barthe. 22m y 24 de enero.
La forza del destino (Verdi). W. Fernández, F.Casanova, J.M. Ivaldi, A. Echeverría, R.Franc, E. Fiorillo. Coprod. Opéra de Marseille, de Vichy y Opéra Royal de Wallonie. Dir. esc. B.Broca. Dir.: C.Diederich. 3, 5m. de marzo.

Bolonia - Teatro Comunale
Il turco in Italia (Rossini) - M. Pertusi, M.Devia, R.Blake, B. Praticò, R. De Candia. Nueva prod. Dir. esc.: A.Calenda. Dir. Evelino Pidò. 4m, 6, 9, 11m, 13m de diciembre.
Serse (Händel) - A.C.antonacci, B. Manca di Nissa, J.Fardilha, Ning Liang, E.Mei, M.Pertusi, etc. Prod. de la English National Opera de Londres. Dir. esc.: N.Hytner. Dir. B. Weill. 30 de diciembre, 3, 5, 8, m, 10, 12m, 13 de enero.
Macbeth (Verdi) - P.Gavanelli, D. Voigt, K.Olsen, etc. Dir. esc. Luca Ronconi. Dir: Gary Bertini. 28 y 31 de enero, 2, 5m, 7, 10m, 12m, y 14 de febrero.

Bruselas - De Munt / La Monnaie
Così fan tutte (Mozart) - J.Rodgers / S.Kringelborn; M.Bacelli/ D. Beronesi; J.M.Ainsley/Scot Weir; Dale Duesing/Tom Krause; W. Drabowicz /T.Félix, etc. Co-producción con el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Dir. esc.: Luc Bondy. Dir. P.Daniel. 13, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 27, 28, 29, 30, 31 de diciembre, 3 y 4 de enero de 1995.
Il Trittico (Puccini) - E.Szmytka; E.Fissore, A.Gjevang, L.Budai, J. Van Dam/P.Sidhom. Dir. esc., S. Winge. Dir.: Antonio Pappano. 3, 5, 7, 9, 11, 14, 16, 19, 21, 24, 26 de febrero.
Il trionfo dell'onore (A.Scarlatti) - M.Franco, K.Hedlund, A.Grégoire, B.Morawska, etc. Dir. esc. Joël Lauwers; dir.: P.Davin. 17, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 28 de febrero, 1 y 2 de marzo de 1995.

Catania - Teatro Bellini
L'italiana in Algeri (Rossini). S. Alaimo, S.Ganassi, B.Ford, A. Corbelli, V.Valente. Dir. esc.: J.P. Ponnelle (rehecha por G.Asagarov.) Dir.: D. Renzetti. 1, 3, 5, 7, 9, 11 de diciembre.
Un ballo in maschera (Verdi). K. Westi, S.Evstatieva, F.Palmer, P. Pace, R.Servile. Dir. esc.: Y. Kokkos. Dir. A.Licata. 7, 9, 11, 13, 15 i 17 de enero.
La favorita (Donizetti). S.fischietta, P.Coni, D.Graves, P.Puglisi Doni, etc. Dir. esc.: R.Lagañà. Dir. R.Saccani. 6, 8, 10, 12, 14 y 16 de febrero.

Dijon - Opéra
L'Auberge du cheval blanc (R. Benatzky) - P.Jumelle, C.Deschamps, Ph. Fargues, D.Capelle, P.Agard, V. Rapin. Dir. esc.: F.L'Huillier. Dir.: B. Grant. 31 de diciembre, 7, 8m, 14 y 15m de enero.
La sonnambula (Bellini). S. Bonfadelli, M.Laho, J.J.Doumene, B. Burley. Nueva prod. de la Opéra de Dijon. Dir.: M.Rinaldi. 20, 22m, 24 de enero.
La bohème (Puccini). S.Bonfadelli, I.Encinas, A.Marthel, J.Ph. Marlière, J.M. Delfas. Dir. esc.: F.L' Huillier. Dir.M.Lehmann. 24, 26m, 28 de febrero y 2 de marzo.

Florencia. Teatro Communane
La bohème (Puccini) - R.Alagna/R. Aronica; N.Focile/B.Frittoli, etc. Dir. esc.: Jonatha Miller. 16, 17, 18m , 20, 21, 22, 23 de diciembre.

Gante - De Vlaamse Opera
Madama Butterfly (Puccini) - C. Lawrence, A.collins, J.Hynninen, F. Kalt. Dir. esc.: R.Carsen. Dir.: Silvio Varviso. 16, 18m, 20,. 22, 23 y 27 de diciembre.
Roméo et Juliette (Gounod) - M. Mills, G.Kunde, Ph.Sheffield, S. Hindes, M.A.Todorovitch. Dir. esc.: N. Joël. Dir. : C.Diederich.
27, 29m, 31 de enero y 2 y 4 de febrero.

Ginebra - Grand Théâtre
La bohème (Puccini) - M.Haddock, V.Prolat, J.Schmeckenbecher, M. Mills/G..Geyer, etc. Dir. esc. R. Carsen. Dir.: Mark Elder.
10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23 de diciembre.
Nabucco (Verdi) - G.Yurisch, V. Prolat, R.Scandiuzzi, E.Connell, etc. Dir. esc., F.Rochaix. Dir. : F.Luisi. 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19 y 22 de febrero.

Londres - Royal Opera House Covent Garden
Otello (Verdi) - E.Prokina, D. O'Neill, P.Ch.Clarke, S.Leiferkus. Dir. C.Rizzi. 10 de enero y fechas sucesivas.
Così fan tutte (Mozart) - A.R oocroft, S.Graham, B.Ford, Ann Murray, S.Keenlyside, Th.Allen. Dir. : E.Pidò. 19 de enero y fechas sucesivas.
Troilus and Cressida (Walton) - A.Davies, J.Howard, Y. Howard, N.Robson, etc. Dir. R.Hickox. 30 de enero y fechas sucesivas.
Der Rosenkavalier (R.Strauss) - F. Lott, B.Bonney, A.S.von Otter/ A. Murray, P.Crook, etc. 4 de febrero y fechas sucesivas.
La bohème (Puccini) - A.Gherghiu/ A.Thane, M.MacLaughlin/ J. Howarth, J.Botha, A.Michaels-Moore/ P.C. Wright, etc. Dir. Simone Young. 10 de febrero y fechas sucesivas.

Lyon - Opéra de Lyon
Le nozze di Figaro (Mozart). V.Gens/ J.Watson, G.Furlanetto/ L. Tézier, V.Cangemi/E.Szmytka, etc. Dir. esc.: J.P.Vincent. Dir. Paolo Olmi. 6, 7, 10, 13 y 14 de diciembre.
Boris Godunov (Mussorgski) Prod. Teatro Mariinski de San Petersburgo. 23, 26, 28, 30, 31 de diciembre. HALLE TONY GARNIER.
La ciudad invisible de Kitege (Rimski-Korsakov). G.Bezzubenkoff, Y. Marussin, V.Galousine. Dir. : V. Gergiev. 27 i 29 de diciembre.
Madama Butterfly (Puccini). M. Nakamaru, M.Shirai, F.Farina. Dir. esc. Kiju Yoshida. Dir. Kent Nagano. 27, 29, 31 de enero, 2, 5, 7 9 i 11 de febrero.

Marsella - Opéra
Die Fledermaus (J.Strauss II) - É.Lublin, D.Chlostawa, T.Raffalli, M.Laho, M.A.Todorovitch, e invitados sorpresa. Prod. Opéra de Marseille. Dir. esc.: Paule Goltier. Dir.: J. Burdekin.
27, 28, 30 y 31 diciembre, y 1m de enero.
Roméo et Juliette (Gounod) - F.de la Mora, M.Bayo, J.Macurdy, P.Le Hémonet, J.Taillon, F.Previati, S. Fournier. Prod. Opéra Royal de Wallonie. Dir. esc.: A. Vanderweyden. Dir.: R. Tolomelli. 17, 20, 22m, 24 de enero.
Nabucco (Verdi) - L.Nucci, P.de Vaughn, M.Luperi, T.Raffalli, C. Marchi. Prod. Opéra de Marseille. Dir. esc.: J.Karpo. Dir.: M.A. Veltri. 12m, 15, 18, 21, 23 de febrero.

Milán - Teatro alla Scala
Die Walküre (Wagner) - P. Domingo, J.Eaglen, R.Hale, G.Lakes, M.Hölle, M.Ñipovsek, W.Meyer, K.Huffstodt, etc. Dir. esc.: A.Engel. Dir.: R.Muti. 7, 10, 13, 16, 18, 20, 23, 28 y 30 de diciembre.
La fanciulla del West (Puccini) - S.Bertocchi, G.Casolla, A.Fondary, M.J.Johnson, etc. Dir. esc.: J. Miller. Dir.: G.Sinopoli. 12, 14, 15, 17, 19, 20, 22, 24 de enero.
Rigoletto (Verdi) -R.Bruson, G. Giuseppini, M.Pentcheva, A. Rost, etc. Dir. esc. Gilbert Deflo, escenog. E. Frigerio. Dir. R.Muti. 31 de enero, 2,

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

4, y 7 de febrero.
Mefistofele (Boito) - S.Ramey, V. La Scola, F.Armiliato, E.Jankovic, D. Peterson, M.Crider, N. Fantini, etc. Dir. esc. de Pierluigi Peralli. Dir. R.Muti. 28 de febrero, 3, 5, 8, 10, etc., de marzo.

Monte-Carlo - Opéra Garnier
Rigoletto (Verdi) - L.Nucci, T. Beltran, A.Pendatchanska, G.Prestia, A. Steiger, R.Zuliani. Prod.: L. Mariani. Dir.: B.Campanella. 20, 22m, 24 enero.
Cendrillon (Massenet) - C.Gasdia, M. Dupuy, F.Palmer, L.Watson, R.Franc, A.M.Vaglaroff, L.Rizzi. Prod.: R. Carsen. Dir.: P.Founillier. 10, 12m, 14 febrero.
The Consul (Menotti) - S.Lusman, L.Guimares, J.Gayer, E.Golden, B. Jauhianen, E.Crafts, B.Goldenthal. Prod.: G.C.Menotti. Dir.:
S. Argiris. 3, 5m, 7 marzo.

Montpellier - Opéra de Montpellier
La viuda alegre (Lehár) - D.Borst, C.J.Falkman, A.S.Schmidt. Prod. Opéra du Rhin. Dir. esc.: D.Kaegi. Dir.: J.Pillement. 18m, 20, 21. 23. 24 diciembre. OPÉRA-COMÉDIE
La ciudad invisible de Kiteg (Rimski-Korsakov) - G.Bezzoubenko, Y. Marussin, G.Gortchakova. Prod. Opera Kirov - Teatro Mariinski de San Petersburgo. Dir. esc.: A.Stepaniuk. Dir.: V.Gergiev.
Función única: 4 de enero. CORUM.
La Dame de Pique (Tchaikovski) - Y.Marussin, G.Gortchakova, G. Grigorian, etc. Prod. Opera Kirov - Teatro Mariinski de San Petersburgo. Dir. esc.: Y.Termirkanov. Dir.: V. Gergiev. Función única: 5 de enero. CORUM.
La Khovantchina (Mussorgski) - Y.Marussin, G.Gortchakova, N. Putilin, M.Tarassova, etc. Prod. Opera Kirov - Teatro Mariinski de San Petersburgo. Dir. esc.: L. Baratov. Dir. V.Gergiev. Función única: 7 de enero. CORUM.
L'Épouse injustement soupçonnée * («La esposa de quien se sospecha injustamente»). (Valérie Stephan). - E. Bourdy, A.Cognet, Y.Coudray, J.Corréas, J.Mazeran. Dir. esc.: J. Nichet. Dir.: K.Steffes-Holländer. 17, 18, 20, 21, 22m, 24, 25, 27, 28 y 29m de enero. THÉATRE DE GRAMONT
Norma (Bellini) - en versión de concierto. A.Marc, F.Armiliato, B. Giaiotti, L.D'Intino. Dir. M.B arbacini. Audición única: 20 de enero. CORUM
Il burbero di buon cuore (V.Martín i Soler) - Solistes de la Capella Reial de Catalunya. Prod. Opéra de Montpellier. Dir. esc. G.Deflo. Decor. y vest.: W.Orlandi. Dir.: J.Savall. 8, 10 y 12m de febrero. OPÉRA-COMÉDIE
King Arthur (Purcell) - en versión de concierto. J.Best, V.Gens, C. McFadden, M.Padmore. Orq. y Coro «Les Arts Florissants». Dir. W. Christie. Función única: 23 de febrero - CORUM.

Nancy - Opéra de Nancy et de Lorraine
Roméo et Juliette (Gounod) - L. Lombardo, N.Focile, P.Thau, D. Byrne, P.Schnell. Nueva prod. Dir. esc.: Y.Lefebvre. Dir. J. Kaltenbach. 27, 29m, 31 de enero y 2 de febrero.

Nantes - Opéra de Nantes
L'italiana in Algeri (Rossini) - D. Jones, Conal Coad, Mc Calkins, E.M. Bonnet, E.Procuronoff. Dir. V. Reymond. 24, 26, 29m, y 31 de enero.
Un ballo in maschera (Verdi) - F.Kalt, I.Salazar-González, R. Massis, V.Marestin, etc. Dir. esc.: J.C. Auvray. Dir.: J.Y.Ossonce. 24, 26m, y 28 de febrero.

Nápoles - Teatro San Carlo
Un ballo in maschera (Verdi) - L. Pavarotti, N.Rautio/N.Fantini, P. Coni. Nueva prod. Dir. esc.: A. Fassini. Dir. D.Oren. 1, 4m, 9, 13, 17 y 20 de diciembre.
Onegin (Ballet). Prod. Scala de Milán. 7, 8m, 10, 11, 12 enero.
Don Giovanni (Mozart). M.Pertusi, K. Cassello, G.Spalice, G.Kunde, B. Frittoli. Dir. esc: J.Schaaf. Dir. S. Accardo. 31 de enero, 3, 5m, 8 y 11 de enero.
Il convitato di pietra (Giacomo Tritto) - M.Bacelli/S.Donzelli, B. Praticò/E. Di Matteo, B.De Simone/ C.Lepore, E.Di Cesare/ B. Lazzaretti, etc. Dir. esc.: R.De Simone. Dir. P. Maag. 1, 2, 4, 7m, 9m, 10m, 12m, 14, 15, 16, 17m, 18m, 19m, 21m, 22m de febrero.

Niza - Opéra de Nice
El holandés errante (Wagner) - L. Balslev, N.Chéry, S.Estes, P.Frey, Ph.Kang, D.Litaker. Dir. esc. y escenog. P.Halmen y E.Vigié. Dir. M. Boder. 13, 15m, 17, 19, 22m de enero.
Werther (Massenet) - F.Araiza, J. Piland, E.Vidal, J.Ch.Benoit, W.A. Rauch, etc. Dir. esc.: F. Negrín. Dir.: K. Weise. 3, 5m, 7, 12m y 14 de febrero.
Il Telemaco (A.Scarlatti) - R. Bertini, L.Florentin, J.Elwes, G.P. Fagotto, G. de Mey. Dir. esc.: Denis Krief. Dir.: G.Bezzina. 28 de febrero, 2, 4, 5m de marzo.

París - Théâtre du Châtelet
King Arthur (Purcell). J.Best, V. Gens, C.McFadden, M.Padmore, I. Paton, S.Piau, etc. Dir. esc. G.Vick. Dir. W.Christie. 9, 10, 12m, 13, 14, 16, 18 y 19m de febrero.

París - Opéra-Bastille
Le nozze di Figaro (Mozart) - W. Shimell, L.Cuberli, F.Furlanetto, E. James, A.Howells, M.Sénéchal, E.W.Schulte. Dir.: I.Fischer. 2 y 4m. de diciembre.
Lucia di Lammermoor (Donizetti) - R. Alagna, J.Anderson, G.Quilico, F.Ellero D'Artegna. Nueva prod. Dir. esc.: A.Serban. Dir.: Maurizio Benini. 26, 29m de enero y 1, 4, 8, 11, 14 y 17 de febrero.
La Damnation de Faust (Berlioz) - B.Uria-Monzon, K.Sigmundsson, Th. Moser/ G.Lakes. Prod. Teatro Regio di Torino. Dir. esc.: Luca Ronconi. Escenog. M.Palli. Dir. mus.: el substituto de Myung Whun Chung. 9, 12m, 15, 18, 20, 23, 25, 28 de febrero y 2 y 5m de marzo.

París - Opéra-Comique
Une Petite flûte enchantée (versión escénica adaptada a cuento infantil de la obra de Mozart). Prod. Opéra de Lyon. Dir. esc.: Louis Erlo. Vest. Montserrat Casanova. Dir.: C. Gibault. 21, 22, 23m, 26, 27, 28, 29, 30, 31 de diciembre.
Lakmé (Delibes) - N.Dessay/L. Janot, M.Th.Keller/E.Maurus, M. Haddock/ G.Ragon, J.Ph.Courtis/R. Soyer. Dir. esc.: G.Blin. Dir.: F. Chaslin. 31 de enero, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12m, 14, 15, 16, 18 de febrero.

París - Théâtre des Champs Élysées
Khovantchina (Mussorgski) - Solistas, coro y orq. del Teatro Mariinski (ant.Kirov) de San Petersburgo. Dir. esc.: L.Baratov. Dir.: V.Gergiev. 3 y 4m de diciembre.
Sadko (Rimski-Korsakov) - Solistas, coro, orq. del Teatro Mariinski (ant.Kirov) de San Petersburgo. Dir. esc.: A.Stepaniuk. Dir. V. Gergiev. 6, 7 y 9 de diciembre.
La ciudad invisible de Kitege (R mski-Korsakov). Solistas, coro y orq. del Teatro Mariinski (ant. irov) de San Petersburgo. Dir. esc.: A. Stepaniuk. Dir. V.Gergie . 10 y 11m de diciembre.

Toulouse - Théâtre du Capitole
Poro, re dell'Indie (Händel) - D. Minter, V.Dietschi, C.Caroli, J.Nirouët, J.Elwes, Ph.Cantor. Ensemble Barroque de Nice. Dir. esc.: E.Vigie. Dir.: G.Bezzina. 2, 4m, 6 de diciembre.
Falstaff (Verdi) - J.Ph.Lafont, J. Summers, H.Martinpelto, M. Olméda, R.Stanisci, C.Powell, D. George, R.Cassinelli, etc. Dir. esc.: Nicolas Joël. Dir. B.Podic. 20, 22m, 24, 27, 29 de enero.
Capriccio (R.Strauss) - P. Schumann, A.Howells, M.Torzewski, A. Dobber, A.Schroeder, W.Kmentt, X.Konsek, etc. Dir. esc.: P.Busse. Dir.: G. Neuhold. 17, 19m, 21, 24 de febrero.

Tours - Opéra de Tours
Il pirata (Bellini). M.Lagrange, C. Larcier, R. Cowan. etc. Dir. esc.: J.L. Pichon. Dir.: Alain Guingal. 20, 22m de enero.
Les Traverses du temps (J. Prodromidès). Nueva Prod. G.Raphael, R. Farman, M.F.Goudé, H.Jossoud. ir. esc. A.A.Lheureux. Dir. C. Schnitzler. 17, 19m de febrero.
Une soirée chez Rossini (con bal et y coro). 25 febrero.

Trieste - Teatro Giuseppe Verdi
La bohème (Puccini) - A.Cupido/C. Ventre; M.Porcelli; G. Meoni, S. Alberghini/A.Svab, etc. Dir. esc. Lino Capolicchio. Dir. T.Severini. 17, 18, 19, 21, 22, 24, 25, 26, 28, 29 de enero.
Il turco in Italia (Rossini) - E. Capuano/ L.Regazzo, F.Pedaci / S. Jo, J. Fardilha/A.Concetti, M.R. Concetti/ J.Luque Carmona, etc.
Dir. esc.: Stefano Vizioli. Dir. D. Renzetti. 11, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 22, 22, 23 de febrero.

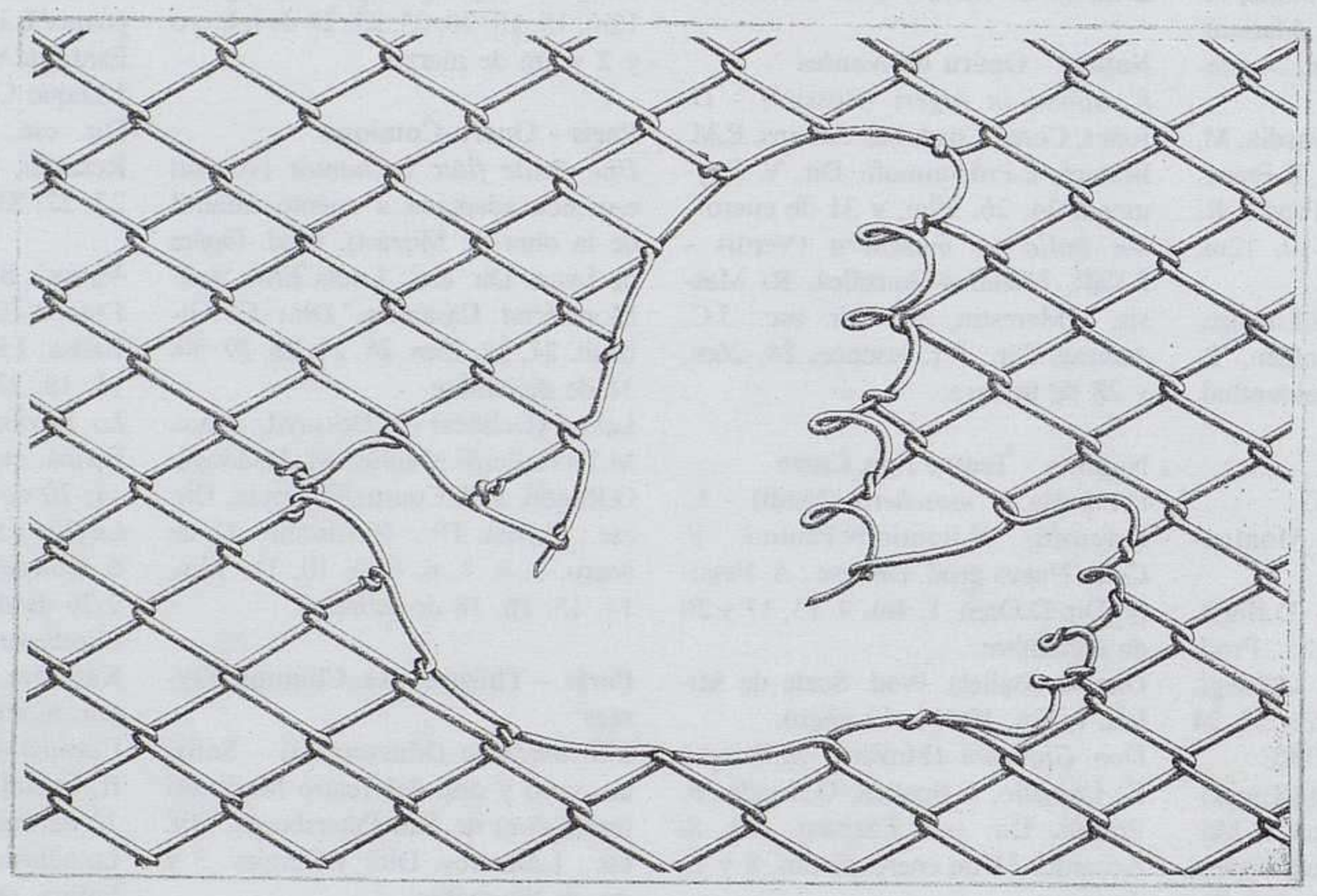
Viena - Staatsoper
Fedora (Giordano) - J.Carreras, A. Baltsa, I.Raimondi. Dir. F.Luisi. 11, 15, 19, 22, 27, 30 de diciembre.
La traviata (Verdi) - Gustafson, A. Farina, etc. Dir.: Allemandi.
17, 20 de diciembre.
La flauta mágica (Mozart) - Isokoski, S. Holecek, etc. Dir. P. Schneider. 16 y 26 de diciembre y 2 de febrero.
L'italiana in Algeri (Rossini) - V. Kasarova, R.Raimondi, E. Giménez. Dir. A.Viotti. Dir. 2, 6, 9 de enero.
Carmen (Bizet) - A.Baltsa, N. Shicoff, Gustafson. Dir. D.Runnicles. 5, 8, 12 de enero.
La bohème (Puccini) -Georghiu, Ivan, Farina, etc. Dir.: L.Hager. 29 de diciembre, 4 y 7 de enero.
Salomé (R.Strauss) - M.Zampieri, O.Jahn, Pabst, etc. Dir.: Schirmer. 10, 13, 17 de enero.

Zurich - Opernhaus
Carmen (Bizet) - f.Araiza, Chalker, Alperyn, S.Estes, etc. Dir. esc. Ponnelle. Dir. R.Frühbeck de Burgos. 8, 10, 14, 18, 30 de diciembre, 5 y 8 de enero.
Die Frau ohne Schatten («La mujer sin sombra», de R.Strauss) - A.Silja, D.Jones, F.Lechner, G.Winbergh, A.Muff, etc. Dir. Ch. von Dohnányi. 4, 7, 11, 16, 21, 28 de diciembre.
Un ballo in maschera (Verdi) - J.Varady, V.La Scola, G.Zancanaro, Remmert, etc. Dir. esc.: M.Hampe. Dir. : Welser-Möst. 17, 29 de diciembre; 4, 24, 26 y 29 de enero, 2 y 5 de febrero.
La bohème (Puccini) - M.Freni, V.La Scola, Mosuc, Alvarez, etc. Dir. esc.: R.Drese. Dir.: R.Frühbeck de Burgos. 3, 9, 22, 26 de diciembre.
Linda di Chamounix (Donizetti). - Gruberová, Kallisch, Berthold, E.van der Walt, , L.Polgár, G.Zancanaro, etc. Dir. esc. Schmid. Dir.: A.Fischer. 15, 18, 21, 25, 28 y 31 de enero, 4, y 8 de febrero.
Der Freischütz (Weber) - R.Goldberg, M.Salminen, Nielsen, Hartellus. Dir. esc. H.Berghaus. Dir.: G. Harnoncourt. 19, 22 de enero, 3 y 9 de febrero.
Die Zauberflöte (Mozart) - Schreier, Gilfry, Salminen, etc. Dir. esc. Ponnelle; Dir.: R.Weikert. 16, 18 de febrero y 4 de marzo.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

APROVECHE ESTAS FIESTAS NAVIDEÑAS PARA REGALAR ARTE

Obra gráfica original del artista Ramon Serra



P/A

El símbolo de la paz

Grabado al aguafuerte
Plancha de cinc, medidas 33 x 49 cms.
Papel hecho a mano, medidas 50 x 65 cms.
Tirada: 150 ejemplares + 25% P/A
Precio: 10.000 ptas.
Todos los ejemplares son numerados y firmados por el artista

Ahora tiene la oportunidad de adquirir este grabado enviando un cheque por un importe de 10.000 ptas + 600 ptas. de gastos de envío, a nombre de

Ramón Serra
Apartado de Correos, núm. 402
08240 Manresa

Adjunte al talón los siguientes datos para poder hacerle llegar el grabado a través del servicio de Correos:

Nombre y apellidos .....
Dirección .....
Código Postal ..... Población .....
Telèfono .....

No es necesario que arranque esta página, puede escribir sus datos personales en una hoja de papel con letra bien legible, a poder ser a máquina.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

TERCERA TEMPORADA D'ÒPERA

Canal 33

Chaikovski • Debussy • Musorgski • Offenbach
Puccini • Strauss • Verdi • Wagner

Televisió de Catalunya, S.A.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

OPERA ACTUAL
DESEMBRE - FEBRER
1994-1995

2 * **Editorial**

3 * **III Temporada d'Òpera al Canal 33**

10 * **Noticiari**

12 * **El convidat**
Antoni Sàbat

14 * **Història del Liceu (4ª part)**

18 * **Sabadell**
Il Trovatore

20 * **Maó**
Opera a Nova York

21 * **Hospitalet**

22 * **Estudi**
150 anys de Rimski-Korsakov

EL CONCURS VIÑAS TRENTA-DOS ANYS DE VOLUNTARISME

Novament s'ha presentat a Barcelona el Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas, aquest any en la seva trenta-dosena edició. Novament gairebé dos centenars de cantants s'han desplaçat -alguns més d'un miler de quilòmetres- per tractar d'iniciar una carrera internacional de cant com la que pot oferir el prestigi d'aquest Concurs. En efecte, n'han sortit grans figures de la lírica -citem només, per a ser breus, el cas d'Elena Obraztsova- i tot això es deu a la voluntat de crear i sostenir aquest Concurs dels descendents de l'il.lustre tenor Francesc Viñas, del Dr. Vilardell i els seus, que cada any, amatents, posen tot l'esforç, la dedicació, l'entusiasme i fins i tot, sovint, la pròpia casa per tirar endavant aquest Concurs, que sense adonar-se'n, a poc a poc, d'ençà del seu naixement l'any 1963, s'ha anat convertint en un dels més importants del món. Els barcelonins, que al principi seguien el Concurs una mica de lluny, a poc a poc s'han acostumat a anar assistint a les sessions finals, que aquests darrers anys ja omplien el Liceu de gom a gom, i a les sessions eliminatòries, que es veuen tan concorregudes o més que alguns concerts.

Les institucions barcelonines que hi donen el seu suport, no han deixat de fer elogis de la benemèrita família que ha tingut aquesta iniciativa privada, i s'han sentit sovint frases d'aquelles de «la societat civil» de la qual es recorden els polítics ara que van mal dades en el camp dels pressuposts. Fins i tots han donat medalles a Maria Vilardell, capdavantera d'aquest entusiasme i dedicació a la lírica. Però...

Però de bones paraules i de copets a l'esquena, de medalles i de frases elogioses no se'n pot treure res a l'hora d'afrontar els mil i un problemes econòmics que sorgeixen per a organitzar un Concurs, els participants en el qual no sols no paguen ni una fracció del que costa, sinó que cal allotjar-los i facilitar-los un mínim d'ajuts perquè puguin preparar-se, assajar, etc. Tot això es pot suplir amb l'entusiasme, però també hi calen els ajuts públics que ja es donen, ja, però amb una parsimònia que fa escruixir. Arriben tard, no se sap mai quan arribaran i, sobre tot, mai no creixen gens amb el pas del temps i el cost de la vida, sinó que, al contrari, tendeixen a fondre's, a disminuir, a trigar més que mai. Ens consta que la benemèrita família ha estat més d'un cop a punt de tirar la tovallola, desanimada pel cúmul de dificultats.

No seria hora que algú es replantegés el problema i es procurés donar un veritable suport a aquesta iniciativa que ha dut el nom de Barcelona tan amunt, que ha fet que tants cantants de fora iniciessin la seva vida lírica en aquesta ciutat que tots volem capital de l'òpera i de la cultura musical en l'estat espanyol? Caldrà abans que s'enfonsi el Concurs, perquè finalment calgui arbitrar mesures per salvar-ho? O per una vegada seran capaces les institucions de fer-hi alguna cosa abans que no sigui massa tard?

Ministerio de Ed... Cultura y Deporte 2012

Totes les òperes de la temporada

Entre el mes de gener i el de març, el Canal 33 proposa la seva III Temporada d'Opera, amb tretze títols. Tot i que dominen les obres de gran repertori, hi ha l'ocasió de veure alguna obra infreqüent, com ara Stiffelio, de Verdi, i Mazzepa, de Txaikovski.

Aida

Aida va ser un encàrrec del virrei d'Egipte per a la inauguració de l''Opera del Cairo. Malgrat tot, com l'òpera no estava llesta el dia que calia obrir el teatre, aquest va representar *Rigoletto*, i *Aida* no va ser-hi estrenada fins el 24 de desembre de 1871.

L'òpera es desenvolupa a Egipte. Radamés, un distingit general de l'exèrcit, està enamorat d'Aida, esclava d'Amneris, la qual, per la seva banda, estima Radamés. Esclata la guerra amb els etíops i Radamés és nomenat cap de l'exèrcit. Encara que no ho sap ningú, Aida es filla d'Amonasro, el rei d'Etiopia; Amneris, però, descobreix que Aida està enamorada de Radamés. Aquest torna victoriós de la guerra, però quan el rei li pregunta què vol com a recompensa, li demana el perdó pels presoners etíops, entre els quals es troba Amonasro que es fa passar per un militar qualsevol. El faraó accedeix a la petició, però a més concedeix la mà d'Amneris a Radamés. Els sacerdots, encapçalats per Ramfis, malfiant-se dels etíops, exigeixen que almenys Aida i Amonasro es quedin a Egipte. Tant Radamés com Aida es desesperen, i han fixat una cita a la vora del Nil. Arriba abans Amonasro, que convenç Aida perquè Radamés li expliqui quin és el camí pel qual passaran les tropes egípcies quan calgui tornar a lluitar contra Etiòpia. Arriba Radamés i li proposa a Aida escapar junts pel pas de Napata que no està vigilat. Amonasro surt del seu amagatall i llavors Radamés se n'adona que ha revel.lat un secret d'Estat. Radamés s'entrega conscient de la seva traició al gran sacerdot Ramfis. Radamés refusa l'ajuda d'Amneris i és condemnat a morir en una cripta. Aida s'ha amagat al recinte i tots dos moren junts mentre Amneris prega pel seu estimat en el temple.

A *Aida* és una de les òperes en les quals cristal.litza l'evolució verdiana i a la qual el desenvolupament psicològic dels personatges arriba més lluny. alhora que Verdi es preocupa per donar un aspect exòtic i «egipci» a la música.

Salomé

Salomé, amb text d'Oscar Wilde, és la tercera de les òperes de Strauss. Es va estrenar a l''Opera Reial de Dresde l'any 1905 i té un sol acte. L'argument ens presenta la jove Salomé, princesa de Judea, fascinada pel so de la veu de Jokanaan, el profeta que ha predicat insistentment contra el rei Herodes que l'ha fet empresonar en un pou del seu palau, sense atrevir-se a matar-lo per superstició, i prohibint que algú el vegi. Salomé demana a Narraboth, el capità de la guàrdia que està enamorat d'ella sense esperança, que li deixi veure Jokanaan tot i que Herodes ho ha prohibit. Ell acaba per acceptar però se suïcida quan veu la fascinació que el profeta exerceix sobre Salomé. El profeta ni tan sols la vol veure i predica amb violència, però el seu cos i les seves paraules fascinen Salomé. Surt ara Herodes a la terrassa; lasciu, vol veure ballar a Salomé, però Herodies, la seva mare i muller de Herodes tracta d'impedir-ho. Herodes jura a Salomé que li donarà tot allò que demani. La noia accepta i després de ballar demana el cap de Jokanaan. Herodes no ho vol fer perque té pressentiments funests si mata Jokanaan. Però Herodias li pren l'anell i amb ell ordena la mort del profeta. Després d'una pausa, entra el botxí portant el cap Jokanaan. Salomé té un llarg monòleg lasciu i sensual amb el cap. Fins i tot Herodes s'espanta de tanta maldat i ordena la mort de Salomé.

La partitura és una de les més interessants de la producció del compositor, que es revela com un orquestrador genial. El moment més popular és *Dansa dels set vels* però també mereixen ser destacades totes les intervencions de Jokanaan i sobre tot la impressionant escena final amb el monòleg de Salomé.

ESCENA FINAL DE *TANNHÄUSER* , AMB EL COR DE PELEGRINS, EN LA PRODUCCIO DE GÖTZ FRIEDRICH PER AL FESTIVAL DE BAYREUTH DE 1978. DIRECCIO MUSICAL DE COLIN DAVIS

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

MIRELLA FRENI I PLACIDO DOMINFO, EN UN MOMENT DE LA PRODUCCIO DE LA SCALA DE MILA DE *ERNANI*

Die fliegende Holländer («L'Holandès Errant»)

'Opera en tres actes de Richard Wagner, amb llibret del propi compositor. La primera representació va ser al Hofoper de Dresden, el gener de 1843, sota la direcció del propi Wagner.

L'acció te lloc a les costes noruegues, en torn al poble de pescadors de Sandwike. El vaixell de Daland s'ha refugiat de la tormenta en un fiord. Mentre esperen que passi el temporal apareix un vaixell fantasmagòric; en surt el capità; l'Holandès Errant. Set es el seu número: cada set anys el mar el torna a portar cap a terra, cercant una dona que li sigui fidel fins a la mort i el lliuri de la maledicció que el condemna a vagar eternament pel mar. Daland s'entrevista amb L'Holandès i aquest el convenç que a canvi d'algunes joies, Daland li donarà la ma de la seva filla Senta, si aquesta acepta. A Sandwike, totes les dones dels pescadors s'en riuen de Senta, ja que aquesta està boja per la figura de l'Holandès que apareix a la cançó de Mary i en el retrat que en posseeix a casa seva. Quan el dos es troben intuexien ràpidament que L'holandès podrà finalment ser redimit, gràcies a l'ajut de Senta. Pero la jove no ha pensat en el seu promès Erik que s'interfereix. L'Holandès, creient que ella no ha estat sincera, opta per renunciar a la resta del seu dia i se'n va en el seu vaixell. Senta es llança al mar i la seva acció fa que l'Holandès Errant quedi definitivament redimit i mori amb ella. Aquesta òpera, es la primera en la qual Wagner comença a transformar el seu estil per entrar en la profunda transformació que el convertiria en un cas a part de la història de la òpera. Els *leitmotive* encara son pocs i no són omnipresents com en altres de les seves creacions, però l'orquestració es densa.

Les Contes d'Hoffmann

Offenbach va dedicar tota la seva carrera com a compositor al món de l'opereta. Al final de la seva vida es va proposar d'escriure una òpera «de debò», pero va morir sense haver-la completat i hi va treballar Ernest Guiraud, autor també de la música dels recitatius de *Carmen* de Bizet. El tema el van inspirar els contes romàntics de E.T.A. Hoffmann que Offenbach va situar com a protagonista de l'acció. L'òpera es va estrenar al Teatre de l'Opéra-Comique de París el 10 de febrer de 1881. El argument ens presenta a Hoffmann a una taberna. Està enamorat de Stella una cantant de l'òpera. Mentre l'espera, decideix explicar als seus companys tres històries dels seus amors desgraciats. L'acció es trasllada a la casa de Spalanzani que té una filla anomenada Olympia. Hoffmann de seguida se n'enamora, encara que la noia no sembla dir gaires paraules. En el fons, la noia no és altra cosa que una nina fabricada per Spalanzani. L'òptic Coppélius ha fabricat els seus ulls, però com Spalanzani ha pagat a Coppélius amb un xec sense fons, l'òptic torna i destrueix a la nina, els trossos de la qual queden entre els braços del desesperat Hoffmann, que no se n'havia adonat de l'engany. Seguidament passem a Venècia, on Hoffmann cau en els braços de la cortesana Giulietta. Aquesta és l'instrument del malvat Dapertutto, que la fa servir com esquer per als homes que perdran així l'ànima. Schlemil, al qual Dapertutto prèviament havia pres l'ànima. Dapertutto lluita amb Hoffmann. Hoffmann el mata però Giulietta marxa i Hoffmann és salvat *in extremis* pel seu amic Nicklausse. Hoffmann s'enamora després d'un noia anomenada Antonia. Antonia es filla del conseller Crespel, que va perdre la seva dona perquè una malaltia li impedia cantar i ella, aconsellada pel Doctor Miracle, malgrat tot va cantar. Ara el Doctor ho vol tornar a fer amb la filla. Per això evoca la imatge de la mare i llavors Antonia canta i mor, amb gran desesperació de Hoffmann. Finalment, ens tornem a trobar altre cop a la taverna. El poeta ha explicat els seus amors desgraciats i està ja completament begut. Arriba Stella, però veient l'estat de Hoffmann s'en va amb el conseller Lindorf que també l'espera. Hoffmann es queda però amb la musa que inspira el seu art.

Lohengrin

Wagner es va inspirar per escriure aquesta òpera, en una antiga llegenda medieval que havien recollit diversos autors. El compositor va treballar en l'obra entre 1845 i 1848. L'òpera va ser estrenada el 28 d'agost de 1850, amb direcció de Franz Liszt. Encara present la influència italiana, l'obra ja es pot considerar com plenament wagneriana. S'hi troba l'ús constant del *leitmotiv* i està clara la voluntat de donar una estructura musical continua a la partitura.

L'acció té lloc a Anvers. Davant el rei Enric l'Ocellaire, el comte Friedrich von Telramund acusa a Elsa de Brabant del fratricidi del seu germà Gottfried i demana la successió al tron del Brabant. Com que Elsa no es defensa, el rei declara que el problema es resoldrà sotmetent-lo aa un judici reial. Cap cavaller no vol defensar Elsa, però després d'una segona convocatòria, arriba un cavaller pel riu,

Ministerio de E tura y Deporte 2012

navegant sobre un cigne blanc disposat a defensar Elsa amb l'única condició que aquesta no li pregunti mai el seu nom i accepti de ser la seva esposa. En el combat, el cavaller derrota Telramund, pero li perdona la vida.

Ortrud, l'esposa de Telramund, s'ha fixat l'objectiu de fer dubtar a Elsa de l'origen del cavaller, i fingit una esmena compungida, s'infiltra entre les dames de companyia. A l'escena següent el poble es disposa a presenciar les noces entre Elsa i el cavaller. Quan Elsa puja les escales cap el temple, Ortrud acusa a Elsa: la victòria del cavaller sobre el seu marit va ser degut a arts màgiques. Telramund insisteix en saber el nom del cavaller, però aquest afirma que només el revelarà quan Elsa ho demani.

Després de les noces, Elsa té la llavor del dubte a la seva ànima. Telramund entra de sobte a la cambra nupcial però cau fulminat per l'espasa del cavaller. Elsa vol que aquest digui quina és la seva identitat. Davant de tothom, revel.la el seu nom: ell és Lohengrin, fill de Parsifal. És un cavaller del Sant Grial que quan es descobreix la seva identitat ha de tornar. Torna a aparèixer el cigne que es converteix en Gottfried, el germà d'Elsa desaparegut. Lohengrin s'en va i Elsa cau desmaiada, ja que ha perdut l'home que havia estimat.

Ernani

Ernani és una de les òperes més destacades entre les de la primera part de la producció verdiana. És una de les més complexes del compositor perquè exigeix quatre solistes de primer ordre. La trama està inspirada en una obra de Victor Hugo.

L'acció té lloc als primers anys del regnat de Carles I a Espanya. Ernani és un dels opositors rebels al nou rei. Està enamorat d'Elvira que es veu obligada a casarse amb el seu oncle i tutor don Ruy Gómez da Silva. Elvira espera que Ernani la salvi abans de les noces. Elvira té també un altre pretendent que és el propi rei Carles. Ernani i Don Carlos desembeinen les espases però quan Silva reconeix el rei, permet a Ernani de fugir. Ernani torna de incògnit. Silva, pel principi d'hospitalitat, es veu obligat a defensar el castell dels perseguidors d'Ernani. Quan arriba el rei, reclama a Ernani com a presoner però aquest ha estat amagat i Elvira s' ofereix com ostatge. Un cop ha marxat el rei, Silva vol batir-se en duel amb Ernani però ell li explica que també Carles està enamorat d'Elvira i que per això, és un tercer rival, i li proposa una aliança per matar al rei. Després ja dirimiran les seves diferències. Com a prova, li dóna a Silva una trompa de caça i li assegura que quan la senti tocar es treurà la vida.

A Aquisgrà s'ha reunit un grup d'opositors als Habsburg, que volen impedir el seu nomenament com a emperador, i el rei intenta sorprendre'ls. Entre ells hi ha Silva i Ernani. Aquest últim serà l'encarregat de matar el rei tot i que Silva desitja fer-ho. En aquell moment, però, entra el rei per sorpresa i ordena l'arrest de tots. Ernani revel.la la seva veritable identitat en Joan d'Aragó. Elvira demana clemència pels condemnats i el rei accepta i consenteix el matrioni entre Elvira i Ernani. Tots estan contents excepte Silva que invoca la venjança.

Després de la festa de noces al castell d'Ernani, arriba un desconegut emmascarat. Silva recorda el vell jurament i fa sonar la trompa. Arriba Elvira que intenta impedir el desastre. Però l'honor empeny a Ernani a complir el seu jurament i s'apunyala mortalment.

Stiffelio

Aquest és el títol verdià inmediata-

SENS DUBTE, UN DELS MOMENTS MÉS ESPECTACULARS DE *BORIS GODUNOV* ÉS EL DE LA CORONACIO. EN LA IMATGE, AQUEST MOMENT EN LA PRODUCCIO DEL BOLSHOI DE MOSCU

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

KIRI TE KANAWA I PLACIDO DOMINGO, EN EL DARRER ACTE DE *MANON LESCAUT*, DE PUCCINI, PRODUCCIO DE GÖTZ FRIEDRICH PER AL COVENT GARDEN DE LONDRES

ment anterior a l'inici de la gran trilogia verdiana que formen *Rigoletto*, *Il Trovatore* i *La Traviata*. L'obra va tenir un gran nombre de problemes amb la censura, que va obligar a fer importants canvis en el llibret, escrit per Francesco Maria Piave; l'òpera es va estrenar l'any 1850. Anys després Verdi va reformar l'obra amb un altre títol i amb un argument més innocu. La òpera reformada es va estrenar el 1857 amb el títol d'*Aroldo*.

L'acció té lloc a Austria a la primera part del segle XIX. Stiffelio és un pastor protestant perseguit que ha trobat refugi al castell del comte Stankar i que s'ha casat amb la filla d'aquest, Lina. Aquesta, durant una absència de Stiffelio, li ha estat infidel amb un jove anomenat Rafael. Stankar mata a Rafael. Peró Stiffelio perdona la seva dona i accepta el seu penediment perquè aquesta és l'obligació de qualsevol cristià. Encara que durant molts anys, *Stiffelio* va ser una òpera oblidada a partir dels anys seixanta va retornar als escenaris. Des de fa uns cinc o sis anys torna a ser una òpera molt representada. Hi trobem una barreja dels elements que havien caracterizat les òperes verdianes fins a aquell moment, amb innovacions que cristal.litzarien a *Rigoletto* i *La Traviata*.

Manon Lescaut

Contra el parer del seu editor, que no comprenia per què el compositor volia tornar a posar música a una història que feia pocs anys abans s'havia fet famosa mercès a l'òpera *Manon*, de Massenet, Giacomo Puccini va assolir amb aquesta obra el seu primer gran èxit. Fou estrenada el 1893, a Torí. El llibret, de difícil gestació, té com a base la novela de Prévost del mateix títol.

Manon Lescaut, obligada pel seu germà a internar-se en un convent, fuig amb el cavaller Des Grieux, ja que se n'ha enamorat a primera vista en un fonda de camí, quan Manon anava al convent. Però cansada d'una vida precària amb un home sense recursos, accepta, a instigació del seu germà, convertir-se en amant de Geronte de Ravoir, poderós financer, que la cobreix de joies. Quan, després de la seva separació, Des Grieux la visita en absència de Geronte, els antics amants no poden evitar caure en braços l'un de l'altre, i així són descoberts pel financer, que surt en busca de la guàrdia. Manon i Des Grieux tenen decidit de fugir junts, però ella no vol deixar les joies, la qual cosa provocarà la seva ruïna: quan torna Geronte, i la descobreix amb el seu tresor, la fa empresonar, acusant-la de prostituta i lladre. Condemnada Manon a la deportació a la Louisiana, Des Grieux aconsegueix commoure el capità del vaixell i aquest li concedeix d'acompanyar-la. Un cops arribats, tots dos s'escapoleixen. Perduts en mig del desert, Des Grieux surt en busca d'aigua; quan torna, es troba Manon agonitzant. Mor entre els braços d'un Des Grieux foll de desesperació.

Tannhäuser

El títol complet de l'obra es *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* («Tannhäuser o el torneig de cant del Wartburg»). Es tracta de una gran òpera romàntica en tres actes amb llibret del mateix compositor. Es va estrenar l' octubre de 1845, al Hoftheater de Dresden. El texte de Wagner prové de dues diferents legendes medievals, ambdues referents al cavaller croat Heinrich Tannhäuser, procedent de la Francònia i al torneig de cant del castell de Wartburg. El 1845 l'obra ja es feia en més de quaranta teatres d'òpera alemanys.

La història que s'explica en aquesta òpera idealitzadora de l'Edat Mitjana és senzilla: el cavaller Tannhäuser ha viscut en braços de Venus, és a dir, de l'amor carnal. Això el fa indigne de participar en els antics torneigs literàrio-musicals que es feien en el castell de la Wartburg, però ara, en trobar-se amb amics d'abans, entre els quals Wolfram, el record d'Elisabeth el fa enyorar el castell i acceptar la invitació que li han fet tots perquè torni a participar en el concurs.

Elisabeth esperava amb alegria i esperança el retorn del cavaller Tannhäuser que, per altra banda, està desplaçant sense saber-ho el seu amic Wolfram, que estima Elisabeth en secret, però s'hi resigna per amistat envers Tannhäuser. Se celebra el torneig, però en iniciar-lo Wolfram amb un cant a l'amor pur, Tannhäuser fa l'apologia de la carnalitat fins a un punt que tots volen matar-lo. Només la intervenció d'Elisabeth el salva a canvi que accepti d'anar a Roma amb els pelegrins a implorar l'amor del papa.

En el darrer acte, Tannhäuser torna sense haver aconseguit aquest perdó i decidit a tornar en braços de Venus, però Elisabeth, que ha mort de dolor, el protegeix des del cel, i aconsegueix que el perdó papal es manifesti fent florir la vara de pelegrí de Tannhäuser, que mor en aquest moment.

Boris Godunov

La figura del compositor rus Modest Mussorgski és sens dubte una de les més singulars de la història de l'òpera, i *Boris Godunov* una de les obres líriques més

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

particulars mai escrites. Després d'una primera versió, Mussorgski es va veure obligat a fer una revisió per tal de poder estrenar-la al Teatre Imperial, que havia rebutjat l' original pel seu format escassament convencional. El principal interés del compositor en escriure la òpera era la vessant política de la història, i malgrat que les òperes amb tema històric esteven llavors de moda de Rússia, l'argument i la música de *Boris Godunov* era més del que el públic acomodatici del segle XIX podia suportar.

Boris Godunov és en realitat un tsar usurpador que ha arribat al tro de Russia després d'haver assasinat al hereu de nou anys, el tsarevitx Dimitri. Ens trobem a finals del segle XVI; plagues i desgràcies s'abaten sobre Rússia. Mentrestant, en un monestir, el monjo Pimen relata al jove Grigori la vera història de Boris. Grigori pren la decisió de fer-se passar per l'hereu mort; fuig a Lituania, on coneix a Marina, filla del governador local. Tots dos s'enamoren, tot i que l'anhel més gran de Marina (esperonada pel jesuita Rangoni) és en realitat convertir-se en la tsarina. Quan comencen a arribar notícies sobre el Fals Dimitri, Boris comença a sentir la por i els remordiments, veient en al.lucinacions al nen degollat. Pimen, el monjo, arriba a Moscú i en un tens diàleg, espanta Boris amb la figura de Dimitri, pretesament convertit en un sant que obra miracles. Boris té un atac, i abans de morir, nomena el seu fill Feodor com a hereu. Però des de l'Oest el Fals Dimitri avança, amb un seguici de crèduls camperols que el creuen el veritable hereu. El futur e¡és incert per a Rússia...

Irònicament, els historiadors actuals no creuen gaire en la culpabilitat de Boris en la mort de Dimitri. Poc importa això, perquè la veritat del personatge de Boris és teatral. Requereix un baix de considerable capacitat dramàtica, capaç de treure a la llum tota la foscor de l'ànima del personatge. Tot i que durant molt de temps l'òpera va ser coneguda amb l'orquestació que en va fer Rimski-Korsakov, actualment s'està imposant la versió del propi autor.

Otello

És la penúltima de les òperes verdianes, estrenada el 5 de desembre de 1887 al Teatre alla Scala de Milà. El llibret el va escriure Arrigo Boito, que va fer una magistral adaptació de la tragèdia shakesperiana. L'acció té lloc a Xipre. Otello, un musulmà convertit al cristianisme està casat amb Desdémona i torna victoriós d'una batalla naval amb els musulmans. Iago, que només és alferes, odia mortalment Otello, que ha nomenat capità a Cassio. Ajudat per Roderigo, que està enamorat de Desdèmona, Iago emborratxa Cassio, que fereix en una baralla a Montano, provocant la seva immediata substitució i la ira d'Otello. Iago no té prou encara, provocant la gelosia d'Otello contra Cassio, recordant-li la seva amistat amb Desdèmona abans del seu matrimoni. Alhora incita a Cassio perquè s'apropi a Desdèmona, que voldria intercedir en favor del jove. Iago explica a Otello com Cassio somiava una nit amb Desdèmona; més tard amaga Otello perquè senti una conversa en la qual Iago pregunta a Cassio sobre Bianca, la dóna de la qual està enamorat. Otello, que no sent bé les paraules però sí el sentit d'algunes frases, pensa que parlen de Desdèmona. La prova definitiva arriba amb un mocador que va ser el primer regal d'Otello a Desdèmona i que Iago té a les seves mans. Iago diu que el mocador estava a l'habitació de Cassio. Això provoca la desesperació definitiva d'Otello. L'arribada de Lodovico, enviat per la República veneciana a Xipre, crea una situació molt violenta quan Desdemona és maltractada públicament per Otello. Lodovico porta les ordres de la República que nomenen Cassio nou governador de l'illa i imposen el retorn d'Otello a Venècia. A la nit, Desdèmona prega a la seva habitació i té funestos presagis. Quan és adormida entra Otello que la ofega. Just en aquell moment arriben Emilia, Cassio, Ludovico i Iago. Emilia explica que tot ha estat un engany de Iago que li va pendre el mocador de Desdémona. Otello desesperat, se suïcida; un cop a terra, va intentant apropar-se al llit sobre el qual jeu morta la seva estimada Desdèmona.

La música de Verdi ha experimentat una gran evolució en aquesta òpera i el compositor s'allunya definitivament de l'estructura d'aries convencionals intentant crear un discurs musical continu. L'òpera té una gran quantitat de passatges inoblidables com la tempesta amb la que comença l'obra, el duet d'amor del acte I, les succesives escenes entre Iago i Otello, així com l'escena de l'arribada de Ludovico. L'últim acte és extraordinàriament líric i emotiu.

MARIA CHIARA, EN *AIDA*

Pelléas et Mélisande

Opera en cinc actes sobre l'adaptació del drama de Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Melisande* (1892), estrenada en la Opera-Comique de París en 1902. La trama gira entorn a Golaud, nebot del vell Arkel (rei del regne imaginari de Allemonde, en una època indeterminada), qui descobreix a Mélisande, misteriosa donzella que plora al costat d'un riu. Ha fugit, però no diu d'on; li ha caigut una corona al aigua pero no vol que es recuperi. Golaud se l'emporta i ella accepta mansament de seguir-lo i casar-se amb ell amb l'aprovació del vell rei Arkel.

El germà de Golaud es va enamorant de la jove i aquesta el correspon en els seus sentiments. Mélisande, jugant al costat d'un pou perd l'anell nupcial i just en aquell moment el cavall de Golaud es desboca, el fa caure i el deixa ferit premonitòriament. El marit descobreix la falta de l'anell i Mélisande menteix dient que l'ha perdut a una gruta al costat del mar. Golaud li diu que vagi a buscar-lo amb Pélleas perque l'anell te'un poder misteriós. Una nit, mentre Mélisande canta al costat de la finestra, arriba Pélleas i es posa a conversar amb ella i recull el seu cabell qeu arriba fins a terra. Són sorpresos per Golaud que comença a sentir-se gelós. Llavors Golaud li ensenya a Pélleas els soterranis del castell, com una amenaça velada. Pélleas decideix partir però una última trobada amb Mélisande al bosc. Golaud els descobreix, mata a Pélleas i fereix Mélisande. A l'últim acte, Mélisande mor al donar a llum a una nena, mentre Golaud, obsessionat, la interroga per saber si ha pecat.

L'obra està escrita per exaltar allò que és inexpressable, amb un llibret marcadament simbolista que no obligui a fixar la música en l'acció i les paraules del text sinó molt més enllà... Per aquest motiu a

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

UN MOMENT DE LA PRODUCCIO DE *PELLÉAS ET MÉLISANDE* DIRIGIDA PER PIERRE STROSSER PER A L'OPERA DE LYO, AMB DIRECCIO MUSICAL DE JOHN ELIOT GARDINER.

Debussy li va costar molt trobar un llibret adequat perque no volia que la música predominés insolentment: volia escenes mòbils en les quals els personatges no discuteixin sino que pateixin la vida; no cercava la diversitat de llocs i de caracters sinó la localització i la intemporalitat de l'acció. Debussy tracta el cant com una mena de recitatiu continu, nodrit d'ones melódiques, pero sense constituïr mai arias. L'armonia es difusa i subtil. El tractament de l'orquestra és innovador. *Pelléas* aporta una renovació i obre al espectador un món de misteriosa fantasia.

Mazeppa

El tema de *Mazeppa* és un dels clàssics de la literatura romàntica russa que va tractar en el poema *Poltava* el poeta Alexander Pushkin. Txaikovski tracta el tema amb una visió més humana que heorïca. L'òpera va ser estrenada el 15 de febrer de 1884 al Bolshoi de Moscou i només tres dies més tard es va presentar al Teatre Marinski de Sant Petersburg.

La acció de la òpera té lloc a Ucraïna. Mazzeppa, cap dels cosacs, arriba a casa de Vassili Kociubei, primer jutge del districte de Poltava. Maria, la filla de Vassili, s'enamora de Mazeppa i Mazeppa demana la seva mà però el pare s'hi nega per la diferència d'edat. Llavors Mazeppa fuig amb ella. Kociubei decideix denunciar Mazeppa per aquests fets i també perquè sospita que el cap dels cosacs vol trair al tsar posant-se al costat dels suecs. Andrei, un jove cosac enamorat de Maria, portarà les notícies. El tsar no creu en la conspiració i entrega com a presoner Kociubei a Mazeppa. Mazeppa i Maria tenen una conversa en la qual el cosac li revela les seves intencions polítiques. Quan la seva mare arriba d'amagat i li explica que el seu pare serà executat, Maria reacciona, però ja és massa tard.

La victòria dels russos sobre els suecs ja es un fet i Mazeppa es veu obligat a fugir. Es troba amb Andrei, i Mazeppa el fereix mortalment. Maria s'ha tornat boja arran de la mort del pare i troba Andrei ferit. No el reconeix: el confon amb el seu pare i amb un nen adormit. Amb el cap d'Andrei als genolls, canta una cançó de bressol.

Mazeppa ha estat sempre una òpera menys representada que no pas altres títols de Txaikovski, potser perquè és especialment complexa. És l'òpera del compositor més propera a l'estil épic de Rimski-Korsakov o Borodin, malgrat que la sensibilitat i la capacitat de descriure situacions des d'un punt de vista psicològic que caracteritza l'obra de Txaikovski hi és molt present. Avui la podem considerar com un dels millors títols de la seva producció.

Les produccions
Un passeig pels teatres del món

La llarga temporada del Canal 33 permet als afeccionats conèixer algunes produccions que han fet època en els teatres d'òpera d'arreu del món, de San Francisco a Sidney.

El cicle d'enguany s'inicia amb la creació que durant molt de temps ha estat considerada l'òpera per antonomàsia: *Aida*, en una producció del festival estiuenc de l'Arena de Verona, que és precisament un dels marcs més adequats per a una òpera de grans dimensions i exigències escèniques com ho és aquesta. Concebuda en un marc immens i espectacular, i realçada per un vestuari realment vistós, aquesta *Aida* ofereix, a més, l'avantatge d'un equip de cantants de primer ordre: el tenor Nicola Martinucci (que va cantar-la al Liceu fa alguns anys) la soprano Maria Chiara, i l'espectacular Amneris de la il.lustre mezzo-soprano italiana Fiorenza Cossotto. La direcció musical és del veterà mestre italià Anton Guadagno. La producció de televisió és signada per un dels grans especialistes de la realització de videos operístics, Brian Large.

El segon espectacle és relativament breu: *Salomé* ocupa una hora i tres quarts, aproximadament, en un acte únic de tensió creixent i fascinant. Tota la brillantor d'aquesta història de passió morbosa queda concentrada a l'entorn de la figura de la protagonista, servida per Catherine Malfitano, acompanyada per altres grans intèrprets, com són Simon Estes, en el paper de Yokanaan, i Léonie Rysanek en el d'Herodias. El vestuari i l'escenografia d'aquesta versió configuren un espectacle summament atractiu.

L'holandès errant de Wagner és dirigida per Wolfgang Sawallisch i és enginyosament construida en un estudi, de fet més com a film que no pas en una escenografia convencional. La realització resulta per aquest motiu força atractiva, malgrat que en alguns moments les escenes de les tempestes quedin una mica «d'estudi», ja que es pot apreciar que l'aigua del «port» és limitada. L'equip de cantants és molt competent i l'orquestra una veritable delícia.

Les Contes d'Hoffmann és una altra d'aquestes òperes que demanen una gran complexitat en la producció, i a més uns

Ministerio de Edu... Cultura y Deporte 2012

intèrprets de gran categoria. A part dels grans noms com Plácido Domingo i Agnes Baltsa, que ocupen el gran cartell d'aquesta producció, cal cridar l'atenció sobre la presència de la soprano lleugera Luciana Serra, que fa una versió memorable del curiós paper d'Olympia, la nina mecànica que canta i balla com una autèntica autòmata. Georges Prêtre dirigeix l'orquestra i el responsable de la producció va ser el cineasta John Schlesinger, amb una escenografia realment llampant deguda a Maria Björnson i William Dudley. En aquesta versió trobem Plácido Domingo en una de les seves actuacions videogràfiques més memorables.

Fa alguns anys Plácido Domingo va sorprendre els seus seguidors en iniciar el camí cap a la conquesta del repertori wagnerià, i ho va fer amb *Lohengrin*, una de les tres òperes que Canal 33 dedica enguany al gran compositor alemany. Un equip de cantants wagnerians del nivell de Dunja Vejzovic, Robert Lloyd i Cheryl Studer completen el repartiment. La producció, de la Staatsoper de Viena, és de Wolfgang Weber i és senzilla però eficaç. L'enregistrament es va fer en directe i la direcció musical de Claudio Abbado amb l'Orquestra Filharmònica de Viena completa aquest repartiment estel.lar.

Ernani, de Verdi, no és una òpera fàcil de veure en teatre, per la complexitat escenogràfica que exigeix i el repartiment de primer ordre que li cal, tenint en compte que el tenor i la soprano no tenen pas més paper que el barítion i el baix, és a dir, que calen quatre gegants de la lírica per donar a aquesta òpera el rendiment que requereix. La Scala, en la seva producció de fa ja bastants anys, va aconseguir fer-ne una producció que ha estat molt divulgada, però que sempre ve de gust de tornar a reveure. La producció és de l'il.lustre dramaturg i escenògraf Luca Ronconi.

El repartiment el formen Plácido Domingo, en el paper d'Ernani, Mirella Freni en el paper d'Elvira, Renato Bruson en el paper del rei Carles, i Nicolai Ghiaurov en el del vell i venjatiu Silva. L'orquestra la porta el director titular de la Scala, Riccardo Muti. És, per tant, una versió sense talls, tal com el compositor la va escriure.

Stiffelio és una òpera verdiana que ha fet un curiós procés de resurrecció d'ençà que alguns dels tenors prominents del món van decidir incorporar-la a llur repertori. La versió que n'ofereix Canal 33 és la que Josep Carreras va protagonitzar

PRODUCCIO DE *ELS CONTES D'HOFFMANN* DEL COVENT GARDEN

molt recentment al Covent Garden i que va suposar un triomf immens per al nostre tenor i per als responsables de la producció. Catherine Malfitano fa el paper de Lina, la conflictiva esposa del protagonista. Drama de passions en un marc religiós protestant, la producció capta amb eficàcia l'ambient auster i nòrdic de l'acció. La interpretació de Carreras és de molt alt nivell i el mateix pot dir-se de l'equip que els acompanya. Dirigeix l'orquestra del Covent Garden el mestre Edward Downes.

El programa següent ens presenta la deliciosa creació del Covent Garden sobre l'òpera de Puccini, *Manon Lescaut*. Encara que ja té alguns anys, la bellesa escenogràfica d'aquesta producció no ha perdut cap dels seus valors. Cal recordar, només, a tall de mostra, la bellesa del pati de les diligències, del primer acte. Els intèrprets, Plácido Domingo i Kiri Te Kanawa, encapçalen un repartiment realment brillant, dirigit per Giuseppe Sinopoli, que aleshores estava fent les primeres passes de la seva gran carrera internacional.

El cicle de Canal 33 inclou com a tercera òpera wagneriana d'enguany *Tannhäuser*. És una de les òperes més apreciades del repertori, juntament amb *Lohengrin*, perquè pertanyen al tipus d'òpera wagneriana més assequible a l'espectador no introduït en el món del compositor. La producció és del Festival de Bayreuth de 1978, i l'orquestra la porta el prestigiós director anglès Sir Colin Davis. La producció és de Götz Friedrich i el disseny del vestuari i de l'escenografia són de Jürgen Rose, que ha treballat, com Götz Friedrich, repetidament al teatre de Bayreuth. Entre el repartiment trobem algunes de les figures que han estat més habituals, també, del festival bayreuthià: Hans Sotin, en el paper de Landgrave; Berndt Weikl en l'emotiu rol de Wolfram; Gwyneth Jones, en el doble paper de Elisabeth i de Venus (una duplicitat volguda pel sentit psicològic especial que tenia la producció). El paper de tenor l'encarna el tenor Spas Wenkoff, ben conegut del públic del Liceu.

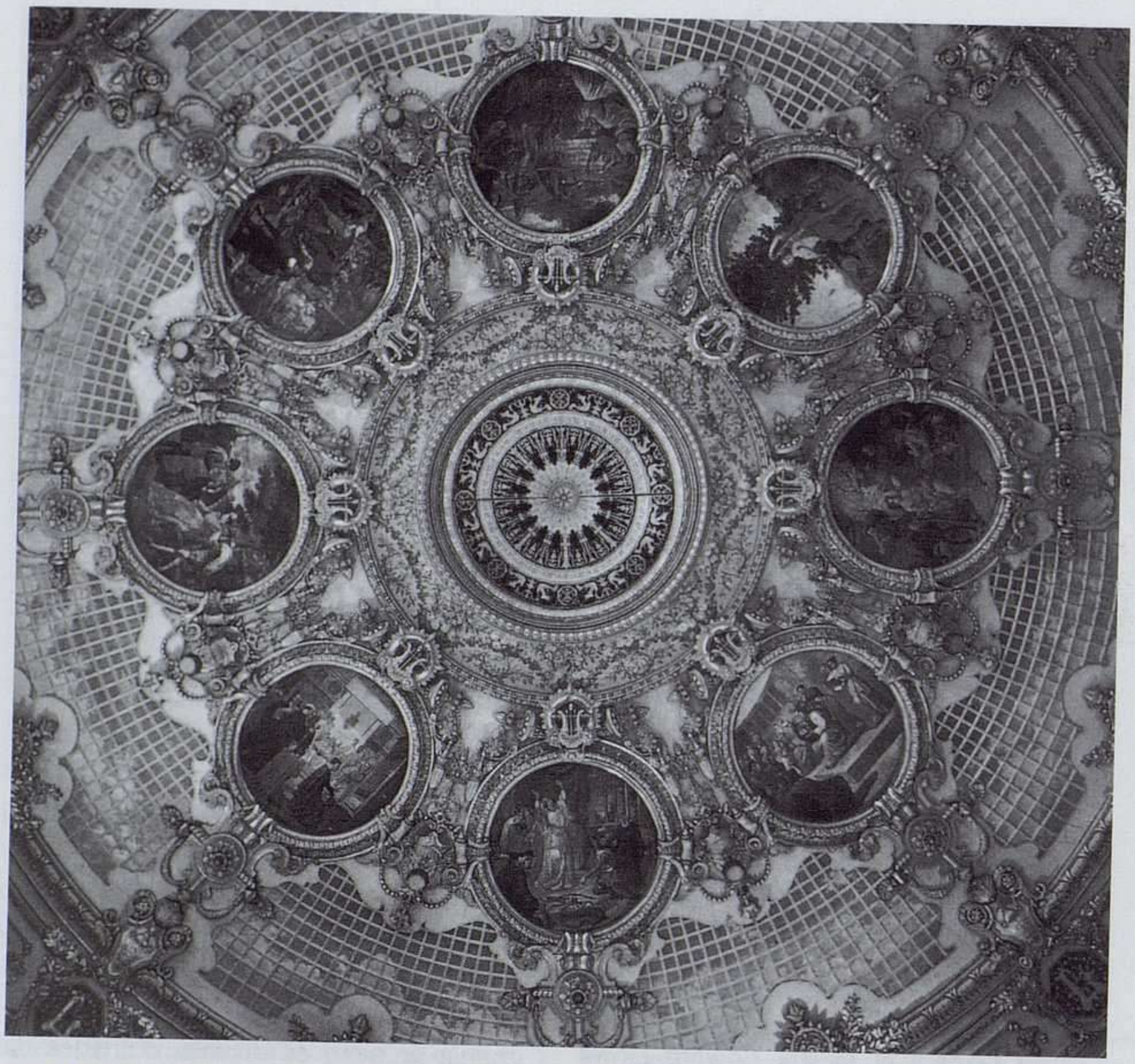
Una de les més espectaculars del cicle, però, serà sens dubte el magnífic *Boris Godunov* de Mussorgski. És una d'aquelles produccions escenogràfiques que reprodueixen amb imaginació i riquesa de mitjans el món mític de la Rússia mil.lenària, amb un vestuari riquíssim i espectacular, i una gran massa de figurants que omplen les grans escenes col.lectives amb una gran efectivitat. A més, el repartiment, encapçalat per cèlebre baix Evgeni Nesterenko, dóna tota la força al drama mussorgskià. La versió musical d'aquesta producció, dirigida per Alexander Lazarev, és la instrumentada per Rimski-Korsakov.

La producció del Covent Garden de l'*Otello* de Verdi és també una de les millors per apreciar aquesta òpera de gran intensitat dramàtica, que només pot programar-se quan es disposa d'artistes de grans recursos vocals, com ho són Plácido Domingo i Kiri Te Kanawa. *Pelléas et Mélisande* és un títol poc habitual per la complexitat de la partitura i de la producció que requereix. És, doncs, una ocasió per familiaritzar-se amb una de les òperes més emblemàtiques del repertori francès, i amb el text simbolista de Maeterlinck. A més, la versió que es programa pel Canal 33 té el segell de qualitat de John Eliot Gardiner. La producció de l'Opera de Lió la signa Pierre Strosser i inclou el nom de François Le Roux en el rol de Pelléas, que és considerat un dels grans especialistes d'aquest difícil paper. Colette Alliot-Lugaz ha arribat recentment a la fama en moltes produccions barroques, però aquí fa una Mélisande realment encisadora.

Tota una novetat, en el món de les versions videogràfiques, la constitueix, *Mazeppa*, de Txaikovski, un títol no gens freqüent en el món de l'òpera russa. Canal 33 en proposa una versió enregistrada recentíssimament (octubre del 1994) realitzada al Teatre de l'Opera de Kiev, que ens permetrà conèixer des del punt de vista visual i auditiu una òpera que fins i tot en disc és difícil de trobar. Mazeppa és un dels herois mítics dels revolucionaris ucrainesos, i precisament per això té l'interès afegit d'haver estat produïda per l'òpera de Kiev, capital de la recentment recuperada república ucrainesa.

Roger Alier

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

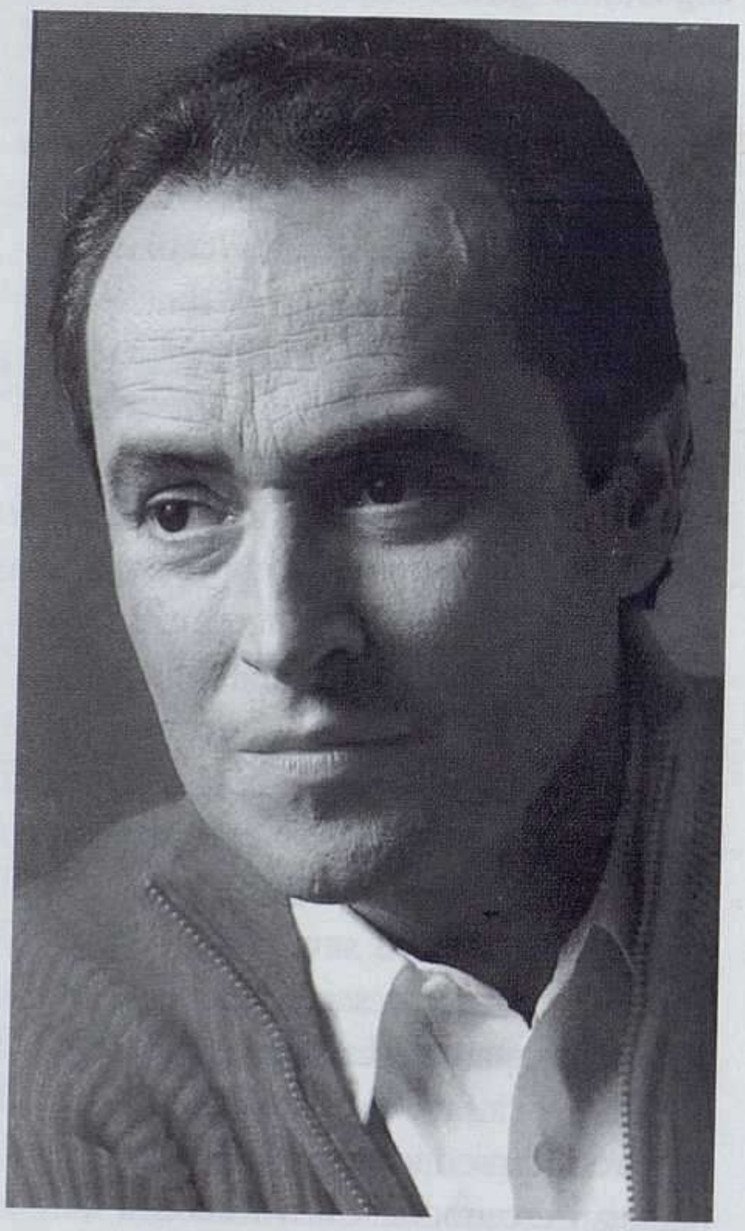


El sostre del Liceu preocupa. La reconstrucció del Liceu es va acordar que es faria respectant al màxim l'aspecte, l'estructura i per descomptat, la ubicació del local, millorant, això sí, tot el que fos susceptible de millora. Ara bé, la nova llençada com si fos un globus sonda, que el sostre del Liceo no és reconstruible de la manera que havia estat, no sembla acceptable i és perillosa. En un article de Xavier Barral i Altet a l»Avui» renovat (18-X-1994) s'afirma que cal que el nou Liceu no ens porti a oblidar totalment l'antic, però que malgrat això sigui un edifici del nostre temps!». Hi estem d'acord, però ha de ser del nostre temps en maquinària, en luminotècnia, en escenari, en eficiència, en programació, en el que vulgueu. Però si a Viena es van molestar a reconstruir l'Opera tal com era -i avui n'estan contentíssims, ja que altrament tindrien una capsa de sabates dels anys cinquanta- al Liceu hem de lluitar perquè, salvant el que realment hagi de canviar, es construeixi tal com era, sostre inclòs. Per tant no podem admetre que sigui precisament el sostre del Liceu que no es pugui imitar «perquè seria un pastitx» (i la resta no?).

El Patronat de la Fundació del Liceu es va constituir pocs dies després, el 7 de novembre. És una passa més en el camí cap a la reconstrucció i reorganització del Gran Teatre del Liceu, les obres del qual ara ja tenen un calendari, que encara que creiem que es podria concentrar una mica més, almenys fan concebre esperances que no s'ultrapassarà el temps previst per a la reinauguració el 1997. Els presopostos aprovats per a la reconstrucció del Teatre del Liceu s'han dividit en tres amys fins a un total de 9.600 millions de pesetes. Se espera que les 30 empreses privades de la Fundació aportaran uns 25 millons anuals per una durada de deu anys. Es preveeix de constituirla abans del 31 de gener de 1994, un any després del luctuós incendi del Teatre del Liceu, al mateix temps que la presentació del projecte arquitectónic definitiu del arquitecte Solà-Morales.

Un conveni summament interessant va se signat a Barcelona el proppassat 27 d'octubre entre el Gran Teatre del Liceu i l'Institut del Teatre, pel qual el Consorci del Gran Teatre del Liceu es compromet a incorporar alumnes i postgraduats de l'Institut en les representacions operístique que requereixin figurants. Aquests exerciran llurs funcions remunerats d'acord amb les tarifes que a cada moment tingui fixades el Consorci. Això és una nova excel.lent, perquè permetrà superar l'acció de determinades petites «màfies» que hi havia en aquest camp. El conveni inclou també la incorporació a les tasques del Liceu, com a assistents d'escenografia, d'un cert nombre d'alumnes dels darrers cursos d'escenografia o de direcció escènica. en pràctiques de l'Institut. Finalment, també es va acordar que l'Institut i el Consorci col.laboraran en la restauració i catalogació del fons escenogràfic del Liceu. El conveni deixa oberta la porta a futures col.laboracions que tenen un gran interès perquè obren les portes del teatre als que realment han de ser professionals dels aspectes escènics de l'òpera.

Josep Carreras va actuar desinteressadament i generosa per a la Coordinadora d'Entitats Pro-Liceu en el petit recital que, com cada dissabte, s'organitza al mig-dia en punt davant del Liceu. El tenor català, en magnífica forma, va can-



tar el «Romanç de Santa Llúcia», de Toldrà, «Malia», de Tosti, i, com a propina, «T'estimo», de Grieg. Una munió de públic va fer acte de presència i els representants de la premsa van fer mans i mànegues per captar l'acte insòlit d'uns dels més grans tenors mundials cantant a l'aire lliure per demanar que el Liceu sigui obert el 1997 com a més tard.

Neix una nova associació operística. El dia 19 de novembre es va presentar a l'auditori de Sant Cugat la nova entitat «`Opera de Cambra de Sant Cugat» entitat que presideix la soprano Mariona

Ministerio de Ed... Cultura y Deporte 2012

Benet, i que ha nascut de l'impuls que prèviament havia posat en escena al mateix auditori les òperes *Il maestro di cappella*, de Cimarosa, i *Rita*, de Donizetti, amb Enric Serra en els dos papers principals, en versió catalana de Gustau Erill. La presentació de la nova entitat la va fer el nostre director, Roger Alier, i a continuació va tenir lloc un recital a càrrec de diversos cantants vinculats a la nova entitat, encapçalats per Enric Serra, Maria Dolors Aldea i Mariona Benet. Benvinguda la nova associació, ja que «com més serem, més cantarem».

Tesis doctorals. Recentment s'han llegit a la Universitat Autònoma de Barcelona dues tesis doctorals importants, no sols perquè s'inscriuen en l'admirable tasca docent del Dr. Francesc Bonastre, veritable ànima impulsora dels estudis musicològics al nostre país, sinó perquè toquen de prop temes que fins ara eren considerats indignes de ser tinguts en compte pels estudiosos, perquè tractaven èpoques de decadència musical.

El 21 de setembre es va llegir la tesi doctoral de Francesc Cortès sobre Felip Pedrell, que insisteix especialment i posa novament sobre la taula la vàlua de les òperes del compositor tortosí, amb un estudi aprofundit no sols de les òperes més importants, sinó de tot l'entorn musical en el que va viure Pedrell. El 19 d'octubre es va llegir la de Josep M. Vilar sobre les simfonies de Carles Baguer, compositor català (1760-1808) que va deixar un corpus simfònic de considerable envergadura, nascut a l'entorn de la difusió de la música de Haydn a Catalunya, i autor, per altra banda d'una de les poques òperes d'autor català del segle XVIII: *La principessa filosofa*, estrenada al Teatre de la Santa Creu el 1798.

Ambdues tesis van obtenir i ben merescudament la qualificació màxima «cum laude». Cal esperar que aquests progressos en el camp de la recerca tinguin el seu inevitable corol.lari en la programació de les òperes d'aquests compositors... un dia o altre.

Maria Canela va ser la pianista que va acompanya Carme Viaplana i Rosalina Mestre en un concert que va tenir lloc al Teatre Modern del Prat de Llobregat. Actualment Maria Canela està fent sovint brillants intervencions de piano com a preludi dels actes que fa la Coordinadora d'Entitats Pro-Liceu a la Rambla, davant del Liceu, cada dissabte al mig-dia.

L'Opera a Catalunya també a Barcelona. Per les raons que tots sabem, ha estat considerat convenient que el cicle 'Opera a Catalunya que dirigeix Mirna Lacambra i que té la seu inicial a la Faràndula de Sabadell, després de recórrer les altres ciutats de la gira, actui també a Barcelona. Per aquest motiu el Teatre Condal hostatjarà les representacions de *La Cenerentola* que es va estrenar a la Faràndula el 9 de novembre passat.

MIRNA LACAMBRA: PRESIDENTA DE L'ASSOCIACIÓ D'AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL

Arrenquen els «Amics Wagnerians». Amb un cicle de conferències a càrrec de Vicenç Sos, David Puig, el president de l'entitat Albert Casas i altres persones vinculades al grup, que se celebren en una sala del Palau de la Virreina, ha començat l'activitat de la temporada de l'Associació d'Amics Wagnerians fundada just abans de l'incendi del Liceu.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Antoni Sàbat

«No és fàcil ser promotor de concerts a Barcelona»

El cicle Euroconcert compleix el seu desè aniversari des d'aquella primera temporada que va coincidir amb l'Any Europeu de la Música. En aquesta desena temporada ens trobem amb la coincidència que Euroconcert programa tres òperes dins del cicle del Palau de la Música.

Tot feia pensar que el motiu principal que havia induït a programar aquestes tres òperes havia estat l'incendi del Gran Teatre del Liceu, però segons afirma Antoni Sàbat no ha estat només això sino una sèrie de coincidències: «Dues de les òperes ja estaven previstes: una per acabar la temporada amb la commemoració del tres-centè aniversari de la mort de Henry Purcell amb un grup, que encara que no sigui anglès, és un conjunt especialitzat: Les musiciens du Louvre, sota la direcció de Marc Minkowski, que les ha posat en escena als Estats Units, al Canadà i a París. Tot això ens permet fer-la a Barcelona, encara que sigui sense escenificar-la, perquè això seria molt complex al Palau. Dins del 1994 en tenim dues: una de prevista des de feia molt de temps, que és l'*Ezio* de Händel, amb un grup com el King's Consort que no és la primera vegada que ve a Euroconcert. *Ezio* és molt interessant perque és la primera vegada que es fa a Barcelona. El que sí que podem fer al Palau és una òpera representada, com *Lo Speziale* de Haydn. És una experiència, perquè el Palau té condicions difícils per fer òperes representades. No serà la primera vegada que es faci perquè justament aquesta mateixa òpera es va representar l'any 1978 amb una altra companyia. A més, en aquest cas és una producció realitzada per la Transparant `Opera d'Anvers per a espais similars i fins i tot per a espais que no siguin teatres. Com que és una producció que és simplement un cub que s'obre i es tanca i amb el qual juguen els propis intèrprets, penso que excepcionalment la podem representar. A més ens cal solucionar el problema de la visió parcial que tenen un bon nombre de localitats al Palau. De tota manera penso que és una opció vàlida. La mateixa producció es presentarà també a un teatre com és el Fortuny de Reus. Hem d'aclarir que probablement aquestes òperes no és farien al Liceu perquè el Liceu no era el marc adequat. A més Euroconcert, ja va programar a la seva V temporada tres òperes: *Orfeo et Euridice* de Gluck, *L'Orfeo* de Monteverdi i *Acis, Galathea i Polifem* de Händel».

Deu anys d'Euroconcert

Amb la perspectiva del desè aniversari, podem apreciar que Euroconcert s'ha creat una personalitat pròpia i és el cicle que amb més regularitat presenta obres del repertori antic. «Això no vol dir que sigui la finalitat última. També podem fer obres importants del segle XX, encara que la balança es decanta més per obres del renaixement, barroc i també del romanticisme. Ara però tenim un públic que ha seguit les nostres propostes i que li agrada el que programem. Hi ha d'altres grups, entitats i formacions a Barcelona que es dediquen a la música contemporània. Altres organitzacions musicals tendeixen més a fer concerts de tipus simfònic, de grans personalitats *vedettistiques* de la interpretació pianística i de la veu. En canvi, Euroconcert no ho ha fet, perquè volia seguir una línia. I la prova és que amb penes i treballs ha aconseguit consolidar-se i crear un públic molt interessat en les propostes musicals i únicament interessat en les propostes musicals sense cap altra connotació. Van només a sentir música. Ara tenim uns 1200 abonats, xifra que no és que sigui un ideal però que permet veure les coses amb una certa estabilitat. Això no vol dir que en sentim ja satisfets. Si tinguéssim més abonats i més ajudes públiques encara podriem millorar les nostres propostes musicals.

Ser promotor de concerts a Barcelona

Antoni Sàbat dirigeix una entitat privada com Euroconcert, la qual cosa ens obliga a preguntar-li si és difícil ser promotor de concerts a Barcelona. «Es difícil o més aviat no és gens fàcil. Perquè cal tenir professionalitat i un suport econòmic. La prova que no és fàcil es que només n'hi han dos de privats a Barcelona. Perquè la resta són públics, semi-públics, tenen una estructura, com és el cas del Palau o bé són entitats financeres. Privades només són Ibercàmera i Euroconcert amb temporades al Palau. Potser més que difícil és agosarat. Has de tenir confiança en l'immediat futur pensant que el que programes avui dintre de dos anys ho tindràs cobert, perquè les aportacions públiques arriben tard i nosaltres hem de programar sense saber quines seran els ajuts públics que ens són comunicats quan s'acaba la temporada. En canvi, el pressupost l'has de tenir abans. Treballar així és difícil. A més a més tampoc no saps si la temporada que has programat tindrà més o menys abonats o si es rebrà bé per part del públic. Es treballa en condicions econòmiques que potser un dia caldria revisar. En el cas de les institucions públiques tots sabem que hi ha un lapse de temps excessivament llarg per rebre la subvenció. Nosaltres forçosament hem de pagar l'intèrpret el mateix dia que actua, i a més a més, curiosament, també hem de pagar al dia el local on fem el concert, el Palau de la Música Catalana, que està regit per un consorci, i en formen part les mateixes institucions que a nosaltres ens paga les subvencions tan tard. Aquest desfasament caldria que un dia s'arreglés d'una vegada».

Euroconcert no es limita a fer temporades al Palau de la Música: fa també un cicle d'orgue a la catedral de Barcelona, els concerts de Quaresma a Sant Felip Neri i el cicle Música i músics a Catalunya que es fa a les comarques. «La promoció de la música no ha de pensar únicament en la ciutat de Barcelona. Fem un cicle de comú acord amb

Ministerio de E... tura y Deporte 2012

FOTO: BARCELÓ

la Generalitat que complementa els altres. La Generalitat disposa, en una normativa, que el 30 o 40 per cent de les temporades de concerts a Catalunya incloguin músics catalans. Això en el cas del Palau es difícil, perquè desgraciadament ens obligaria a baixar el llistó. Hi ha molts noms importants, però sense menysvalorar ningú, no és fàcil cobrir aquest percentatge. En canvi, com que les nostres propostes són complementàries, hem pensat fer aquest cicle amb un cent per cent de música i músics catalans. I això a Barcelona no ho fa cap organisme ni públic ni privat».

Llei de mecenatge i *sponsors* privats

Una possibilitat de finançament per a la cultura que es comenta molt darrerament és la de *sponsoritzar* concerts. «Cal veure l'aplicació de la llei de mecenatge. En tinc els meus dubtes, perquè el mecenes no dóna res a canvi de res. Voldrà sempre, com és lògic, un rendiment per la seva imatge. Jo crec en l'empresa privada, perquè nosaltres ho som. Una empresa privada té una agilitat que no té l'administració pública. Jo temo que la possible *sponsorització* anirà més per la gran imatge pel nom de la oferta que es pugui fer que no pel pur contingut musical. No per això nosaltres hem de variar de línia. Quin mecenes s'interesarà per finançar l'*Ezio* de Händel interpretada per un grup que és molt bo però que no té el *vedettisme* que l'empresa voldria, perquè no hi canta Plácido Domingo, ni Carreras, ni Montserrat Caballé ni el dirigeix Zubin Mehta. Aquest mecenes no existeix o encara no s'ha trobat. Si *sponsoritzar* vol dir traduïr el que ara es fa amb publicitat, aquesta llei de mecenatge serà un rentat de cara. En teoria tot el que es faci per promocionar la música és positiu. Però, per exemple, hi ha una empresa que fa entrepans i promociona concerts: què persegueix: afavorir la música o fer-se publicitat?. Ara jo dic: aquesta empresa organitza concerts però una empresa que organitza concerts legalitzada i que per això paga els seus imposts, no pot fer entrepans. La nostra missió no és fer entrepans, és fer música. Penso que tot això produeix una confusió entre la llei de mecenatge, la promoció i la publicitat. Els polítics també utilitzen la música com a pancarta, carta de presentació, complement etc. Això també ho fa l'empresa privada: una convenció en la qual farem música, un sopar en el qual després hi haurà música. Jo vinc a dir que tot això és interessant perquè el músic necessita treball, però nosaltres fem música com un art. Que ningú s'enfadi per l'expressió, però la música «es un aliment espiritual», és una forma de viure una part de la pròpia personalitat. Això ha estat molt oblidat fins avui. Nosaltres intentem fer música en concerts. Fem concerts per a un tipus de públic. De cap manera les altres opcions no les podem veure de forma negativa, però hi ha coses molt curioses com les que hem comentat. Es difícil trobar suport per a una iniciativa que té com a finalitat única la música i en canvi veiem altres experiències molt curioses».

Euroconcert la propera temporada té previst interpretar *Giulio Cesare* i l'altre títol serà un títol mozartià. Hi ha una proposta de fer el tríptic religiós de Britten, però d'això ja en parlarem.

Marc Heilbron

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Liceu: més de 150 anys de lírica (IV) Del segle XIX al segle XX.

Entre l'onada wagneriana i l'estrena de les grans obres del verisme italià, la vida artística del Liceu en acabar de segle era encara una de les més atentes a les novetats operístiques. La creixent adoració pels divos no va impedir el fracàs d'Enrico Caruso.

L'any 1900 va ser saludat per molts -encara que de manera errònia- com l'inici d'un nou segle i d'una nova era: la fal.lera de la «regeneració» que els modernistes havien posat en circulació es volia veure realitzada ja en aquest any, sense esperar més. Els crítics que estimulaven els progressos del wagnerisme a Barcelona, entre els quals Joaquim Pena, van refermar les seves crítiques a la programació operística del Liceu, que ara, en mans de l'empresari més assequible de tots aquests anys, Albert Bernis, va tornar a iniciar les estrenes dels títols wagnerians que encara no havien arribat, com el *Siegfried*, el mateix 1900, i *El capvespre dels déus*, l'any següent.

El propi Bernis, acompanyat del pintor i escenògraf Soler i Rovirosa, havia fet el viatge a Bayreuth, l'any 1899, en un esforç econòmic i professional considerable, per aconseguir que les escenografies del Liceu tinguessin almenys una part de la qualitat de les que es feien al «santuari» wagnerià. Fou una mala inversió: Soler i Rovirosa, després d'haver fet un interessant informe sobre tot el que havia vist, imprès per la Societat de Propietaris del Gran Teatre del Liceu en la Memòria Anual del 1900, va morir pocs mesos després, i per altra banda, la crítica wagnerista dels més exaltats, com Joaquim Pena, des de la nova revista «Joventut», no deixaven de fulminar dicteris contra les produccions wagnerianes del Liceu.

Ja en la crítica sobre l'estrena de *Tristany i Isolda*, el novembre del 1899, Joaquim Pena havia escrit:

«Nostre públich creurà sens dupte qu'ha vist y sentit el «Tristán é Isolda» de Ricart Wagner, sent aixís que l'han enganyat per complert, donchs en lloc d'aqueixa inmensa obra artística li han donat sols una ridícula paròdia... ¿De què ha servit aquell famós viatje á Alemania juntament ab el director artístich senyor Soler y Rovirosa, que á so de tabals anunciá la prempsa'l darrer estiu? És aixís com s'han vist allá representat el «Tristán»? Donchs, en vista dels fruyts de la seva promenade *els hi va com anell al dit allò que diuhen els castellans: «Para este viaje no se necesitan alforjas», y consti qu'això de las alforjas no és pas cap alusió».* («Joventut», núm. antecedent, gener-febrer 1900)

Però si durs eren els atacs a les funcions wagnerianes, més ho eren encara els adreçats a les òperes italianes del repertori verista. Quan es va estrenar *Fedora*, de Giordano, Joaquim Pena va treure «el sant Cristo gros», fent riota de l'òpera i dels seus defectes, burlant-se del fet que, dins del corrent realista a què pertanyia l'obra, hi apareguessin unes bicicletes (al tercer acte), i escrivint frases com les següents, al.lusives a l'estrena al Liceu de l'esmentada òpera: «*...encara'ns dura la fonda impresió rebuda, encara'ns trobem estabornits, o com si diguessim aplatanaos per la petjada del gran Giordano...*

... Oh, gran Giordano! Tu has regenerat aquella santa casa; tu has escombrat d'allí las impuras armonías de la ensopida Ifigenia [es referia a la de Gluck, estrenada poc abans]*... en tu confiem els creyents, pera que'ns desinfectis el local de tanta música sabia plena de soroll y buyda de inspiració ab que ens havien infestat els compositors alemanys y que, si'ns descuydem, ab un xich més acaba ab las tradicions del bel canto.¡Gloria al escombriayre, volem dir al desinfectador de nostra escena lírica, al inmens Giordano!»* («Joventut», any I, nº 12, maig 1900).

Endut per la seva fòbia antiitaliana, Joaquim Pena deixava de veure el caràcter renovador que presentava el verisme en el món de l'òpera, i el fet que havia nascut precisament en part per la influència wagneriana.

La fundació de l'»Associació Wagneriana»

Aquests atacs virulents i el fet que les seves crítiques es trobaven en el nucli de la publicació més avançada del seu temps, la revista «Joventut», Joaquim Pena va guanyar un prestigi entre els seus correligionaris. Això explica perquè quan quatre estudiants, tres dels quals eren de medicina, van decidir fundar una societat wagneriana que «regenerés» la vida musical de la Barcelona d'aquells anys, van pensar immediatament en fundar-la a l'entorn del crític Joaquim Pena. En la reunió del 24 d'octubre de 1901, els quatre estudiants van decidir oferir el càrrec de president

PROGRAMA DE L'ESTRENA DEL CAPVESPRE DELS DÉUS, EL 1901.

Ministerio d Cultura y Deporte 2012

a Joaquim Pena, i el 31 d'octubre següent, als Quatre Gats, va quedar constituïda l'Associació Wagneriana que tanta influència havia d'exercir en el Liceu amb les seves conferències sobre temes wagnerians i sobre tot amb les seves publicacions dels textos dels drames de Wagner en versió rítmica catalana -és a dir, cantable directament en català- i amb les indicacions dels *leitmotive* wagnerians al marge del text, cosa que facilitava enormement -en aquella època que el disc encara era a les beceroles- el seguiment de les representacions i la comprensió dels continguts dramàtic i temàtic de les obres.

Mentrestant l'empresari Bernis preparava l'estrena del *Capvespre dels déus* i va voler la col.laboració de Joaquim Pena, en part per convenciment, i en part per estalviar-se'n els atacs. Però en vista que les coses no es feien com ell volia i hi havia limitacions del pres-

Francesc Casanovas, antic cantant, pintor i home polifacètic, va ser el primer director d'escena del Liceu, el 1902

supost que no podia acceptar, es va separar de l'equip artístic i va atacar novament el Liceu en un article en el que es preguntava:

«*Deu qui es consideri veritable wagnerista, cooperar, o millor dit, fer-se còmplice dels atemptats del Liceu?*»

i quan finalment es va fer l'estrena del *Capvespre* va titular la seva crítica: «Una altra paròdia: Wagner al Liceu.»

El cert és que l'empresari Bernis era conscient de les limitacions que el tenien lligat de peus i mans: d'una banda, el Liceu era de la poderosa Societat de Propietaris, amb la qual l'unia una relació contractual que no li deixava gaire espai de maniobra. Per l'altra, els costums teatrals de l'època eren molt lluny encara del que són els actuals, i costava molt acostumar el públic a determinats canvis.

Mort Soler i Rovirosa, l'empresari Bernis, conscient que calia donar una major dignitat a les representacions escèniques i que no bastava presentar els grans cantants de torn en el teatre, va crear per primer cop el càrrec de director d'escena del Liceu (1902), i el va confiar a Francesc Casanovas, un antic cantant, home de teatre polifacètic i pintor, sobre el qual no fa gaires anys Francesc Fontbona va organitzar una exposició a la Biblioteca de Catalunya.

Un exemple brillant d'aquests inconvenients el tenim en l'afer de l'apagament dels llums de la sala durant les funcions wagnerianes. De temps immemorial les representacions d'òpera s'havien fet amb els llums de la sala encesos: això venia d'un temps en què encendre les immenses làmpades de llums d'oli d'un teatre era una cosa laboriosa; apagar aquests llums produïa una fumarada espantosa i ningú no es plantejava en absolut aquesta possibilitat.

Amb la llum de gas, la cosa hauria estat més factible, encara que també poc àgil, i el cert és que el Liceu, com tots els teatres del món, seguia fent ús, a la fi del segle, dels llums encesos a la sala. Quan va esclatar la bomba del Liceu, el 1893, un dels factors que va citar la premsa com a positiu va ser que precisament l'explosió només havia apagat un dels dos grans llums de gas de la sala, ja que si s'haguessin apagat tots dos, la fosca hauria afegit un element més de pànic al que van causar les explosions.

Però ara, amb la introducció gradual de la llum elèctrica, que al Liceu va ser molt lenta i premiosa, calia començar a tenir en compte que Wagner -que tenia un sentit molt desenvolupat de la psicologia de l'espectador- exigia l'enfosquiment de les sales on s'havien de representar els seus drames. I l'empresari Bernis, atiat per les crítiques adverses dels wagneristes, va creure que calia, almenys, obeir aques-tes indicacions del mestre. Però va topar amb els propietaris més repatanis del teatre, disset dels quals van reunir-se per redactar un lamentable escrit en el qual protestaven de l'apagament de les llums de la sala, perquè:

«*...si bien la representación escénica es un atractivo que motiva la asistencia al teatro, el interés principal se concentra en la sala más que en el escenario y por consecuencia ... sin luz no existe aliciente alguno para la mutua expansión de los habituales concurrentes...* «

Joaquim Pena i Costa (Barcelona, 1873-1994)

De família acomodada, Pena no va exercir mai la seva carrera d'advocat. El seu interès per la música va ser més fort i des de les planes d'alguns mitjans barcelonins es va dedicar a defensar i difondre l'obra de Richard Wagner, sovint d'una forma tan dogmàtica que avui està una mica desfasat. Va ser crític primer de «La Setmana Catalanista» i després del setmanari modernista «Joventut», i president de l'Associació Wagneriana, fundada el 1901. Va morir el 1944, quan preparava amb Higini Anglès el *Diccionario de la Música Labor*, feina que no va arribar a finalitzar.

i afegien encara que

«*El lujo en los trajes de las señoras que tanta importancia da al teatro del Liceo en beneficio de nuestra industria del lujo, se halla seriamente amenazada de continuar el abuso de tener el teatro a oscuras casi toda la noche, pues ya las señoras se quejan diciendo que realmente no vale la pena de gastar en trajes y molestarse en adquirir joyas y acicalarse si sólo pueden lucirlas durante dos o tres intermedios de quince o treinta minutos cada uno en toda una noche de función...*»

Aquest escrit va anar a parar a mans del crític Joaquim Pena, que en va fer extensos i alliçonadors comentaris a l'edició «Joventut» de la darrera setmana del 1903.

L'estrena de *Tosca* i d'*Adriana Lecouvreur* al Liceu.

Malgrat que aquests anys assenyalen la plenitud del triomf wagnerista al Liceu, les grans produccions veristes se'n duien les preferències del gran públic, i l'arribada de *Tosca*, com abans la de *La bohème*, va crear una gran expectació.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ESCENOGRAFIA DE SOLER I ROVIROSA PER A L'ESTRENA DE TRISTANY I ISOLDA AL LICEU, EL 1899.

La van estrenar al Liceu la soprano catalana Carme Bonaplata Bau, el tenor Giuseppe Agostini i el barítón Ramon Blanchart. L'èxit fou rotund, tot i la sorda oposició que hi feia la crítica, entestada a no veure en aquestes creacions dels compositors d'Itàlia més que els interessos de les grans editores musicals milaneses, Ricordi i Sonzogno com si les òperes alemanyes no tinguessin editorial. Joaquim Pena va evitar de fer-ne la crítica a «Joventut», i encara alguns anys més tard, un altre crític de la generació modernista, Marc Jesús Bertran, en el seu llibre *El Gran Teatre del Liceu...* (1930), escriuria:

«L'obra de Puccini -som esclaus de la veritat!- ha arribat a quedar de repertori al Liceu, i ens estimaríem més no tenir de consignar-ho»

A aquest punt havia arribat la parcialitat dels crítics d'aquella generació que tant es va esforçar per germanitzar els gusts dels seus conciutadans. I en part ho van aconseguir, ja que durant molts anys els barcelonins de cultura mitjana, fins i tot si no tenien referències precises sobre el món de l'òpera, havien adquirit la noció que Wagner «era bo», i que l'òpera italiana era «carrinclona», postulats no gens matisats que encara eren en circulació no fa pas gaires anys.

Poc després, a la primavera del 1903 va arribar al Liceu, amb una celeritat sorprenent, l'*Adriana Lecouvreur* de Cilèa, que tot just s'havia estrenat uns mesos abans; Barcelona encara era alguns cops la ciutat no italiana on primer s'estrenaven les òperes que tenien èxit a Itàlia. De moment va passar sense pena ni glòria, però cinquanta anys més tard s'aniria convertint en una òpera de repertori.

Cantants catalans destacats i anecdòtics.

En aquests anys començaven a abundar els cantants catalans que anaven sobresortint en el camp de l'òpera a un nivell ja de caràcter internacional. Si Andreua Avel.lina Carrera va ser la peonera d'aquesta nova onada que duria noms catalans als cartells dels grans teatres d'òpera de tot el món (la Carrera va cantar la Maddalena de l'estrena absoluta a Milà d'*Andrea Chénier* de Giordano (1896), al Liceu ja estaven començant a fer un gran efecte no sols l'esmentada Carme Bonaplata Bau sinó que estaven començant a actuar ja per tot el món la mezzo-soprano Maria Pitxot de Gay, les sopranos Maria Barrientos i Josefina Huguet (la primera catalana que va enregistrar discs d'òpera, els primers anys del segle, a Milà), l'esmentat baríton Ramon Blanchart i l'il.lustre tenor Francesc Viñas, ara ja convertit en una celebritat internacional, sovint amb el nom «adaptat» a l'italià: Francesco Vignas. També ell fou un dels peoners de la naixent indústria discogràfica operística.

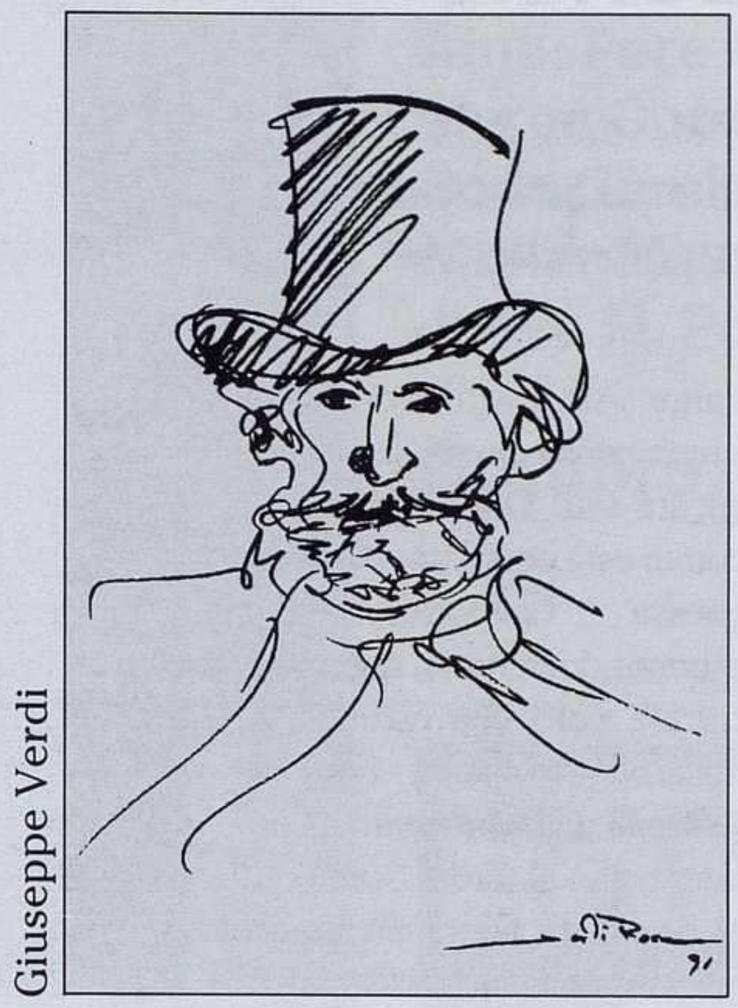
El 1903 es presentà al Liceu el cèlebre «Musclaire», un tenor de nom Manuel Utor que un aristòcrata danès havia descobert al port de Barcelona, i que va debutar amb *L'Africana*, de Meyerbeer, obra que aleshores apareixia constantment en l'escenari del Liceu. Sembla que el debut del «Musclaire» va ser un èxit, i segons recerques dutes a terme per Jaume Tribó, no és cert que cantés només un dia al Liceu, ja que sembla que la seva acollida va ser més bona del que s'ha dit. En tot cas, però, la seva manca de cultura musical i de dots escèniques el van relegar aviat al món de la sarsuela, en el que va fer bastanta carrera.

Enmig d'aquesta creixent valoració dels cantants locals, sobta el fet que el cèlebre tenor Enrico Caruso fracassés al Liceu en la seva única visita per cantar dues funcions de *Rigoletto*, l'any 1904. Les circumstàncies d'aquest fracàs pot trobar-les l'amable lector en l'article que vam dedicar-li en el núm. 7 d'ÒPERA ACTUAL (abril-juny 1993). Però en general els cantants que arribaven al Liceu amb fama eren objecte d'una admiració creixent i el culte al divisme anava en alça.

FRANCESC VIÑAS, EL TRISTANY DEL LICEU.

Roger Alier

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



Giuseppe Verdi

IL TROVATORE

Manrico	**Premi Concurs Viñas** *(Novembre 1994)*
Ajudants vestuari	**Margarida Zygmaniak i Premi Concurs Viñas** *(Novembre 1994)*
Conte di Luna	**Ismael Pons**
Azucena	**Aïda Rodríquez**
Ferrando	**Ignasi Gomar**
Inés	**Àngels Sarroca**
Ruiz	**Jaume Olives**
Direcció musical	**Romano Gandolfi**
Direcció del cor	**Josep Ferré**
Direcció d'escena	**Pau Monterde**
Escenografia	**Joan Jorba**
Disseny de vestuari	**Ramon B. Ivars**

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

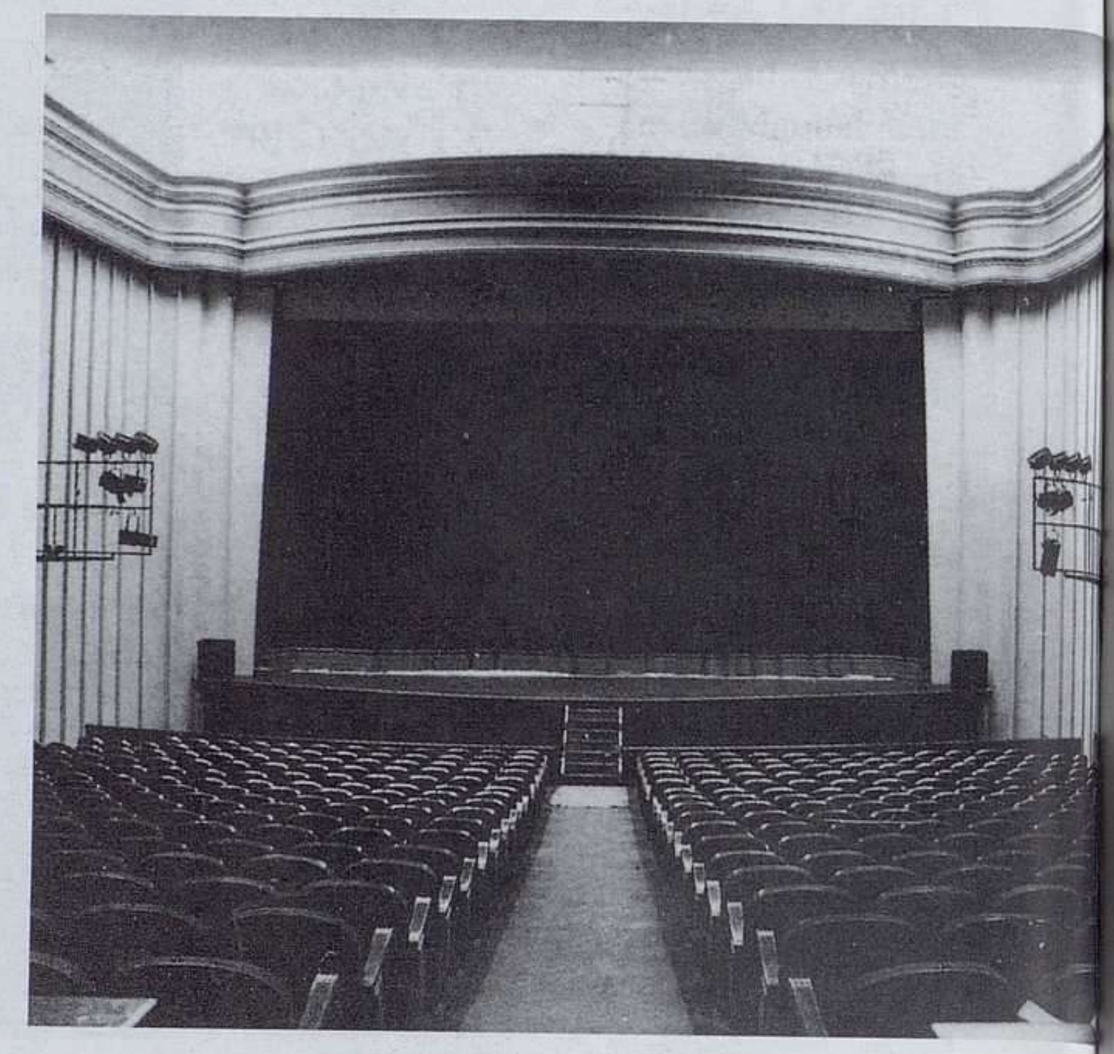
Concertino	**Javier Mateos**
Subdirectora del cor	**Rosa Ma. Ribera**
Pianista del cor	**Joan Manau**
Mestre ajudant	**Jordi Giró**
Realització vestuari	**Sastreria Cornejo**
Ajudants vestuari	**Carlos Muchar** **Josep Alcàzar**
Cap de vestuari	**Dolors Solé**
Realització decorats	**Tatrejoc**
Regidor d'escenari	**Jordi Galobart**
Maquillatge	**Nani**

SABADELL	OLESA DE MONT.	GIRONA	MATARÓ	SANT CUGAT
15-17 de febrer	21 de febrer	2 de març	4 de març	11 de març

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

IL TROVATORE AL CIRCUIT D'OPERA A CATALUNYA

L'òpera de Sabadell ha programat pels díes 15 i 17 de febrer Il Trovatore de Verdi. Els cantants principals, com altres anys sortiran del Concurs Internacional de Cant Francesc Viñes.



Il Trovatore és una de les tres òperes de la anomenada trilogia popular de Verdi juntament amb *Rigoletto* i *La Traviata*. El llibret de l'obra, començat per Salvatore Cammarano, el va haver d'acabar Leone Emanuele Bardare, sobre el drama de García Gutiérrez. És potser 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 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 conflictius, que tant van inspirar el mestre de Busetto. *Il Trovatore* és va estrenar el 19 de gener de 1853 al Teatre Apollo de Roma. A partir del dia 15 de febrer, l'òpera es presenta a Sabadell sota la direcció de Romano Gandolfi, que durant tants anys va ser director del cor del Gran Teatre del Liceu. La direcció escènica serà de Pau Monterde, que darrerament ha presentat muntatges tan interessants com el de *Roméo et Juliette* y el de *La Cenerentola*.

Acte I. 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, a l'inici del segle XV.

En el pati del castell de l'Aljaferia, Ferrando, el cap de la guàrdia, explica als seus soldats la història següent: El comte de Lluna tenia dos fills, però un dia un dels dos es va posar malalt i se'n va donar la culpa a una gitana que deien que havia fet un sortilegi i que per això va ser condemnada a morir a la foguera. La seva filla Azucena, la volia venjar, i va prendre un dels fills i el va llençar a la mateixa foguera però per error va llençar-hi el seu propi fill i s'en va endur l'altre. Ara l'actual comte de Lluna pensa que el seu germà encara viu. D'altra banda, el comte està enamorat de la duquessa Leonora, dama d'honor de la reina, que viu al castell, però ella estima un misteriós trobador. Fora de l'escena se'l sent cantar: Leonora baixa al jardí i -com que és de nit- es llença als braços del comte 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 en braços del seu rival. Leonora no pot evitar el duel entre els dos homes.

Acte II.

Quan s'alça el teló, Manrico és amb Azucena al campament dels gitanos. Azucena a prop del foc rememora les escenes d'horror que va viure en el passat. Sentint-la explicar l'escena de la foguera, Manrico dubta de la seva filiació. Azucena li assegura que ella és la seva mare i que l'ha criat i estimat. 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. Manrico, desoint la mare, se'n va corrent.

Claustre del convent. El comte i els seus s'han introduït per raptar Leonora abans que professi els seus vots. Però Manrico també hi és amb els seus per raptar-la. Els dos bàndols es barallen mentre s'abaixa el teló. Els de Manrico guanyen i s'enduen Leonora a Castellor.

Acte III. A Castellor. Manrico i Leonora són dins del castell assetjat pel comte. Uns 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; en qualsevol moment poden encendre la foguera per cremar-la. Manrico, oblidant-se de tot, desembeina l'espasa i després de cantar el cèlebre «Di quella pira» surt per alliberar la seva mare.

Acte IV. 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 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 i que es pren tot seguit..

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.

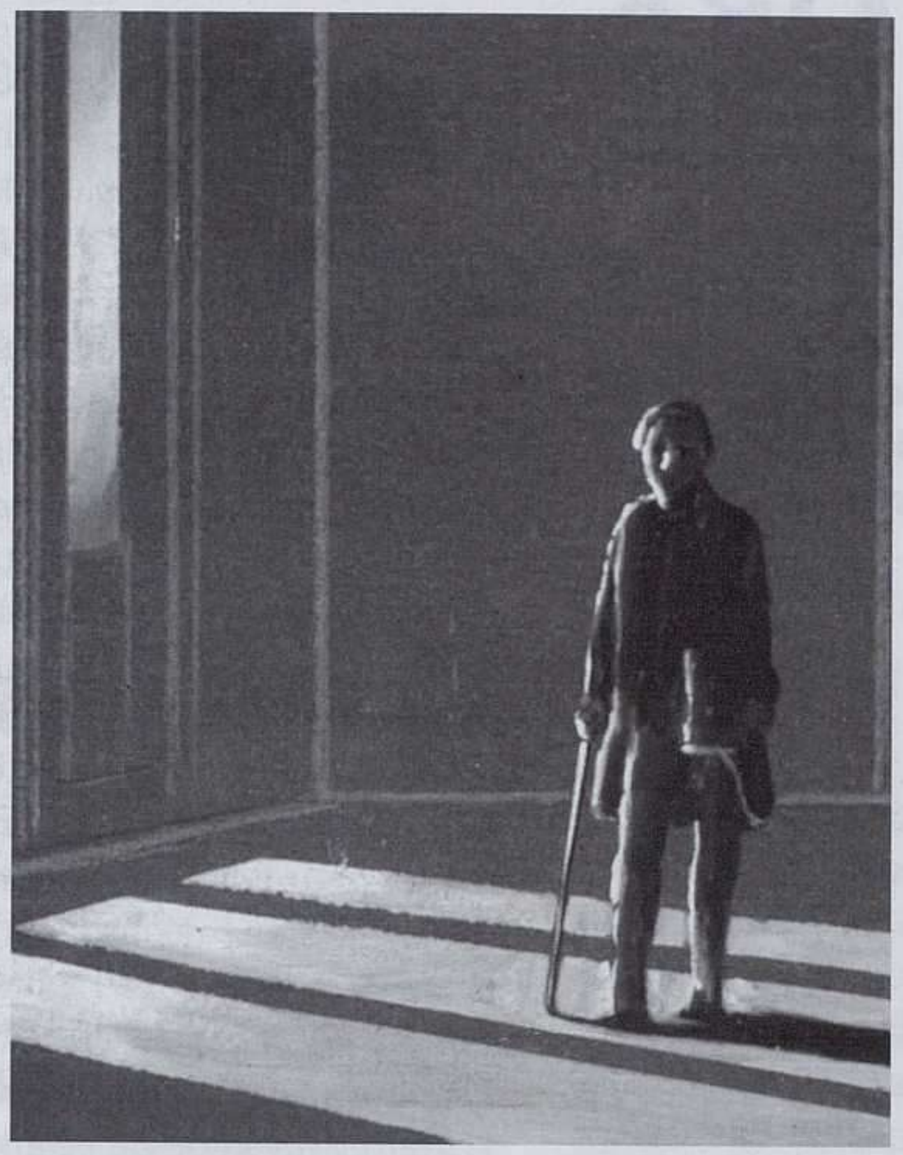
Leonora entra per a alliberar Manrico, però ell l'acusa d'haver-se donat al comte. El verí comença a fer l'efecte: Leonora agonitza. Entra el comte i veient-la, entén que Leonora l'ha enganyat: ordena que tallin el cap a Manrico tot seguit. Així que el trobador és mort, la gitana revela lacònicament 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».

Sergi Escolano.

Ministerio de Cultura y Deporte 2012

JOSEP MARIA DE SAGARRA

TEMPORADA 1994/1995



LA CORONA D'ESPINES

De Josep Maria de Sagarra

Direcció d'Ariel Garcia Valdés

Amb: Pere Arquillué, Àngels Bassas, Mercè Comes, Jordi Dauder, Rosa Gàmiz, Joel Joan, Lluís Marco, Xavier Massé, Àngels Poch, Josep M. Pou, Joan Serrats, Artur Trias.

Octubre, novembre, desembre

TEATRE ROMEA

CENTRE DRAMÀTIC DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA

AMB EL PATROCINI DE

OCP CONSTRUCCIONES

AMB LA COL·LABORACIÓ DE

TV3 CATALUNYA RÀDIO

VENDA D'ENTRADES LES 24 H.

ServiCaixa "la Caixa"

WILLIAM SHAKESPEARE

TEMPORADA 1994/1995

EL MERCADER DE VENÈCIA

De William Shakespeare

Traducció de Josep Maria de Sagarra

Direcció de Sergi Belbel

Amb: Alícia Agut, Jordi Banacolocha, Andreu Benito, Miquel Bonet, Marc Cartes, Laura Conejero, Montse Germán, Norbert Ibero, Maria Lanau, Enric Majó, Pep Martínez, Marc Montserrat, Òscar Rabadán, Carla Ricart, Jordi Sánchez, Lluís Soler.

Novembre, desembre, gener

Teatre Poliorama

CENTRE DRAMÀTIC DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA

AMB LA COL·LABORACIÓ DE

TV3 CATALUNYA RÀDIO

VENDA D'ENTRADES LES 24 H.

ServiCaixa "la Caixa"

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ÓPERA A NOVA YORK

(fragments d'unes notes de viatge.)

23 de setembre

Són les cinc del matí quan el dia comença. L'adaptació al canvi d'horari no és greu, però tampoc elemental. Mir per la finestra i veig el bosc ordenat dels edificis sota un cel vermellós i dens. LLums d'oficines encesos sense que hi treballi ningú. Rètols de neó arreu del meu camp visual i núvols de vapor que surten d'uns terrats que tenc a la vora. La nostra, és una habitació situada al pis vint-i-novè del Hilton, un hotel impersonal i mastodòntic situat a la cruïlla de la Sisena avinguda amb el carrer Cinquanta-quatre. A fora, a penes hi ha vianants i són escassos els cotxes que hi circulen. La ciutat es desperta lentament mentre jo, en el silenci de la cambra, mir l'espectacle d'aquesta gran urbs que vol desvetllarse.

A les onze entram en el MET (Metropolitan Opera House) per assistir a l'assaig general de les dues òperes programades per a l'estrena del dilluns: *Il Tabarro*, de Puccini, *Pagliacci*, de Leoncavallo. James Levine, inconfusible, és a la batuta de l'orquestra (té al seu costat, com a ajudant de direcció, Kemal Khan, el pianista que acompanya Joan Pons en els seus recitals a Menorca) i dalt l'escenari hi apareixen Teresa Stratas (Georgetta), Plácido Domingo (Luigi) i Joan Pons (Michele). Després, Stratas és Nedda, l'esposa infeliç de Pagliacci, Pons fa el rol de Tonio, el pallasso estrafet i libidinós, mentre Luciano Pavarotti encarna l'amarg paper de Canio. La producció d'*Il Tabarro* és de Fabrizio Melano i resulta sòbria i convincent. Molt en la línia verista de l'obra. La de *Pagliacci* és de Franco Zeffirelli, diferent, això no obstant, de la que va oferir-nos la Scala de Milà ara fa dues temporades. Veure Levine amb cos de camisa, amb una tovallola sobre l'espatlla és tot un espectacle. En realitat, assitir a l'assaig general ens és un plaer incommensurable, un privilegi que ens procura l'amistat de Joan Pons. Hi som presents unes dues-centes persones. Totes per rigorosa invitació.

26 de setembre

El nostre amic sacerdot Joan F. Huguet ens recull a l'hotel per dur-nos a dinar a casa seva, a la rectoria de la parròquia de Saint Columbus a Newark (Nova Jersey), situada en un barri marginal poblat per gent d'origen hispà, porto-riqueny bàsicament. Ens aplega amb Juan José Genorvard, també capellà com ell, nascut a Maó i afincat a San Juan de Puerto Rico que, com a membre que és del *Movement for a better world* i responsable d'aquest al nord de centre Amèrica, té aquesta tarda una cita a les Nacions Unides. El viatge a Newark ens confirma aquesta Amèrica dels contrasts de què parlava fa uns dies.

La definició més encertada de Nova York -ens diu Genovard- és la que vas donar-me tu (es refereix a Huguet). «Una ciutat on tot es ven, fins i tot la religió».

El mercat i res més, això és el que sosté els Estats Units i, especialment, Nova York. Ni les idees ni els sentiments. El mercat és l'amo d'aquest univers. Qui no te res a vendre aquí no pot trobar-hi subsistència.

Estic parlant de contrasts i he de continuar-ho fent un cop més. Són les sis del capvespre. Dels barris perifèrics de Nova Jersey a la plaça Lincoln Center davant l'entrada del Met. L'espectacle de la gala inaugural és a punt. La gent arriba ornada amb els seus millors vestits. Les dones, de llarg majoritàriament; els homes, molts amb smoking, d'altres amb levita, alguns vesteixen el frac. Fins i tot veig un capell de copa entre els assistents (inimaginable però cert). Les cambres de televisió són també aquí, esperant de captar els famosos que, a Nova York, en són l'aristocràcia. L'hall del teatre és un espectacle multicolor de llums i de flors, *bouquets* immensos que destaquen sobre els velluts vermells que folren parets i escales. Tothom és a la caça del *who is who*, indissimuladament. A les sis trenta vuit (uns minuts de retard sobre l'horari previst), amb el teatre ple de gom a gom, james Levine se situa al front de l'orquestra. Aplaudiments encesos al gran director que, de sobte, agafa la batuta i ordena l'inici de l'himne nacional. El teatre sencer es posa dempeus i les tres mil persones que hi són congregades canten de cor el símbol més preciat de la Unió. Des del respecte i la sorpresa (sorpresa a mitges, és cert, atès que era conscient d'aquesta tradició) contempl impressionat la força de un cant que em fa estremir i veig com Levine acaba girant-se a la sala i, d'esquena a l'orquestra, ens dirigeix a tots plegats. Potser es tracta de un sentiment carrincló i ridícul el que sent interiorment. Confess, això no obstant, que he sentit enveja aquesta nit. Amèrica, Déu meu, quin país és aquest!

Les òperes són un èxit total. Pons, Stratas, Domingo i Pavarotti, quatre veus situades entre les millors del món, són les que el Met ens ofereix en aquesta nit memorable. Serà difícil d'oblidar. En sortir de la sala (l'espectacle social continua ara als passadissos), entre el brogit de la gent, passa davant meu un home que em resulta familiar. És d'estatura mitjana, els seus cabells són ja molt blancs, prim, amb ulleres petites davant d'uns ulls blaus molt transparents, inconfusibles. De seguida me n'adon: és Paul Newman que, del braç de la seva muller es dirigeix al sopar que té lloc en el *foyer* del teatre (dos mil dòlars el cobert, per a conèixer el detalls). Uns metres enllà veig Michel Douglas i tants d'altres coneguts que, també entre nosaltres, desperten el sentiment provincià d'una curiositat prou morbosa. Foguera de les vanitats, que diria Tom Wolf, en el seu relat magnífic.

Quan després d'aquest somni real tornam a l'hotel, escolt altre cop la trompeta solitària de l'home del cap de cantó, aquell que sembla ofegar cada nit entre sons escanyats la seva soledat manifesta.

Josep M.ª Quintana

Ministerio de Edu a y Deporte 2012

...DES DE L'HOSPITALET

Foto: A. BOFILL

Els **Amics de l'Opera de l'Hospitalet** us volem presentar la nostra sisena temporada estable dedicada a promoure l'òpera a la nostra ciutat. Però abans us volem parlar del Liceu i de la seva reconstrucció, una qüestió cabdal que segueix ocupant bona part dels nostres esforços i il.lusions. **La Coordinadora d'Entitats Pro Liceu** va néixer sobretot per recordar públicament la necessitat de reconstruir el ara ja «nostre» Liceu i per donar a conèixer l'ampli abast que l'afecció lírica té en el nostre país. Però en aquest curt període de temps la Coordinadora d'Entitats no ha deixat de créixer en qualitat. Des de la seva fundació ens arribaren -de dintre i fora de Catalunya- nombroses i estimables adhesions que han tingut la virtut de posar-nos en contacte amb bona part de les associacions musicals que s'esforcen per promoure la lírica entre nosaltres.

Com a fruit de tots aquests contactes ha nascut la intenció de consolidar aquesta unió sota la fórmula d'una «federació». I així, gràcies a la il.lusió i tenacitat de totes les entitats que formen la Coordinadora ham constituït la **Federació d'Associacions d'Amics de l'Opera de Catalunya.** Els objectius que ens hem proposat són força clars: aplegar els esforços de totes les associacions operístiques que arrelen al nostre país, amb l'objectiu de potenciar i donar a conéixer llurs respectives activitats. Amb aixó volem promoure la creació d'una xarxa comuna de circuits intermedis i de possibilitats més modestes -si els comparem òbviament amb la «grand opéra» representada sobretot pel Liceu i «La Faràndula» de Sabadell. Al mateix temps és la nostra intenció fer un catàleg comú de noves i joves veus per tal de potenciar la seva vocació, i alhora fomentar un planter de futurs cantants. també pretenem vincular-nos estretament a la marxa del futur Liceu en tot allò en qué la nostra actuació com a Federació sigui possible i aconsellable.

Però com us avançavem, també us volíem presentar la nostra temporada «operística» d'enguany, en la qual hem programat una varietat de recitals i concerts que -com ja és habitual en nosaltres- us oferim a l'auditori Rafael Barrades (de la Rambla Just Oliveras). El divendres 25 de novembre us presentem un conjunt de Seqüències Operístiques a càrreg de Jaume Olives (tenor), Anna Roma (soprano), Elena Carreras (mezzo) i Joan Josep Ramos (barítion), tots ells dirigits artísticament pel professor Fernando Bañó i la direcció musical del mestre Ossias Wilensky. Es tracta d'una modalitat de recitals per la qual tenim una especial predilecció perqué vol ser una mena d'espectacle intermedi entre el recital i les grans representacions escenificades. Creiem -perquè així ens ho ha confirmat tant el nombrós públic assistent com els propis cantants- que la posada en escena de petits fragments operístics fa més atractiu, i potser també més verídic, el conjunt de l'espectacle.

Acomiadem l'any 1994 (concretament el dia 22 de desembre) amb l'anomenat *Concert de nadal*, patrocinat per l'Ajuntament de L'Hospitalet i a càrreg d'un fill de la nostra ciutat, el director Ros Marbà amb l'Orquestra Ciutat de Barcelona Nacional de Catalunya (OCBC).

Els trets més importants de les activitat del proper any nou són: el diumenge 29 de gener el recital de la soprano Francesca Roig que interpretarà fragments de les òperes de Wagner.

La diada de Sant Jordi, que coincidirà enguany amb la V Mostra de Noves Veus, és una de les activitats que més interès ha despertat entre el públic i els cantants. Amb la Mostra -que, per segon any consecutiu, organitzem conjuntament amb l'Associació Joves Veus- volem oferir als estudiants i novells cantants l'oportunitat d'actuar directament davant del públic i d'un grup seleccionat d'experts que expressen el seu parer tècnic i artístic sobre l'actuació, així com sobre les possibilitats futures de la seva veu.

El diumenge 28 de maig volem oferir-lo, coincidint amb la celebració del centenari del seu naixement, al compositor vilanoví Eduard Toldrà amb la representació de la seva òpera còmica *El giravolt de maig*. I finalment, el 25 de juny, i com a acte de cloenda de la temporada, oferim un concert a càrrec de joves instrumentistes de la nostra ciutat.

Encara que sense concretar la data, enguany també tenim previst conmemorar el 25è aniversari de l'estrena al Liceu de l'òpera *Rondalla d'Esparvers* del compositor local Jaume Ventura Tort.

Esperem que alguna de les activitats que hem preparat per enguany us resulti suficientment atractiva perquè us animeu a venir. Si es així, apunteu-vos a la nostra «agenda operística», perquè en la mesura de les nostres possibilitats, volem alleuregir-vos els anys de sequera operística que ens esperen i que tots, unànimement, desitgem que siguin breus.

Si voleu alguna informació concreta sobre els actes organitzats pels Amics de l'Opera de l'Hospitalet, La Coordinadora d'Entitats Pro Liceu o de la Federació s'Associacions d'Amics de l'Opera de Catalunya creada de nou, truqueu al nostre telèfon (261.26.04) o bé adreceu-vos al c/ Major, 24, 2n 08901 L'Hospitalet de Llobregat.

Amics de l'Opera de L'Hospitalet

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

Nicolai Rimski-Korsakov (1844-1908) Cent cinquanta anys del seu naiximent

El repertori operístic a casa nostra ha anat canviant seguint les batzegades a què ha estat sotmès el més important dels nostres teatres, i actualment Rimski-Korsakov ha passat a ser un compositor d'aquells que se citen en els diccionaris i en algun article -com aquest- però poca cosa més.

D'ençà que, per imperatius de programació, va deixar de fer-se *La núvia del tsar*, a la temporada de primavera del 1981, el nom de Rimski-Korsakov no ha tornat a aparèixer en els cartells del Liceu, però si hem de remuntar-nos a la seva darrera aparició en escena cal tornar a les representacions d'*El gall d'or* que van tenir lloc el febrer de 1973. (Fora del Liceu només podem esmentar la presència gairebé anecdòtica de la seva curta òpera *Mozart i Salieri*, al Festival de Peralada del 1987).

Malgrat aquest oblit, motivat pel tombant diferent que van anar prenent les temporades del Liceu, sobretot a partir de l'entrada del Consorci, Rimski-Korsakov segueix essent una peça clau de la història de l'òpera russa, i possiblement el seu autor més interessant i variat.

NIKOLAI RIMSKI-KORSAKOV, OBRA D'ILYA REPIN. RIMSKI-KORSAKOV VA SER EL COMPOSITOR MÉS PROLÍFIC DE TOTS ELS SEUS CONTEMPORANIS DEL GRUP DELS CINC.

No sols la seva producció és la més extensa dels compositors del repertori rus habitual, sinó que a més va intervenir d'una manera decisiva en l'aviament de les òperes d'altres col.legues seus, que sense ell no haurien estat dutes a escena o ho haurien estat en condicions molt més precàries encara del que ho foren. Només cal citar els casos més rellevants: en primer lloc, la versió de Rimski-Korsakov del *Boris Godunov* de Mussorgski (són dues versions, en realitat, una del 1896 i una altra del 1908) ha estat durant molts anys la més divulgada, encara que actualment està quedant marginada en benefici de la versió original del propi Mussorgski. També *Khovantxina* deu la seva existència teatral al fet que Rimski-Korsakov (i altres) van intervenir en la partitura, completant-la i orquestrant-la, i el mateix pot dir-se de *Mlada*, òpera «col.lectiva» en la qual l'acció de Rimski-Korsakov va ser molt important. Així mateix, *El Príncep Igor* de Borodin va ser completada i orquestrada per Rimski, amb la col.laboració de Glazunov.

A més d'aquesta tasca ingent de recuperació de l'obra dispersa d'altres compositors russos, Rimski-Korsakov va tenir una activitat creadora personal molt extensa: cenyint-nos al camp de l'òpera, el seu catàleg comprèn almenys una dotzena de títols destacats que mereixen ésser relacionats: *Pskovitianka* («La noia de Pskov»), la seva primera creació operística, reiteradament revisada pel compositor i estrenada en la primera versió el 1873; *La nit de maig* (1880); *Snegurotxka* («La noia de neu», 1882); *La nit de Nadal* (1895); *Sadko* (1897); la breu òpera *Mozart i Salieri* (1898); *La núvia del tsar* (1899); *La llegenda del tsar Saltan* (1900); *Kaixtxei, el bruixot immortal* (1902); *Pan Voivoda* (1904), *La llegenda de la ciutat invisible de Kiteg* (1907) i *El gall d'or* (1908).

Una cosa molt notable, en aquest catàleg, és el fet que el compositor també va escriure el llibret de la majoria de les seves pròpies òperes, algunes vega-

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

ESCENA D'UNA REPRESENTACIÓ DE *LA CIUTAT INVISIBLE DE KITEGE*, ÒPERA ESTRENADA EL 1905.

des amb col.laboració amb altres llibretistes, però assumint generalment la part més important de la redacció.

Rimski-Korsakov i el Liceu.

D'aquests títols, el Liceu n'ha portat al seu escenari, en èpoques diferents, vuit, gairebé tots arribats a l'època de la gran onada de l'òpera russa que s'esdevingué els anys vint, arran de l'entusiasme que havien despertat els Ballets Russos de Diaghilev. Són els següents, amb l'any de l'estrena liceista: *Snegurotxka* (1922); *La llegenda del Tsar Saltan* (1924); *Kaixtxei, el bruixot immortal* (1924); *La ciutat invisible de Kiteg* (1926); *La nit de maig* (1926); *Pskovitianka* (1927), *Sadko* (1928) i *El gall d'or* (1950). Si aquesta darrera es va estrenar tan tard al Liceu va ser per circumstàncies especials, ja que se n'havia previst l'estrena a la temporada 1931-32, i va ser la fallida de l'empresari Rodés la que ho va impedir.

Entre aquestes estrenes liceistes cal remarcar la importància que va tenir *La ciutat invisible de Kiteg*, ja que Barcelona va ser la primera ciutat no russa on es va representar aquesta òpera, que va suscitar un gran entusiasme. Els reis Alfons XIII i Victòria Eugènia van obtenir de l'empresa del Gran Teatre del Liceu que se'n fes una representació especial perquè la poguessin veure (el Teatro Real ja havia tancat anys abans).

També mereix esment el fet que *Pskovitianka* (1927) es va estrenar perquè el baix rus Feodor Chaliapin va voler-la cantar al Liceu, ja que formava part del seu repertori i ell considerava que s'avenia molt amb les seves capacitats vocals, encara que a l'hora de la veritat aquesta òpera va passar sense cap relleu, amb només dues representacions.

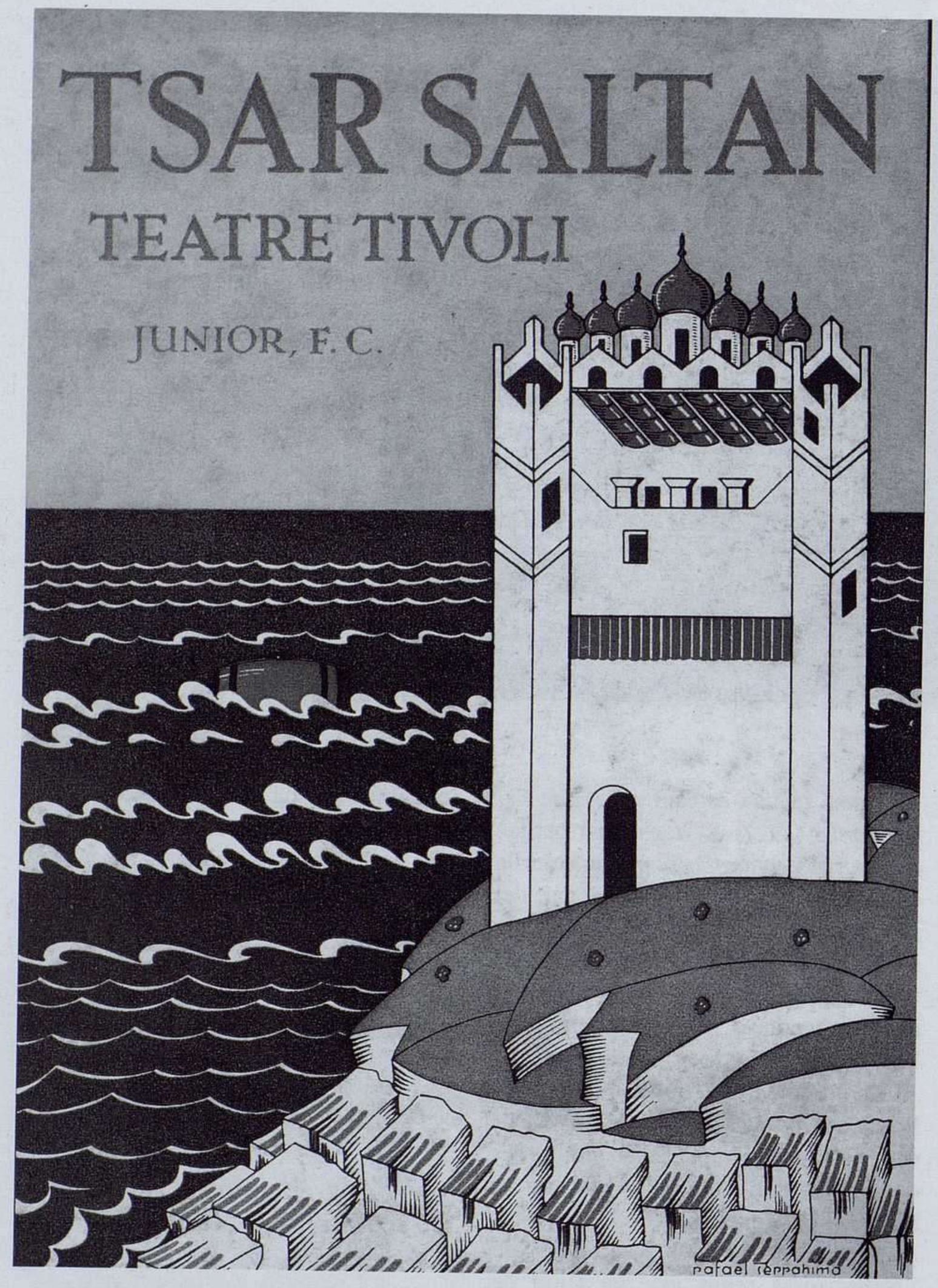
La presència de Rimski-Korsakov a Barcelona no es va deure només al Liceu: hi va haver representacions russes de qualitat al Teatre Olimpia de Barcelona, a l'entorn del 1930, i també cal consignar la tasca divulgadora de l'òpera russa realitzada pel Club de Futbol Júnior, de Barcelona, que va presentar *El tsar Saltan*, abans de la guerra civil, i *El gall d'or* el 1944 (de fet, doncs, l'estrena a Barcelona d'aquesta òpera) amb tant d'èxit que la van haver de repetir l'any següent (ja que, com és sabut, el Club de Futbol Júnior presentava només una òpera anual, feta amb l'entusiasme i l'esforç d'un conjunt de cantants que oscil.laven entre el professionalisme i els amateurs més dedicats, impulsats pel mestre Josep Sabater).

Rimski-Korsakov i les seves memòries.

De tots els compositors russos d'aquesta època, a part del cosmopolita Txaikovski, Rimski és sens dubte el més actiu, el de més variats interessos culturals. Ens ha deixat una voluminosa correspondència (amb Balakirev, amb el qual va tenir una sòlida amistat; amb la seva mare, i amb grapats d'altres amics i coneixences) i a més unes interessants memòries, en les quals explica, per exemple, el seu viatge a Amèrica els anys 1863-65, enrolat en un *clipper* del govern rus, amb el qual havia fet també molts mesos de navegació per les costes bàltiques i de la Mar del Nord. L'arribada als Estats Units comportava un cert risc, ja que encara crepitava la Guerra de Secessió, però la nau russa no va trobar cap obstacle. Rimski era segurament el primer compositor rus que posava els peus a Nova York, on l'abril del 1864 va poder assistir a unes representacions d'òpera (entre les quals una de *Roberto il Diavolo* de Meyerbeer i una del *Faust* de Gounod). El viatge es va estendre també al Brasil de l'emperador Don Pedro, on una avaria del *clipper* va retenir Rimski i els seus

Cal remarcar la importància que va tenir ***La Ciutat invisible de Kitege,*** *ja que Barcelona va ser la primera ciutat no russa on es va representar aquesta òpera.*

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012



PROGRAMA DE LA REPRESENTACIÓ D'*EL TSAR SALTAN* AL TEATRE TIVOLI ABANS DE LA GUERRA CIVIL ESPANYOLA, EL VUIT DE MAIG DE 1934.

companys de viatge durant quatre mesos a Rio de Janeiro. De retorn cap a Europa, el vaixell rus va passar per Cadis i va fer escala també a Maó -potser un tema per a una nova novel.la de Josep M. Quintana: Rimski-Korsakov al Teatre Principal de Maó?-.

En aquests anys, però, el mateix Rimski es queixa de la poca dedicació a la música que comportava aquesta mena de vida; la seva activitat es reduïa a sessions ocasionals de música en les quals ell seia al piano i meravellava els seus espectadors per la facilitat amb què era capaç de reproduir peces musicals que no havia sentit mai fins aleshores.

De fet, l'embranzida de Rimski cap a convertir-se en una figura de la música russa va venir després del 1866, quan ja s'havia establert com a funcionari de la marina, a Sant Peterburg.

Les memòries de Rimski són, a més, un testimoni de primera mà per conèixer com es van desenvolupar les relacions entre els compositors del Grup dels Cinc; com ja s'ha dit més amunt, Rimski-Korsakov en seria l'element nuclear.

També són interessants aquestes memòries per conèixer l'ambient de la música russa en els anys finals del segle XIX i els primers del XX, per conèixer la situació cada cop més tensa en la societat russa a l'entorn de la revolució del 1905 i, no cal dir, per seguir amb bastant de detall el procés compositiu de les principals òperes de Rimski.

La referència a Wagner que ens fa el compositor en l'època en què treballava en la creació de *Snegurotxka* pot tenir interès per al lector:

«Vaig fer un ús ben ampli dels motius conductors (*Leitmotive*) en la partitura de *Snegurotxka*. En aquesta època jo coneixia poc la música de Wagner, i el que en sabia, era de manera força superficial. No obstant, l'ús dels *Leitmotive* és present ja a *Pskovitianka*, *La nit de maig* i sobre tot a *Snegurotxka*. No hi ha dubte que l'ús que faig d'aquests motius conductors és diferent del que en fa Wagner. Ell els fa servir com a material amb el qual s'ordeix la textura orquestral. A més d'això, jo faig servir els *Leitmotive* també en les veus cantants, i sovint formen part d'un tema més o menys llarg, com, per exemple, en la melodia principal de la pròpia Snegurotxka; el mateix passa amb el tema del tsar Beriendiei. A vegades els motius conductors són veritables motius rítmico-melòdics, però en ocasions són meres successions harmòniques...»

Roger Alier

Ministerio de Edu a y Deporte 2012

PALAU DE LA MÚSICA
I CONGRESSOS DE VALENCIA

AJUNTAMENT DE VALENCIA

Ópera en el Palau

13 de noviembre de 1994

ENGLISH BACH FESTIVAL
Howard Williams, director.
Henry Purcell: La Reina de las hadas

30 de diciembre de 1994
2,4,6,8 y 10 de enero de 1995

TALLER DE ÓPERA
Gaetano Donizetti. Don Pasquale

5 de marzo de 1995

Sharon Sweet, soprano
Dolora Zajick, mezzo-soprano
Nicola Martinucci, tenor
ORQUESTA Y CORO DEL GRAN TEATRO DEL LICEO
Vincenzo Bellini. Norma (Ópera en concierto).

10 de marzo de 1995

CORO DE VALENCIA
ORQUESTA DE VALENCIA
Antoni Ros-Marbà, director.
Claude Debussy. Pelléas et Mélisande (Ópera en concierto).

18 de abril de 1995

HUNGARIAN STATE SYMPHONY ORCHESTRA
Adam Fischer, director.
Béla Bartók. El castillo de Barbazul, Op.11
(Ópera en concierto).

6 de mayo de 1995

Siegfried Jerusalem, tenor.
Sabine Hass, soprano.
James Morris, bajo.
ORQUESTA DE VALENCIA
Richard Wagner. Siegfried (Ópera en concierto).

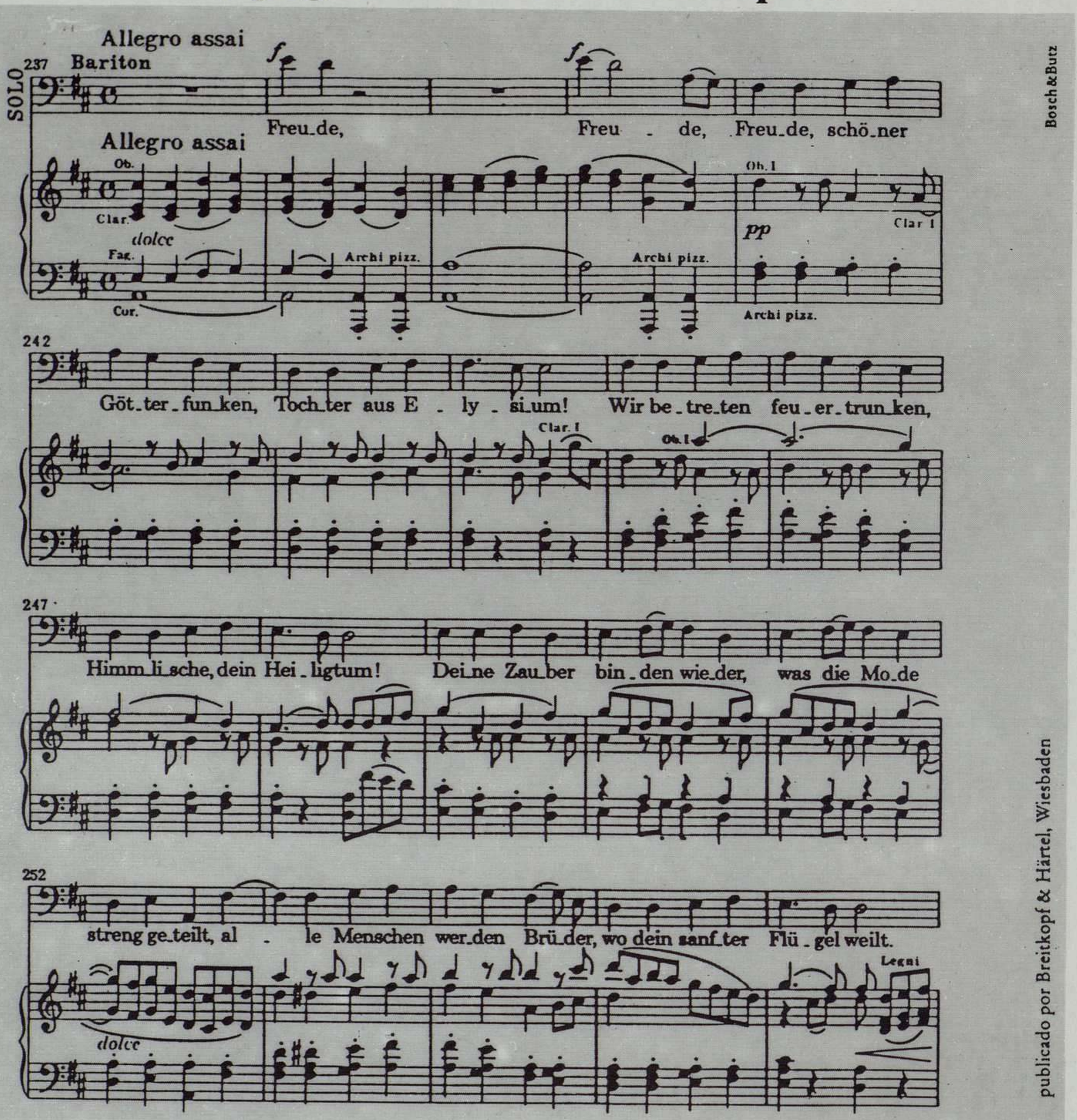
20 de mayo de 1995

Markela Hatziano, soprano
Samuel Ramey, bajo.
CORO DE VALENCIA
ORQUESTA DE VALENCIA
Manuel Galduf, director.
Hector Berlioz. La condenación de Fausto. (Ópera en concierto).

Palau de la Música. Pº Alameda, 30. 46023 Valencia. Venta anticipada de localidades: Tel. (96) 337 52 12.

BANCAIXA

GENERALITAT VALENCIANA

Una página de historia europea.

Estamos en el año 1823. Ludwig van Beethoven escribe las últimas páginas de su novena sinfonía. Supera su trágica sordera y ofrece al mundo una joya de la música. Una obra maestra de envergadura universal. No en vano, el Consejo de Europa escogió en el año 1972 el 4º movimiento de esta Sinfonía como himno europeo oficial. En un futuro no demasiado lejano, la historia de Europa se enriquecerá con nuevas páginas. El mercado único europeo está presente en nuestras mentes, haciéndose eco del himno del genial compositor. Así mismo, para nuestros clientes esta música no tiene nada de nuevo. Desde hace algunos decenios, estamos representados, a través de nuestras propias Sociedades, en los principales paises de la CE, y orquestamos soluciones internacionales en diferentes idiomas para sus problemas de seguros con servicios como nuestras nuevas pólizas europeas, por ejemplo. Se lo podemos asegurar.

winterthur

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012