

ÒPERA

ACTUAL

Z-660

3
ÒPERES
DE REGAL AL
CONCURS
RENÉ JACOBS

DOSSIER

René Jacobs

MAESTRO DEL BARROCO

ACTUALIDAD Karl Böhm; Pasión por la tradición

INFORME La nova Mediateca de la Fundació "La Caixa"

ENTREVISTAS Ruggero Raimondi y John Tomlinson



EUROCONCERT

X TEMPORADA

*Per què no ...BARTÓK amb l'ORQUESTRA FRANZ LISZT DE BUDAPEST ?
Per què no ...Abdel RAHMAN EL BACHA, gran intèrpret de BEETHOVEN ?
o STRAVINSKI i el seu Renard amb l'ORQUESTRA DEL LLIURE ?*

i... l'ÒPERA ?

La temporada d'EUROCONCERT us proposa la descoberta
i el retrobament amb l'òpera del segle XVIII

E Z I O
G.F. HANDEL

Òpera (1732) en versió concertant - Estrena a la península ibèrica
THE KING'S CONSORT * ROBERT KING
22 novembre 1994 - 21h.

L O S P E Z I A L E
F. J. HAYDN - C. GOLDONI

Òpera (1768) escenificada
TRANSPARANT OPERA * CHAPELLE DE LORRAINE
15 desembre 1994 - 21h.

D I D O A N D A E N E A S
H. PURCELL

Òpera (1689) en versió concertant
LES MUSICIENS DU LOUVRE * MARC MINKOWSKI
31 maig 1995 - 21h.

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Podeu sol.licitar informació i programes a EUROCONCERT
Rambla de Catalunya, 10 - tel. 318 51 58 318 53 37 fax 412 41 14
08007 BARCELONA

Sig.: Z 660
Tít.: Opera actual
Aut.:
Cód.: 1062093



ANYIV, NÚM 13 - OCTUBRE-NOVEMBRE 1994

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

Director
Roger Alier

Director Adjunt
Fernando Sans Rivière

Redactor en cap
Marc Heilbron

Adjunt a la Redacció
Pau Galonce

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

Col·laboren en aquest número:
Roger Alier, Elisa Cases, Marcel
Cervelló, Xavier Cester, Sergi Escolano,
Magda Ferrer, Antonio Fullana,
Georges Gad, Pau Galonce, Marc
Heilbron, Andrea Merli, Pau Nadal,
Javier Pérez Senz, Xavier Pujol, Jaume
Radigales, Fernando Sans Rivière,
José Luis Sotoca, Josep Subirà,
José Martínez Taronger, Lluís Trullén.

Administració i Suscripcions:
M^a José Ibars Tef.: (93) 426 42 26

Fotografies Liceu:
Antoni Bofill

Disseny Portada: Cristina Güell

Producció i impressió:
Comgrafic/Litostamp

Dipòsit legal: 36.373-91

ISSN: 1133-4134

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

ÒPERA

ACTUAL



2	EDITORIAL
4	POLÈMIC - HO HA FET BÉ EL LICEU? Marcel Cervelló/Xavier Pujol/Jaume Radigales/ Fernando Sans Rivère
6	PRIMERA FILA Manel Sardà
8	NOTICIARIO
13	ACTUALIDAD Karl Böhm, pasión por la tradición - Javier Pérez Senz
19	DOSSIER - RENÉ JACOBS Entrevista: Maestro de grandes obras - Georges Gad Discografía: Referencias barrocas - Pau Galonce
31	ENTREVISTAS Ruggero Raimondi: Reflejar las emociones - Marc Heilbron/Pau Galonce
38	John Tomlinson: Un Wotan humà a Bayreuth - Roger Alier
42	LICEU Història del Liceu: 150 anys de lírica (3 ^a part) - Roger Alier
46	CONVIDAT Manuel García Morante: el plaer de la composició operística-Jaume Radigales
49	INFORME Constel·lació mediàtica - Pau Galonce
51	ESTUDIO La música religiosa inédita de Rossini - Roger Alier
52	SABADELL La Cenerentola visita Sabadell - Roger Alier
54	MAÓ La rehabilitació del Teatre Principal de Maó - Domènec Enrich i Joann J. Gomila
55	CRÍTICA OPERÍSTICA
70	ACTUALIDAD DISCOGRÁFICA
72	CRÍTICA DE DISCOS Y LIBROS
93	CONCURSO
94	CALENDARI OPERÍSTIC INTERNACIONAL

S'HA CREMAT EL PÚBLIC DEL LICEU?

Un cop més el Liceu ocupa -preocupa- aquest editorial. Les declaracions recents d'Oriol Bohigas i Ignasi Solà-Morales a «La Vanguardia» (23-8-94) són preocupants, perquè insisteixen en tòpics, i perquè revelen un coneixement molt superficial del que és, ha estat i significa el Liceu. Preocupa que el Sr. Bohigas afirmi que el Liceu s'ha cremat i també s'ha cremat el seu públic (!), i afegeixi que a aquest públic «ja no hi estem lligats» (qui: ell? el seu grup d'amics de la llotja del primer pis? les institucions?). El Sr. Solà-Morales hi afegeix que quan el Liceu sigui públic (sic) haurà de fer les mateixes obres que es representen a la resta del món. Ens permetem dubtar que realment hagi repassat els títols que es representen arreu del món, perquè hauria pogut observar que les diferències en la programació són mínimes entre el Liceu i els teatres d'òpera de Berlín, Londres, Lisboa, Buenos Aires i el Met de Nova York. La llista de les produccions de les òperes de Viena o de Munic, de Copenhague o d'Amsterdam inclouen títols que s'han vist al Liceu recentment. Però... és que el Liceu no era ja un teatre de gestió pública des que el Consorci va agafar-ne la direcció, el 1981? La propietat hi tenia només un dels diversos vots institucionals, i ens consta que el seu representant no era pas una persona obstinada a mantenir una política musical regressiva.

Ens temem que el públic del Liceu no el coneixen tots els que van parlant de privilegis, de burgesia (quina burgesia? que no són també la burgesia d'avui els grans professionals que regeixen la nostra vida ciutadana?). El veritable públic del Liceu eren els que es van abonar (pagant, sovint amb esforç) durant anys i panys, a localitats bones, mitjanes i dolentes, els que van fer cues, els que van haver d'enginyar-se-les per obtenir entrades els dies en què venien aquestes figures tan cares de l'òpera, perquè aquells dies sí que hi volia anar tothom; aquells dies hi volia anar el *no-públic* del Liceu. El veritable públic del Liceu no necessitava aquests reclams per anar-hi i el que vol són veritables artistes. El públic no s'ha cremat: està esperant que el teatre s'obri el 1997, i no pas més tard per satisfer polítiques culturals «de prestigi» d'un grup polític o d'un candidat.

¿SE HA QUEMADO EL PÚBLICO DEL LICEO?

Una vez más el Liceu ocupa -preocupa- nuestro editorial. Las declaraciones recientes de Oriol Bohigas e Ignasi Solà-Morales a «La Vanguardia» (23-8-94) son preocupantes, porque insisten en tópicos, y porque revelan un conocimiento muy superficial de lo que ha sido y significa el Liceu. Preocupa que el Sr. Bohigas afirme que el Liceu se ha quemado y también se ha quemado su público (!), y añade que a este público «ya no estamos ligados» (¿quién: él?, ¿su grupo de amigos del palco del primer piso?, ¿las instituciones?). El Sr. Solà-Morales añade que cuando el Liceu sea público (sic) tendrá que ofrecer las mismas obras que se representan en el resto del mundo. Nos permitimos dudar de que realmente haya repasado los títulos que se representan por todo el mundo, porque habría podido observar que las diferencias en la programación son mínimas entre el Liceu y los teatros de ópera de Berlín, Londres, Lisboa, Buenos Aires y el Met de Nueva York. La lista de las producciones de las óperas de Viena o de Munic, de Copenhague o de Amsterdam incluyen títulos que se han visto en el Liceu recientemente. Pero... ¿es que el Liceu no era ya un teatro de gestión pública desde que el Consorcio se hizo cargo de la dirección, en 1981? La propiedad tenía sólo uno de los diferentes votos institucionales, y nos consta que su representante no era en absoluto una persona obstinada en mantener una política musical regresiva.

Nos tememos que al público del Liceu no lo conocen todos los que van hablando de privilegios, de burguesía (¿qué burguesía?, ¿acaso no forman también la burguesía de hoy los grandes profesionales que gobiernan nuestra vida ciudadana?). El verdadero público del Liceu eran los que se abonaron (pagando, a menudo con esfuerzo) durante muchos años, a localidades buenas, medianas y malas, los que hicieron colas, los que tuvieron que apañárselas para conseguir entradas los días en que venían esas figuras tan caras de la ópera, porque esos días sí que quería ir todo el mundo; esos días quería ir el *no-público* del Liceu. El verdadero público del Liceu no necesitaba estos reclamos para asistir y lo que quiere son auténticos artistas. El público no se ha quemado: está esperando que el teatro se abra en 1997, y no más tarde para satisfacer la política cultural «de prestigio» de un grupo político o de un candidato.

VERDI **OTELLO**

Plácido Domingo
Cheryl Studer
Sergei Leiferkus



ORCHESTRE ET CHŒURS DE L'OPÉRA BASTILLE · MYUNG-WHUN CHUNG



VERDI **OTELLO**

Plácido Domingo
Cheryl Studer
Sergei Leiferkus



ORCHESTRE ET CHŒURS DE L'OPÉRA BASTILLE · MYUNG-WHUN CHUNG



2 C D 439 805-2

4D AUDIO RECORDING

Photo: Vivante

PROLÍMICO

Pronunciar-se taxativament sobre si el Liceu ho ha fet bé o malament seria caure en el maniqueïsm més fàcil i temptador. Per aixó crec que l'avaluació del procés de la vida liceista des d'aquell fatídic 31 de gener parla per sí sola. Com en tot hi ha hagut coses positives i d'altres no tant. D'una banda és bo que es pretengui seguir amb temporades líriques, per curtes que siguin. Ara bé, caldria ser una mica humil i, ateses les dificultats econòmiques de la casa no buscar monumentals escenografies i agosarades posades en escena i recórrer a produccions senzilles (sense que això vulgui dir repetir els *Lombardi* de la temporada 92-93). I amb això reivindico l'òpera entesa com a fenomen d'art total, amb versions escenificades: si bé el *Turandot* en versió de concert al Palau Sant Jordi va ser encertat pel caràcter coral de l'obra, la *Lucia* concertant no tenia cap raó de ser i el *Nabucco* va desaprofitar un espai tan adient com és el Teatre Grec. El recital de *Les millors veus* va desembocar en un avorridísim *show* televisat i el primer concert ofert al saló oval ja l'he oblidat gràcies a Déu. I més enllà de l'òpera, crec que el Liceu ha seguit una política de «desinformació»: el públic que es volcà a tornar l'import de les localitats i oferir donatius no ha sabut res de l'estat del teatre fins al juliol, quan es va permetre la visita al *recinte arqueològic* en una mena de cerimònia necrofílica deplorable.

Jaume Radigales

El Liceu hauria fet bé de ser més obert, més atent amb el públic i, pel que ens han dit, més receptiu envers les iniciatives que s'han dut a terme entre aquesta «societat civil» que s'acostuma a citar tant últimament.

Ens consta que algunes iniciatives privades d'institucions reconegudes, s'han quedat als passadissos perquè els seus representants no han estat rebuts després de diverses temptatives de portar els seus donatius al teatre. Encara es desconeix la xifra total del que s'ha recaptat mitjançant iniciatives particulars, donacions d'abonaments i entrades no reclamats pel públic, i altres fórmules, que si bé en un principi van proliferar moltíssim, ara s'han refredat davant la manca de receptivitat dels responsables del Liceu. Sabem de gent que ha tirat endarrera iniciatives en pro del teatre per aquesta actitud.

Ens consta que es preocupen més per les possibles relacions amb importants multinacionals, perquè formin part de la Fundació, però caldria tenir en compte que no hi ha suport menyspreable, en aquesta tasca col·lectiva. Què hauria costat de col·locar uns sobres a la disposició del públic, durant les funcions de *Turandot*, *Lucia* i la Gala Lírica, en el Palau Sant Jordi? Esperem que aquesta actitud poc «simpàtica» es rectifiqui com més aviat millor, en benefici de tots.

Fernando Sans

Ho ha fet bé el Liceu?

D'ençà de l'incendi del 31 de gener hi ha hagut moltes iniciatives de particulars, d'entitats i empreses en favor del Liceu. Ha reaccionat adequadament el teatre davant d'aquest suport col·lectiu?

Deixant de banda -i ja és deixar!- si des de la direcció del teatre s'hagués pogut fer alguna cosa per evitar que passés el que va passar, l'actuació dels responsables del Liceu des de l'incendi fins avui no sembla gaire encertada. En la gestió que des d'aleshores s'ha fet del teatre, el punt més negre és la pèssima comunicació que hi ha hagut entre la direcció del teatre i la societat catalana, l'hipotètic públic global del Liceu.

Si alguna vegada el Liceu ha estat realment popular, va ser quan es va cremar. La notícia va ser tractada fins a extrems esperpèntics i realment es va obtenir un gran nivell d'atenció de la societat catalana envers el Liceu i el seu futur. Aquesta atenció, aquest fervor, s'han deixat refredar.

Quan el segle passat el Liceu es va cremar per primera vegada es va reconstruir en un any; ara que disposem de maquinària sofisticada, no es podrà reconstruir, amb sort, fins el 1997. Sembla absurd, però tanmateix és així i hi ha raons complexes que ho justifiquen, però no han estat explicades.

A part del desencert estratègic dels grans fastos del Palau Sant Jordi, que no han convençut, al Liceu probablement s'ha treballat molt des de l'incendi, però els seus responsables no han sabut explicar amb claredat quin treball feien i atès el seu caràcter públic era ineludible que ho fessin.

Mai no he tingut vocació de jutge, per la qual cosa davant la pregunta plantejada per la revista prefereixo no judicar el passat.

Ara el que preocupa es el futur, i en aquest sentit crec que el manifest «Barcelona vol òpera» -presentat a la premsa abans de l'estiu i al qual s'hi adheriren més de 600 firmes del àmbit cultural, professional i empresarial- fa unes propostes molt encertades. Com a membre del Grup Promotor d'aquest manifest em permeto recordar-ne alguns dels punts més significatius:

- 1) Mantenir en actiu l'activitat operística per no interrompre una tradició fortament arrelada a Barcelona i per a que no es deteriorin els col·lectius tècnics i artístics del teatre;
- 2) Plantejar -mentre durin les obres- una programació imaginativa i creativa tan pel que fa als títols i les produccions com als espais alternatius a la sala cremada. Representacions sense veus amplificades;
- 3) Establir pressuposts diferenciats per la reconstrucció, el manteniment i el funcionament del teatre i pels espectacles pròpiament. Aquesta última partida ha de ser adjudicada al director artístic, figura que ha de consolidar-se amb les mateixes prerrogatives que la direcció administrativa i de la qual ha de dependre la programació com a fet cultural al marge de qualsevol altre interès.

Xavier Pujol

Montserrat Mateu

El làser disc i el seu futur

La necessitat de superar les prestacions i la qualitat dels actuals videocassetts ha estat objecte de grans inversions en investigació per part de les més importants companyies de l'electrònica. Dins del món de l'àudio, el disc de vinil va ésser superat i amb no pocs esforços, pels actuals discs compactes aconseguint un canvi qualitatiu tan important que quasi podem parlar de la desaparició del disc de vinil. El gran salt es va produir en aconseguir la digitalització de la informació, permetent que aquesta s'enmagatzemés i transmetés sense deteriorar-se. El làser hi ha jugat un paper cabdal en la lectura d'aquesta informació.

Igualment aquest canvi s'ha buscat dins del món audiovisual. I és aquí on el Làser Disc juga el seu paper. Entre altres assoliments podem parlar d'una gran qualitat de so i una imatge excepcional, accés immediat al punt desitjat, la durabilitat del format i la compatibilitat amb els discs compactes.

Des que es va començar a comercialitzar els reproductors de Làser Disc a Europa l'any aquest format ha sofert una popularització creixent arribant aquest any a la xifra de 110.000 reproductors al nostre país. Per altra part, el software disponible en aquest moment supera els 700 títols. Així doncs, podem dir que el Làser Disc s'implementa al ritme que és normal en qualsevol format nou, essent en aquest moment, sense subte, el format més desenvolupat i de més gran qualitat.

Tot i això, el futur encara ens portarà més sorpreses, i malament si no fos així. Si per un moment ens proposéssim ser inventors, segurament i entre múltiples opcions, podríem dissenyar un nou format audiovisual que millorés l'actual làser disc. Per exemple, un de més petit, possiblement com el disc compacte, i que a més, ens permetés gravar i borrar la informació quan volguéssim o fos compatible amb altres formats...

El futur sempre cerca millorar l'existent i dins del món audiovisual aquest és el camí que estem seguint. Malgrat tot, es requereix un cert temps. La solució òptima i comercialitzable a nivell domèstic per l'enmagatzament d'informació visual en poc espai, així com la possibilitat de gravar encara no s'ha trobat. Les investigacions avancen molt favorablement, bàsicament per dues vessants. Una, la compressió, fet que origina la pèrdua d'informació; l'altre, els disc d'alta densitat i la recerca d'un nou làser més precís (Pioneer està treballant en l'anomenat làser blau). Però el fet d'obtenir el primer prototipus, aconseguir tecnologies que permetin oferir-ho a un preu competitiu, aconseguir un format únic (recordem el cas del VHS, el Betamax o el sistema 2000), la implantació en el mercat com a substitut d'un altre format (recordem els anys que ha costat desbancar el disc de vinil), fan que la solució definitiva encara no es vegi amb claredat i a curt termini.

Entretant, el làser disc, en el present i en futur proper, compleix una funció molt important. Amb un mercat que es va consolidant el làser disc pot oferir a tots aquell que ho desitjin viure els espectacles audiovisuals a casa. L'òpera es converteix en un espectacle viu amb la mateixa qualitat de so que el disc compacte i amb la possibilitat de no perdre's cap detall veient vegada darrera l'altre els nostres cantants preferits. Estic segur que si ho veuen no podran resistir la temptació.

Manel Sardà

Orquestra simfònica de Barcelona nacional de Catalunya

Temporada 1994-95

OCTUBRE

Div. 21 Diss. 22 Diu. 23

Antoni Ros Marbà, director
Repetició del programa inaugural de l'Orquestra Municipal de Barcelona

Wagner: Els mestres cantaires.
Obertura

Händel: Concerto grosso, op. 6/6

Beethoven: Simfonia núm. 6, op. 68

Debussy: Prélude a l'après-midi d'un faune

Falla: El sombrero de tres picos
Los vecinos

Danza del molinero

Strauss: Till Eulenspiegel, op. 28

Diss. 29 Diu. 30

Josep Pons, director
Ursula Oppens, piano
Concert en el marc del Festival de Elliot Carter/Josep Soler de la Fundació "la Caixa"

Ravel: *Fanfare de l'Eventail de Jeanne
Carter: *Concert per a piano i orquestra
Soler: *Dos poemes per a orquestra
Ravel: La Valse

NOVEMBRE

Div. 4 Diss. 5 Diu. 6

Isaac Karabtchevsky, director
Magdalena Barrera, arpa

Balsach: *Visions grotesques

Ginastera: Concert per a arpa i orquestra, op. 25

Bartók: Concert per a orquestra

Div. 11 Diss. 12 Diu. 13

Elio Boncompagni, director
Carles Trepat, guitarra

Rossini: La gazza ladra

Berio: *Variacions per a orquestra de cambra

Valls: Concert per a guitarra i orquestra
Beethoven: Simfonia núm. 2, op. 36

Diss. 19 Diu. 20

Bernhard Güller, director
Jordi Camell, piano

Dvorák: Carnaval, op. 92. Obertura

Albéniz: *Concert per a piano i orq.

Shostakòvitx: Simfonia núm. 10, op. 93

Div. 25 Diss. 26 Diu. 27

Franz-Paul Decker, director
Maria José Martos, soprano

Gerhard: *Alegrias

Pueyo: **Cap al meu silenci (quatre cançons per a veu i orquestra)

Korngold: *Sinfonietta, op. 5

DESEMBRE

Div. 2 Diss. 3 Diu. 4

Alexander Rahbari, director
Àngel Jesús García, violí

Beethoven: Leonora núm. 3. Obertura

Gerhard: Concert per a violí i orquestra

Stravinsky: Petruixka

Div. 16 Diss. 17 Diu. 18

Emmanuel Krivine, director
David Runnion, violoncel

R. Lamote: *Tres sonates del Pare Soler

Txaikovski: Variacions Rococó, op. 33

Brahms: Simfonia núm. 3, op. 90

GENER

Diss. 14 Diu. 15

Arturo Tamayo, director
Andrea Cappelletti, violí

Varese: *Desserts

Respighi: *Concert gregorià per a violí i orquestra

Delàs: *Episodios en el recuerdo

Ravel: Daphnis et Chloé

Div. 20 Diss. 21 Diu. 22

Paul Polivnick, director
Antoni Besses, piano

Nuix: **Espirals

Bartók: Concert per a piano i orq. núm. 3

Mussorgsky/Ashkenazy: *Quadres d'una exposició

Div. 27 Diss. 28 Diu. 29

Franz-Paul Decker, director
Soprano a determinar

Bernadette Greevy, mezzosoprano

Paul Frey, tenor

Oskar Hillebrandt, baríton

Coral Càrmina

Cor col·laborador de l'OBC

Mahler: *Quatre cançons de joventut

Hans i Gretche, Fantasia de D. Joan

Erin Nerung, Serenata de D. Joan

Mahler: *Das Klagende Lied (complet)

FEBRER

Div. 3 Diss. 4 Diu. 5

Franz-Paul Decker, director
Amir Katz, piano
(Premi Maria Canals 1993)

Rachmaninov: Concert per a piano i orquestra núm. 2

Shostakòvitx: *Simfonia núm. 8, op. 65

Div. 17 Diss. 18 Diu. 19

Heinz Wallberg, director

Bruckner: *Simfonia núm. 5

Div. 24 Diss. 25 Diu. 26

S. Skrowaczewsky, director
David Lively, piano

Beethoven: Coriolà, op. 62. Obertura

Bartók: Concert per a piano i orquestra núm. 2

Brahms: Simfonia núm. 1, op. 68

MARÇ

Div. 3 Diss. 4 Diu. 5

Alexander Dmitriev, director
Tzimon Barto, piano

Glinka: Russlan i Ludmilla. Obertura

Txaikovski: Concert per a piano i orquestra núm. 1

Sibelius: Simfonia núm. 2, op. 43

Diss. 11 Diu. 12

Gilbert Varga, director
Christian Florea, violoncel

Mozart: *Simfonia núm. 14, K. 114

Benguerele: Concert per a violoncel i orq.

Dvorák: Simfonia núm. 8, op. 88

Div. 17 Diss. 18 Diu. 19

Salvador Mas, director
Lena Lootens, soprano

Strauss: Quatre últimes cançons

Mahler: Simfonia núm. 4

Div. 24 Diss. 25 Diu. 26

Salvador Mas, director
Solistes a determinar
Orfeó Català (dir.: Jordi Casas)
Centenari del naixement d'Eduard Toldrà

Toldrà: Empúries; *Camperola; *Sol ixent

Beethoven: Simfonia núm. 9, op. 125

ABRIL

Div. 1 Diss. 2

Gunther Herbig, director
Jutta Czapski, piano

Hindemith: Metamòrfosi simfònica sobre un tema de Weber

Mozart: Concert per a piano i orq. núm. 23, K. 488

Beethoven: Simfonia núm. 5

Div. 7 Diss. 8 Diu. 9

Gunther Herbig, director
Robert Cohen, violoncel

Schumann: Concert per a violoncel i orquestra

Bruckner: Simfonia núm. 3

Div. 21 Diss. 22 Diu. 23

Dmitri Kitajenko, director
Vladimir Krainjev, piano

Liadov: *El llac encantat, op. 62

Liadov: *Baba-Yaga, op. 56

Schnittke: *Concert per a piano i cordes

Txaikovski: Simfonia núm. 5, op. 64

Div. 28 Diss. 29 Diu. 30

Víctor Pablo Pérez, director
Leonidas Kavakos, violí

Montsalvatge: *Brik a Brak

Beethoven: Concert per a violí i orquestra, op. 61

Shostakòvitx: Simfonia núm. 12, op. 112

MAIG

Diss. 6 Diu. 7

Franz-Paul Decker, director
Chantal Juillet, violí

Bach/Schönberg: *Preludi i fuga, en mi bemoll, BWV. 552

Berg: Concert per a violí i orquestra

Schubert: Simfonia núm. 8

Wagner: Parsifal-Sinopsis

Div. 12 Diss. 13 Diu. 14

Franz-Paul Decker, director
Solistes a determinar
Centenari del naixement d'Eduard Toldrà

Toldrà: El giravolt de maig (Òpera en versió concert)

* Primera audició per l'Orquestra

** Estrena

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Ajuntament de Barcelona
Àrea de Cultura

Venda anticipada de localitats: A partir del dia 17 d'octubre, de dilluns a divendres, de 10 a 21 h., i dissabtes, de 15 a 21 h., a les taquilles del Palau (Sant Francesc de Paula, 2)

Venda de localitats per telèfon: A partir del dia 21 d'octubre, trucant a les taquilles del Palau de la Música Catalana (Tel. 268 10 00)

Tel. Informació: 317 10 96

NOTICIAS

Liceu: han pasado 242 días desde el incendio

► El 5 de septiembre se firmaron los documentos de **cesión de la titularidad del Gran Teatre del Liceu** por parte de los propietarios a las administraciones públicas que integra el Consorcio (Ayuntamiento de Barcelona, Generalitat de Catalunya, Ministerio de Cultura), con lo que el coliseo ya es definitivamente un teatro público. Los ya ex-propietarios mantendrán algunas prerrogativas (adquisición preferente de entradas, participación en la futura fundación que gestionará el teatro). Pero ahora la pelota está en el tejado de las administraciones, que, de permitirlo los equilibrios políticos de aquí hasta 1997, han de sacar adelante la reconstrucción, que se iniciará en abril de 1995 tras finalizar las tareas de desescombro, y cuyo coste, estimado en unos 9.000 millones de pesetas, será sufragado por las administraciones públicas (60%) y las aportaciones privadas (40%). Por este último concepto se han recogido ya unos 600 millones de pesetas. A partir de ahora, será una Fundación integrada por las administraciones y los expropietarios, que gozarán de un voto de calidad, la que registrá los destinos del Liceu. El presidente de la Generalitat lo será también del patronato de la fundación, con vicepresidencias para el alcalde de Barcelona, el subsecretario del Ministerio de Cultura y el presidente de la Diputación de Barcelona.

► La frustración y la necesi-

dad que siente el público barcelonés de contar con una temporada estable de ópera en tanto no se reconstruya el Liceu se sustanció en un **manifiesto** que obtuvo la adhesión de 600 firmas de personalidades de la música, la cultura y la política, entre los que se encontraban L. Pavarotti, A. Kraus, J. Aragall, José van Dam, G. Sinopoli, R. Chailly y Carlo Fontana (sobrintendente de la Scala), pero también de simples aficionados que no se resignan.

► En rueda de prensa, **Josep Caminal**, director del Consorcio del Liceu, salió al paso de algunas de las afirmaciones del manifiesto, reconociendo, por su parte, cierta falta de comunicación con la sociedad y los abonados. Insistió, por otra, en el compromiso de reconstruir el teatro antes del fin de 1997, pero no pudo evitar cierta desazón entre los aficionados líricos, entre los que se tiene la sensación de que tras el incendio el Liceu está perdiendo su sustancia artística y humana: **Uwe Mund** no continuará al frente de la dirección de la Orquesta Sinfónica del G.T.L., después que se adoptara la decisión de no renovar su contrato, y **Albin Hänseroth**, por su parte, ha manifestado su voluntad de continuar al frente de la dirección artística de Liceu, al menos hasta su reconstrucción. Su intención es trabajar en el futuro para la Opera de Hamburgo. Más grave parece la descomposición del cuadro técnico, con la mar-

cha del director técnico y de su equipo, a otros teatros.

► Uno de los problemas fundamentales es el de asegurar la **continuidad de las masas estables** del teatro, una de las columnas de todo coliseo lírico. La intención de Josep Caminal es proceder a una regulación de empleo de 150 días al año que permita ahorrar los salarios de un coro y una orquesta a los que parece difícil encontrar algún tipo de ocupación durante un año entero.

► **El Teatro Real de Madrid** ya tiene nueva fecha de reapertura: el 10 de octubre de 1995. Lo que todavía se desconoce es quién será el director general del teatro más costoso de España. La ministra de Cultura, Carmen Alborch, sí ha podido anunciar que se tratará de una persona con «sensibilidad artística y capacidad de gestión».

► **El Palau de la Música de Valencia** será uno de los protagonistas de una función de *Aida* bien curiosa que se anuncia para la próxima temporada, después que fuera anunciada para el mes de julio. La representación se hará en los Jardines del Turia, frente al Palau de la Música, que también formará parte de los decorados. Dirigida por José Carlos Plaza, la producción contará con 500 personas entre coros y figurantes, comitivas de caballos y elefantes y una recreación del antiguo Egipto en un escenario de tres niveles con obeliscos y columnas de 15 metros de altura. Se espera que

20.000 espectadores puedan asistir a la representación.

► El director musical del Teatro de La Bastille de París, el coreano **Myung Whung-Chung**, ha sido el primero en apreciar los efectos de la gestión del nuevo director general de la Ópera de París, **Hugues Gall**, antes incluso de que éste se haya hecho con las riendas de un modo efectivo (véase nuestro número de julio). Chung ha sido cesado por diferencias con la dirección ejecutiva (en la actualidad, ocupada interinamente por J.P. Cluzel). Han contado para ello las diferencias en cuanto a la gestión artística, que el director coreano pretendía controlar de forma autónoma, sus elevados emolumentos y, *last but not least*, la proximidad de las elecciones presidenciales francesas. Y es que, en Francia más que en ninguna otra parte, la cultura es asunto de Estado.

► **Plácido Domingo** ha sido nombrado director artístico de la Ópera de Washington, designación con la que esta institución pretende ganar prestigio dentro del cada vez más disputado mercado mundial de la ópera.



Mireia Pintó

El próximo número 14 de **OPERA ACTUAL** aparecerá el mes de diciembre, en lugar del mes de enero. La periodicidad continuará siendo trimestral con publicación de la revista los meses de **DICIEMBRE, MARZO, JUNIO** y **SEPTIEMBRE**.

► Entre el 2 y el 9 de julio tuvo lugar en Torroella de Montgrí el **I Concurso Internacional de Canto Jaume Aragall**. El primer premio para voces masculinas fue para tenor coreano Kim Young-Hwan. El femenino fue compartido entre la mezzo Anna Bonitatibus y la soprano Montserrat Obeso. El premio al mejor cantante catalán, concedido por la Generalitat, fue para la mezzo Mireia Pintó, quien el ofreció pocos días más tarde un recital en el Casal del Metge de Barcelona, organizado por las Joventuts Musicals, en el que demostró sus grandes condiciones para Rossini.

Temporadas

► **Euroconcert** ha incluido dentro de su X temporada un pequeño **ciclo con tres óperas**, y si bien sólo una será escenificada, sin duda serán bien recibidas por un público sediento. El ciclo, de sabor dieciochesco y con el aliciente de presentar tres títulos raros o inéditos en los escenarios barceloneses, se abrirá, el 22 de noviembre, con *Ezio*, de Händel, por el King's Consort dirigido por Robert King,

uno de los mejores händelianos de nuestros días. Luego (15 de diciembre) vendrá *Lo Speciale* a cargo de la Transparant Opera y la Chapelle de Lorraine, que pondrán en la escena del Palau de la Música de Barcelona esta ópera de F.J. Haydn. Por último, Marc Minkowski y sus Musiciens du Louvre ofrecerán *Dido and Aeneas*, de Henry Purcell, poco vista en Barcelona, el 31 de mayo del año próximo, con motivo del tercer centenario de la muerte del compositor.

► El **Covent Garden** londinense ha abierto ya su temporada con *Turandot* y *La cenerentola* (con Olga Borodina en el papel titular). A partir del mes de octubre se sucederán *El anillo del nibelungo*, con dirección de Bernard Haitink; *Roméo et Juliette*, con Leontina Vaduva y Roberto Alagna; *La Traviata*, con Solti al frente; *Otello*, prueba de fuego para Dennis O'Neill; *Troilus and Cressida*, de Walton; *Der Rosenkavalier*, con Felicity Lott y Anna-Tomowa Sintow alternándose como la Mariscalá; *Salomé*, una producción de Luc Bondy con Catherine Malfitano; *Un ballo in maschera*, con Pavarotti, Millo y Zancanaro; y *King Arthur*, de Purcell, con William Christie dirigiendo a Les Arts Florissants. Luego vendrá un Festival Verdi, a partir del mes de junio. Carreras y Domingo protagonizarán, alternadamente, *Stiffelio*, *I due Foscari*, *La Traviata* y *Simon Boccanegra* completan este pequeño solaz verdiano.

► La **temporada de ópera del Liceu para 1994-95**, con la que se intentará satisfacer las demandas de los aficionados y man-



Paata Burchuladze

tener la actividad de las masas estables de la orquesta, contará con cinco títulos de ópera, dos de ballet y una serie de conciertos aún por determinar. Se trata, por supuesto, de una pequeña temporada, programada con la intención de, al menos, equilibrar los presupuestos del teatro, cuyo destino principal en estos momentos es la reconstrucción; se mantendrán los abonos de la temporada pasada, siempre con la reserva de posibles modificaciones. *Fidelio* será el primer título de esta temporada, y vendrá servida en versión de concierto, los días 12, 13 y 19 de febrero de 1995, en el Palau de la Música Catalana; con dirección de Peter Schneider actuarán Hildegard Behrens (Leonora), el Siegmund del último *Anillo* del Châtelet, Jirky Niskanen (Florestan) y Paata Burchuladze (Pizarro). La siguiente ópera es *Norma*, de nuevo en versión de concierto y repitiendo el escenario ya mencionado; Sharon Sweet (Norma), Dolora Zadjick (Adalgisa) y Nicola Martinucci (Pollione) forman el reparto que actuará en tres fun-

ciones durante el mes de marzo. El Palau Sant Jordi será la caja de resonancia (no muy adecuada, por cierto) para *Carmen*, con cuatro funciones ofrecidas en versión escenificada, en el mes de abril, con un reparto aún desconocido. Por fin, el Teatre Victòria acogerá los dos últimos títulos: *Madama Butterfly*, con Catherine Malfitano y Peter Dvorsky, llegará con seis funciones en el mes de mayo, dirección escénica de Marc Arturo Marelli (producción de la ópera de Bonn) y musical de Brian Saleski; y *Rigoletto*, con seis funciones en el mes de junio, cierra la lista, con Joan Pons como casi seguro bufón. Según el director artístico del Liceu, **Albin Hänse- roth**, la principal dificultad a la hora de realizar una programación alternativa es hallar un teatro en Barcelona capaz de albergar unas funciones de ópera con el nivel artístico al que los aficionados barceloneses están acostumbrados. Esta programación ha sido calificada en medios operísticos de Barcelona como escasamente imaginativa y simple apaño para salvar la cara ante los aficionados.



Plácido Domingo

► La **Opera Estatal de Vie-**

na, dentro de la catarata de títulos que forman su temporada 94-95, propone algunos de especial interés: un *Così fan tutte* dirigido por Riccardo Muti, una *Fedora* con Carreras y Baltsa, una nueva producción de *Hérodiade* con Domingo y Baltsa, y el estreno mundial de *Gesualdo*, de Alfred Schnittke con dirección de Rostropovich.

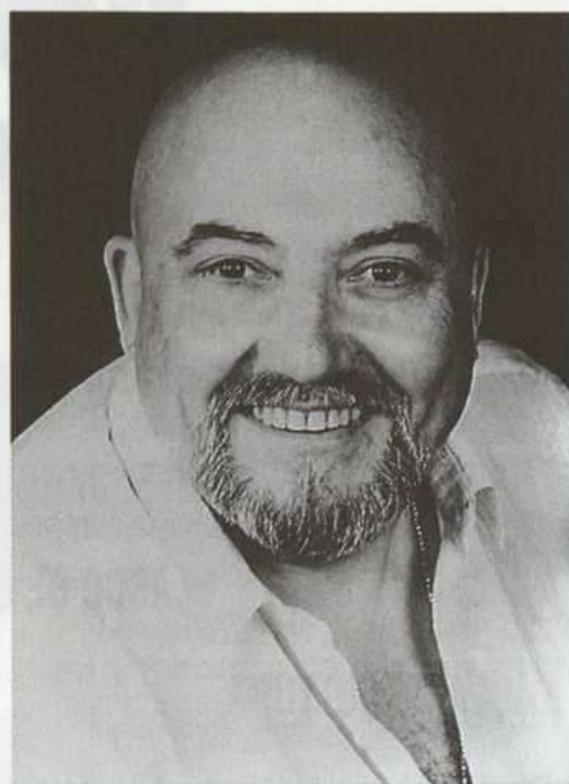


Mstislav Rostropovich



Daniel Barenboim

gunos títulos infrecuentes y otros de gran repertorio. En noviembre se producirá el estreno de *Cendrillon*, de Vladimir Kojokharov. Tras *La viuda alegre* (diciembre), se presentará un pequeño ciclo de ópera rusa a cargo de la compañía del Teatro Kirov de San Petersburgo; Valery Gergiev dirigirá *Kitège*, de Rimski-Korsakov, *La Dame de Pique*, de Tchaikovski, y *Khovantchina*, de Mussorgski, en una única función para cada título al frente de unos repartos que incluyen a Olga Borodina y Gegam Grigorian (enero). Otro estreno será el de *L'Épouse injustement soupçonnée*, de Valérie Stéphan (enero). El tándem Savall/Deflô tendrá que llevar a buen puerto una nueva producción de esta temporada, la ópera de Martín y Soler *Il burbero di buon cuore* (febrero). Tras el espectáculo formado por comedias madrigalescas a cargo del conjunto Clément Janequin (abril), la temporada se cierra con cuatro títulos de gran repertorio: *Parsifal*, en una nueva producción y con dirección musical de Friedemann Layer (marzo), *Cavalleria Rusticana* y



Alain Fondary

Pagliacci, con Alain Fondary como prometedor Alfio y dirección escénica de Giancarlo del Monaco (abril/mayo), y *Rigoletto*, que verá de nuevo al apasionante Alain Fondary como el bufón en busca de venganza del Duque de Mantua encarnado por Josep Bros (junio). Todo, a repartir entre el bello teatro de la Comédie y el de Le Corum.

► Un *Don Giovanni* abre la temporada 94-95 de la **Opera de Niza**, seguido por una nueva producción de *I due Foscari*, de Verdi, con dirección escénica de Pier Luigi Pizzi y musical de John Mauceri. La otra gran atracción de esta temporada es la propuesta con los dos grandes *Otello*, el de Rossini y el de Verdi, en sendas nuevas producciones con dirección escénica de Pet Halmen y musical del titular Klaus Wise. La temporada incluye además, *El holandés errante*, *Werther*, *Il Telemaco*, de A. Scarlatti (nueva producción) y *L'incontro improvviso*, de F.J. Haydn (nueva producción).

► El «otro» teatro de ópera de París, el **Châtelet**, que dirige S. Lissner, ha iniciado ya su temporada 94-95 con el *Anillo* de Tate/Strosser, estrenado el pasado mes de junio. Los otros títulos del cartel forman un pequeño mosaico europeo. Podrá verse *Reigen*, de Philippe Boesmans, en la producción de la Monnaie de Bruselas que tenía que haber pasado por el Liceo; *King Arthur*, de Purcell, con Les Arts Florissants y William Christie; *Peter Grimes*, dirigida por J. Tate; *Fidelio*, en una producción de la Deutsche Oper de Berlín, con dirección musical de D. Barenboim; y *La zorrita astuta*, la deliciosa ópera de Janáček, dirigida nada menos que por Charles Mackerras.

► **Montpellier** ofrece una temporada muy variada con al-



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 técnicas erróneas o incorrectas. Chequeos vídeo-laringoscópicos, fonogenia y calificación vocal, tesituras incompletas, etc.

Formación artística del cantante, dicción, interpretación, repertorio, estilística vocal, etc.

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

Karl Böhm

La pasión por la tradición

La fructífera aportación de Karl Böhm a la ópera conoció su momento de esplendor con la relación que el director austriaco mantuvo con Richard Strauss, cuya obra defendió como pocos. Este año es el del centenario del nacimiento de uno de los últimos directores que, por encima de todo, se debía a los compositores, sin divismos.

La aparición de la edición de nueve óperas de Richard Strauss dirigidas por Karl Böhm, es la más significativa contribución de Deutsche Grammophon al centenario del nacimiento del célebre director austriaco (Graz, 1894). Mozart fue su pasión, junto a Strauss, también confeso mozartiano. Y a ellos se consagró como intérprete hasta el fin de su vida. En su repertorio cultivó asiduamente las grandes obras de Beethoven, Schubert, Bruckner y Brahms, además de convertirse en uno de los primeros apóstoles de Alban Berg. Ningún otro director hizo tanto por divulgar *Wozzeck*, que presentó ante el conservador público del Festival de Salzburgo en 1951. Böhm también fue un estimable wagneriano y en los años sesenta dirigió en los Festivales de Bayreuth: sus versiones de la *Tetralogía* y *Tristán e Isolda*, con la explosiva pareja formada por Birgit Nilsson y Wolfgang Windgassen, son sus testimonios wagnerianos más célebres.

La relación personal y artística de Böhm y Strauss tuvo un inicio epistolar. En 1931, cuando el joven director austriaco era titular de la Opera de Hamburgo, y con motivo de un nuevo montaje de *Arabella*, escribió al compositor, preguntándole acerca de ciertos cortes a realizar en la obra. Strauss le respondió que si él no hubiera querido que figurase aquella música en su obra, no la habría compuesto. Böhm dirigió *Arabella* en Hamburgo sin cortes.



¿Al servicio del III Reich?

Karl Böhm pertenecía a una especie de directores de orquesta admirada por Strauss y actualmente casi en vías de extinción. Era un *Kapellmeister* que había aprendido el oficio lentamente: maestro repetidor mientras estudiaba Derecho en su ciudad natal; ayudante de Bruno Walter en la Opera de Munich en 1921; *Generalmusikdirector* en Darmstadt en 1927, donde conoció al célebre director de escena Carl Ebert; director de la Opera Estatal de Hamburgo en 1931 y máximo responsable musical de la Opera de Dresden en 1934. En ese escenario, auténtico feudo de Strauss en el que estrenó muchas de sus óperas, Böhm estrenó *La mujer silenciosa*, con un exquisito libreto de Stefan Zweig, y *Daphne*, ópera que Strauss le dedicó.

Los años de Dresden fueron decisivos desde el punto de vista artístico. Pero coincidieron con el apogeo del nazismo. Directores como Bruno Walter, Erich Kleiber y Otto Klemperer tuvieron que abandonar el país, como tantos otros músicos, por cuestiones raciales. Wilhelm Furtwängler, Karl Böhm y Herbert von Karajan, entre otros, dirigieron habitualmente en Alemania y Austria con la bendición de las autoridades nazis. Y Richard Strauss, nombrado presidente de la Cámara Nacional de Música del Tercer Reich, fue coronado por los nazis como máximo exponente de la cultura musical alemana.

Las relaciones de Strauss y Böhm con los nazis fueron contradictorias. Strauss, ambicioso, conservador y hábil hombre de negocios que supo ganar mucho dinero con su música, pretendió separar el arte de la política. Es posible que nunca fuera un colaboracionista activo, pero se dejó utilizar por el régimen nazi sin querer averiguar el alcance de la barbarie, cómodamente entronizado como «el compositor alemán más importante del siglo». En cuanto a Böhm, ya su actividad en la Opera de Dresden bajo la dictadura hitleriana no estuvo exenta de oportunismo político. Su nombramiento como sucesor de Fritz Busch se produjo en circunstancias poco gloriosas, así como su elección como director de la Opera de Viena en 1943.

A pesar del evidente colaboracionismo, Strauss y Böhm tuvieron serios enfrentamientos con los nazis. Cuando se preparaba el estreno en Dresden de *La mujer silenciosa*, Strauss se desplazó para supervisar los ensayos y quedó absolutamente complacido por la calidad de la

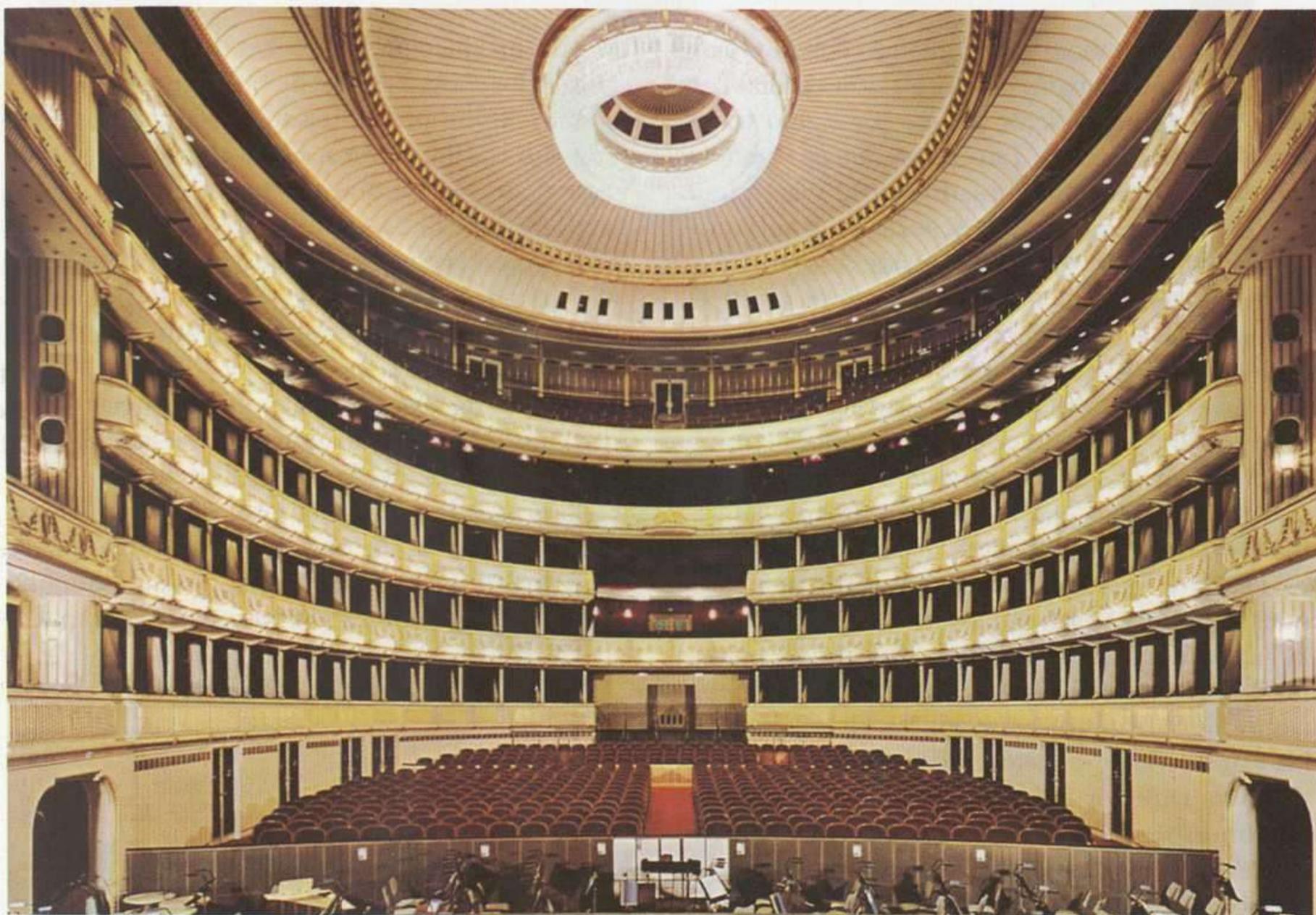
orquesta y la dirección de Böhm. El autor del libreto era Stefan Zweig, judío austríaco, y los nazis no estaban dispuestos a que su nombre figurase públicamente en los carteles al lado del gran compositor «ario». Al terminar un ensayo, Strauss exigió ver el cartel con el que se anunciaría la ópera y comprobó que el nombre del libretista no aparecía. Amenazó con prohibir el estreno y escribió una carta a Zweig, que, evidentemente, no estaba en Alemania. La carta llegó rápidamente a manos de la Gestapo quienes enviaron una copia a las autoridades de Berlín, quienes advirtieron a los jefes para que no acudieran al estreno, quienes no prohibieron para evitar un escándalo. El estreno se celebró con el teatro lleno. En la segunda representación la platea estaba semivacía. Y la tercera función no llegó a celebrarse por «indisposición» de la protagonista. Pocos días después, Goebbels destituyó a Strauss como presidente de la Cámara Musical «a causa de su avanzada edad».

En 1936 la Opera de Dresden, con Böhm al frente, se desplazó al Covent Garden de Londres, en una gira que los nazis aprovecharon propagandísticamente. La primera ópera que interpretaron fue *Rosenkavalier* y el propio Strauss dirigió su *Ariadna en Naxos*.

Böhm fue el perfecto continuador de la tradición straussiana de Dresden, que después mantendría al frente de la Opera de Viena. En el Festival de Salzburgo, donde Böhm comenzó su andadura en 1938 dirigiendo *Don Giovanni* y *Rosenkavalier*, Mozart y Strauss fueron los compositores que más veces interpretó, tanto en ese escenario como en la Opera de Viena.



Karl Böhm con Richard Strauss, la cantante Maria Cebotari y el intendente Brandt, durante un ensayo para el estreno de *Daphne*, de Strauss, del que se encargó el propio Böhm, en Dresde (1938).



Interior de la reconstruida sala del Teatro de la Ópera de Viena, que Böhm tuvo el honor de inaugurar en 1955.

El primer contacto de Böhm con la Ópera de Viena se produjo en 1933, dirigiendo *Tristán e Isolda*. Diez años después fue nombrado director titular, cargo en el que se estrenó dirigiendo *Los maestros cantores de Nüremberg*.

En 1944, durante su primer mandato, se organizó un gran festival para celebrar los 80 años de Richard Strauss, en el que Böhm dirigió una histórica representación de *Ariadna en Naxos*, grabada en directo, que fue además la primera grabación de una ópera completa realizada por Böhm. Richard Strauss dirigió el concierto homenaje que le ofreció la Filarmónica de Viena, en el que Böhm le entregó una batuta revestida de oro y diamantes. Con ella dirigió su poema sinfónico *Las travesuras de Till Eulenspiegel*. Al terminar se dirigió a Böhm y le dijo: «Esta maldita batuta es terriblemente pesada, no me gustaría tener que dirigir con ella *El Ocaso de los Dioses*... así que cámbiamela por otra para dirigir la *Sinfonía Doméstica*.

Desnazificación y retorno a Viena

El 12 de marzo de 1945 la Ópera de Viena quedó destruida tras un bombardeo, suceso que conmovió a todos los vieneses. Tras la derrota total de Alemania, en mayo de 1945, directores como Krauss, Furtwängler, Knappertsbusch, Karajan y Böhm fueron sometidos a un proceso de desnazificación en el que se les prohibió dirigir durante dos años (los rusos vetaron a Strauss por haber sido el último director de la Ópera de Viena bajo el régimen nazi).

Diez años después, el 5 de noviembre de 1955, tuvo lugar la reapertura del teatro, que pasaría a denominarse Ópera del Estado (Staatsooper). Böhm, de nuevo nombrado director titular, dirigió una triunfal representación de *Fidelio*. Pero en muy poco tiempo se desataron las tensiones que provocaron su dimisión, al ser abucheado, precisamente durante una función de *Fidelio* en 1956, por dedicar demasiado tiempo a su carrera fuera de la Ópera vienesa.

Afortunadamente los problemas con la Ópera del Estado no empañaron su relación cordial con la Filarmónica de Viena, con la que siguió trabajando intensamente. Los filarmónicos siempre han admirado su honestidad musical y honradez profesional, siempre al servicio de los compositores, sin divismos. Ha sido considerado como el último eslabón de la tradición y sus interpretaciones de Mozart, Beethoven, Bruckner, Wagner, Strauss y Berg pueden considerarse modélicas. La numerosas grabaciones realizadas con la Filarmónica de Viena para Decca y Deutsche Grammophon son el mejor testimonio de la naturalidad y efusividad que supo mantener con los filarmónicos de Viena hasta el final de sus días.

Böhm y Karajan, otro genial director de orquesta austríaco, salvaguardaron la tradición de la Filarmónica de Viena. Estas dos grandes batutas trabajaron con la orquesta tanto en Viena como en Salzburgo, tanto en las giras como en los estudios de grabación. Böhm, que recibió el título de Director Honorario (*Ehrendirigent*), distinción especialmente creada para él por la orquesta, fue, desde la muerte de Furtwängler, el celoso guardián de la tradición sonora e interpretativa de la legendaria orquesta.

Strauss hasta el final

Las más importantes giras mundiales de la Filarmónica de Viena tuvieron a Böhm en el podium. Con ellos se presentó en Moscú en 1971, en 1977 viajaron juntos al Japón por sexta vez, en 1979 visitaron Washington y en 1980, la Ópera Estatal de Viena se presentaba en Japón con una gira triunfal en la que como director estaba el anciano y venerado maestro.

En 1976 el gran director decidió legar a la Orquesta los cuadernos de esbozos de Richard Strauss para sus óperas *Ariadna en Naxos* y *La mujer sin sombra*. Y al año siguiente dirigió unas hoy legendarias representaciones de este último título en la Opera de Viena, protagonizadas por Birgit Nilsson, Leonie Rysanek, James King, Ruth Hesse y Water Berry, que fueron grabadas en directo por la Deutsche Grammophon.

El 27 de agosto de 1980, Böhm dirigió *Ariadna en Naxos* en el Festival de Salzburgo, que se convertiría en la última ópera que dirigió en público. Poco después grabó la banda sonora

para la producción de *Elektra* dirigida escénicamente por Götz Friedrich. En el mes de agosto de 1981 Böhm preparaba su concierto de despedida con la Filarmónica. El escenario iba a ser el Festival de Salzburgo y la fecha elegida el 28, para celebrar su 87 cumpleaños. Las obras escogidas eran las Sinfonías *Incompleta* y *La Grande* de Schubert. El venerado maestro no pudo acudir a la cita: falleció dos semanas antes, el día 14 de agosto de 1981.

Su muerte significó algo muy especial para los filarmónicos, igual que sucedió con la desaparición de Hans Knappertsbusch. Con ellos había realizado su última grabación de la *Novena* de Beethoven, en noviembre de 1980, que se convirtió en un sobrecogedor testamento que recoge una interpretación visionaria y genial.

Javier Pérez Senz

La carrera de Karl Böhm es la de un kapellmeister como ya quedan pocos. Nació en la ciudad austríaca de Graz el 28 de agosto de 1894. Allí mismo debutó como director de ópera en 1917. En 1921, a invitación de Bruno Walter, se trasladó a la ópera del Estado de Munich, y en 1927 se convirtió en Generalmusikdirektor en Darsmtadt, en donde estrenó Wozzeck en 1931. En 1933 dirigió por primera vez a la Filarmónica de Viena, con un Tristán que sería el inicio de una larga relación.

*Su siguiente puesto sería el de director de la Ópera del Estado de Dresden, sucediendo a Fritz Busch. Desde este puesto entabló una relación con Richard Strauss que dio como fruto los estrenos en la ciudad sajona de *La mujer silenciosa* (1935) y *Daphne* (1938). Como director de la Ópera de Viena su experiencia fue corta (1943-45, 1955-56), y además después de la guerra pasó por un proceso de desnazificación. A partir de entonces sería un director free-lance, con apariciones en los teatros más importantes del mundo. Especialmente recordadas son sus apariciones en Bayreuth, que culminaron con el ciclo completo del Anillo en los años 60. Murió el 14 de agosto de 1981, en Salzburg, cuyo festival visitó asiduamente.*

6 7 6 0 1 9 9 9



Le Château de Barbe Bleue

Bartók

Cendrillon

Kojoukharov

La Veuve Joyeuse

Lehár

La Khovantchina

Moussorgski

Kitège

Rimski-Korsakov

La Dame de Pique

Tchaïkovski

L'épouse injustement soupçonnée

Stephan-Cocteau

Norma

Bellini

Il Burbero di buon cuore

Martin y Soler

Comédies Madrigalesques

Lassus-Vecchi-Banchieri-Striggio-Croce

Le Roi Arthur

Purcell

Parsifal

Wagner

Cavalleria rusticana

Mascagni

I Pagliacci

Leoncavallo

Rigoletto

Verdi

M OPERA M
Comédie-Berlioz
MONTPELLIER

11, BOULEVARD VICTOR-HUGO 34000 MONTPELLIER - FRANCE

SAISON 1994-1995

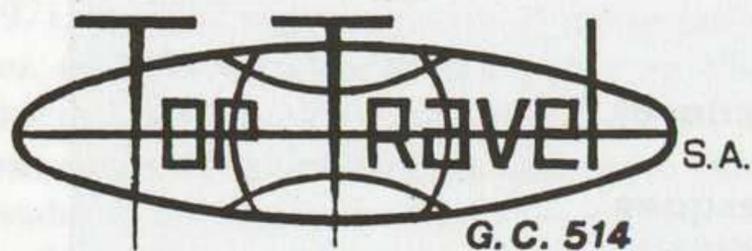
CONTREPOINT

AIDA

EN EL TEMPLO DE LA
REINA HATCHEPSUT EN
LUXOR (Egipto)

SALIDAS: EL 25 Y EL 28
DE NOVIEMBRE, EN
LÍNEA REGULAR,
ESTANCIA DE 5 Y 8
DÍAS.

PRECIO POR PERSONA
DESDE PTAS. 151.500,-
(ENTRADA INCLUIDA)



INFORMACIÓN Y RESERVAS:
TOP TRAVEL
TORRENT DE L'OLLA, 37
TEL. 415 48 77
FAX. 415 49 22
08012 BARCELONA



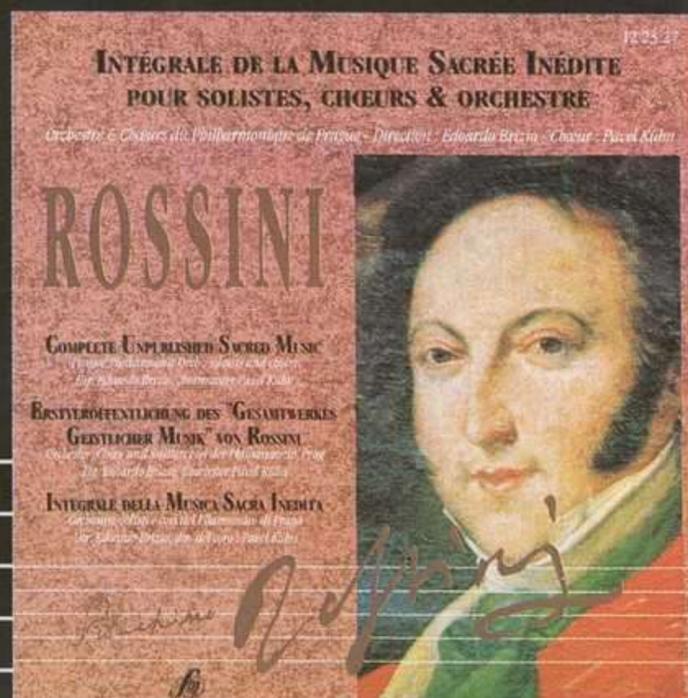
Rossini

PRIMERA
GRABACIÓN MUNDIAL

ROSSINI

INTEGRAL DE LA MÚSICA SACRA
INÉDITA PARA SOLISTAS,
COROS Y ORQUESTA

*Orquesta y coros
de la Filarmónica de Praga
Dirección: Edoardo Brizio
Coro: Pavel Kühn*



Álbum 3 CD

SM 12 2327

 AUVIDIS



Dossier René Jacobs

Primero como cantante, luego como director René Jacobs ha demostrado cómo es posible hacer de la ópera de los siglos XVII y XVIII un arte de hoy, accesible para el público actual, desvelando las claves de una estética que no ha perdido nada de su vigor. El goce y la seriedad estilística se mezclan a partes iguales en su trabajo.

En este dossier el propio Jacobs se explica en una entrevista en la que confiesa su admiración por la ópera veneciana; un repaso a su discografía completa el retrato de su personalidad artística.

Entrevista

Maestro de grandes obras

Volcado en su carrera de director, René Jacobs se ha asentado en un repertorio que aún tiene obras maestras que revelar. En esta entrevista, realizada en Berlín el pasado 8 de septiembre, donde el director belga dirigirá en próximas fechas *L'opera seria*, de Gassmann, nos muestra su fascinación por la ópera veneciana, lo cual no le impide explorar otras obras del barroco. Un gran director para un gran repertorio.

OPERA ACTUAL.- Ayer cantante, hoy director, ¿es éste el curso de una carrera normal?

RENÉ JACOBS.- No el de una carrera de cantante, pero dirigir no es una decisión que yo haya tomado a la ligera o de un día para el otro; hoy, sin embargo, mi deseo es consagrarme ante todo a la dirección de orquestas barrocas.

OAC.- ¿Cómo inició su segunda carrera?

R.J.- Después de mi primera grabación, *L'Oronthea*, una ópera de Pietro Antonio Cesti para Harmonia Mundi, dirigí una versión de concierto de la misma obra en Innsbruck. El éxito fue tan grande que se me pidió que dirigiera una presentación escénica. Fue así como la dirección se hizo más importante para mí que el canto. El hecho de que hoy dirija sobre todo ópera significa que el número de ensayos necesarios en estos espectáculos me obliga a cantar cada vez menos. Lo que no quiere decir que ya no cante más, todavía actúo, pero en recitales.

OAC.- Como director, usted ha llegado por el momento hasta Gluck. ¿Va a seguir el ejemplo de otros colegas «barrocos» y entrar en el «gran repertorio»?

R.J.- No tengo la intención de dirigir más

allá del repertorio mozartiano, de momento, (dirigiré *Così fan tutte* en 1997), la lógica impondrá que tras ello aborde el repertorio italiano que le sigue, es decir, las óperas de Rossini, lo que no excluyo.

OAC.- ¿Hay todavía muchos redescubrimientos que hacer dentro del ámbito barroco?

R.J.- Podría dedicar mi vida a los redescubrimientos, ¡pero no deseo dedicarme sólo a eso! Se ha dicho de mí que soy un «maestro de pequeñas obras»; el juicio me parece injusto, para resucitar una obra olvidada es necesaria una gran energía. Se me pregunta, por ejemplo, por qué *L'opera seria*, de Florian Leopold Gassman -ópera sobre la ópera-, una obra que acabo de presentar en Berlín, ha sido olvidada durante 250 años. No puedo responder. ¿Por qué Monteverdi no había sido interpretado desde 1650 cuando Vincent d'Indy lo adaptó al gusto de su tiempo?

OAC.- ¿Cree que hay muchas obras maestras perdidas?

R.J.- Por supuesto. Los que dicen lo contrario no saben nada. Éstas son personas que evidentemente no buscan nada.

OAC.- Esta misma temporada usted dirige la obra que acaba de citar, así como *Cleopatra e Cesare*, de Carl Heinrich Graun. ¿Responde ello a un interés particular por la ópera alemana del siglo XVIII?

R.J.- Por supuesto, pero eso no es lo esencial de mi trabajo. Me atrae más naturalmente la ópera veneciana. Acabo de grabar para Harmonia Mundi *La Calisto* de Pier Francesco Cavalli y me gustaría encontrar la fuerza para explorar otras óperas de Cavalli. Dejando a un lado, a principios de siglo, a Claudio Monteverdi y, a

finales, a Henry Purcell, Cavalli es, a mi entender, el compositor de ópera más importante del siglo XVII.

OAC.- ¿Es la ópera seria un género recuperable? ¿Plantea problemas específicos de puesta en escena?

R.J.- Existe un gran problema con la puesta en escena de la ópera seria. Existen más posibilidades de hacer gran teatro con la ópera veneciana. Aquí las arias no duran más de dos minutos, es el recitativo el que conduce la acción. Aquí hay una yuxtaposición shakesperiana que alterna escenas serias y cómicas. Algo que por desgracia desapareció con la tragedia lírica francesa del siglo XVII porque Luis XIV y Lully tuvieron la mala idea de eliminar las escenas cómicas. Se puede preguntar, efectivamente, si la ópera no se convirtió en un concierto con vestuarios, una serie de arias que se sucedían. Una monotonía de forma que compositores como Alessandro Scarlatti o Georg Friedrich Händel supieron combatir, el primero introduciendo los grandes *accompagnatos*, el segundo abandonando la forma *da capo* en el momento crucial de la ópera, por ejemplo, Orlando en su escena de locura. El problema para el regista es saber qué debe hacerse en estas arias *da capo*, otros tantos mini dramas, y reunir estos *clips* musicales de otro tiempo.

OAC.- Usted ha elegido a María Bayo para interpretar la Cleopatra de Giulio Cesare, de Händel. ¿Cuáles son sus cualidades vocales que le han empujado a ello?

R.J.- Dirigí a María Bayo por primera vez en Bruselas en una producción de *La Calisto*, con una puesta en escena de Herbert Wernicke. Enseguida me sedujo esa voz de soprano cuyas cualidades son las que yo creo ideales para la «voz barroca», de vibrato muy controlado y modulable. Las voces que controlan bien el vibrato son a menudo pequeñas, a menudo feas.

María Bayo sí posee una voz bella y grande capaz de llenar un gran teatro. Muy rítmica, su voz tiene además muchos colores y una base grave de la que siempre carecen los intérpretes actuales del repertorio del siglo XVII. Es por esta razón que se asigna a una mezzosoprano los roles de soprano como el de Ottavia de *La incoronazione di Poppea* de Monteverdi, que a mi entender es una tesitura de soprano con buenas notas graves para los *parlandos*.

OAC.- Después del oratorio *La Giuditta*, de Antonio de Almeida, ¿hay otras obras ibéricas que le interesen?

R.J.- No descarto dirigir otra obra de este compositor portugués, una ópera en este caso, *La Spinalba*. Es una obra muy bella que la Fundación Gulbenkian de Lisboa me ha propuesto.

Dejando a un lado, a principios de siglo, a Claudio Monteverdi y, a finales, a Henry Purcell, Cavalli es, a mi entender, el compositor de ópera más importante del siglo XVII.

OAC.- Usted trabaja a menudo con el Concerto Köln. ¿Se encuentra particularmente cómodo con esta formación alemana?

R.J.- ¿Y por qué no habría de estarlo? Aparte del Concerto Köln, trabajo también, aunque esto sea más reciente, con la Akademie für Alte Musik de Berlín. A pesar de ser alemanas ambas, las dos orquestas son bien diferentes -la segunda es originaria de la ex-República Democrática-, y es evidente una diferencia de espíritu. Pero si estas orquestas tienen sus

pros y sus contras, lo mismo que los directores, no puedo imaginar, sin embargo, dirigir el repertorio que hago con la mejor de las formaciones modernas. Además del sonido de los instrumentos antiguos, que prefiero, son los instrumentistas los que marcan la diferencia. Ellos saben tocar, porque la sienten, esta música totalmente retórica. Con el gran repertorio sinfónico del siglo XIX los diferentes colores fueron convertidos en sonido, la música pinta mucho más. El repertorio que yo dirijo necesita músicos que hablen, y esto es más fácil con instrumentos antiguos. Esta es la razón por la que en



Una de las muestras del acercamiento de Jacobs a la ópera alemana del siglo XVIII: *Cleopatra e Cesare*, de Graun, en la Staatsoper de Berlín. Fred Berndt se encargó de la puesta en escena y Jacobs, al frente del Concerto Köln, de resucitar una obra olvidada. (Foto: Van Peinen).

Londres trabajo con la Orquesta del Siglo de las Luces, de nuevo una orquesta fundada por sus miembros para tocar en pequeña formación sin director, o en grande con un director que ellos invitan.

OAC.- Hoy, por el contrario, las fronteras se borran para las voces. Los cantantes de «gran repertorio» se lanzan sobre el repertorio premozartiano con éxito, como María Bayo y Jennifer Larmore. ¿Prefiere usted a los especialistas o simplemente a buenos cantantes?

R.J.- Los buenos cantantes o los especialistas si son buenos cantantes, de modo que no sea necesario llevarlos de la mano. Es por ello que siempre me ha gustado trabajar con María Bayo o Jennifer Larmore o alguien como Janet Williams.

Con ésta última me gusta mostrar cómo, por ejemplo, se canta un *air de cour* francés. Ella tiene la técnica y la flexibilidad para entender cómo hacerlo. El riesgo, si el cantante con el que se trabaja no posee estas cualidades, es no conseguir una coherencia estilística. No obstante, la falta de coherencia no es peor que tener un reparto totalmente formado de lo que yo llamo las «malas voces barrocas», de las que hay muchas. Cuando se me reprocha, por ejemplo, que reemplazo un contratenor por una mezzo, respondo que no hay nada que reemplazar. Giulio Cesare es un rol de castrado. Dar el rol de un castrado alto a un contratenor es una opción. Algo hay que hacer ya que no

no puedo imaginar, sin embargo, dirigir el repertorio que hago con la mejor de las formaciones modernas. Además del sonido de los instrumentos antiguos, que prefiero, son los instrumentistas los que marcan la diferencia. Ellos saben tocar, porque la sienten, esta música totalmente retórica

tenemos castrados. Soy contratenor y no pretendo en esto traicionar a mis colegas, pero en el caso de un personaje heroico como Giulio Cesare un contratenor no puede obtener el mismo resultado que Jennifer Larmore. Por el contrario, en el caso de tesituras más líricas, casi poéticas, como la de Endimión en *La Calisto*, he pedido un contratenor. Históricamente, cuando Händel no tenía un castrado a su disposición, elegía una mujer contralto. Las voces hermafroditas gustaban, pero esto era cierto en las dos direcciones. Gustaba que Farinelli cantase el rol de Cleopatra, pero se apreciaba también que una mujer contralto con timbre masculino cantase un rol de hombre. Por eso las reacciones arrogantes de una parte de la crítica que me reprocha, entre otras cosas, no haber trabajado con un cantante especialista en el barroco, me irritan.

OAC.- ¿Cómo fue que José van Dam cantase el *Roland* de Lully en el Théâtre des Champs Elysées de París, el año pasado?

R.J.- Está claro que no volveré a trabajar con van Dam de nuevo, pero sigo siendo uno de sus grandes admiradores. Trabajamos mucho en los ensayos, él solo conmigo al piano. En la problemática específica de la ópera francesa, con sus adornos descendientes del *air de cour*, él se adaptó maravillosamente bien a las exigencias. Yo le mostré la forma de hacer un *port de voix* en este estilo, y él lo imitó perfectamente. Puede imitar cualquier cosa, pero no lleva esto en la sangre. Es una cuestión de edad. Sólo los cantantes jóvenes pueden ser orientados en sentido correcto.

OAC: ¿Puede hablarse de crisis del contratenor?

La Opéra de Montpellier ha producido ya dos de las óperas de Monteverdi con el tándem Gilbert Deflò (dirección escénica) y René Jacobs (musical): L'incoronazione di Poppea e Il ritorno d'Ulisse in Patria. En la imagen un momento de la producción de esta última. (Foto: V. Pereira).



R.J.- La crisis del contratenor existe desde que Alfred Deller resucitó la voz en Inglaterra. ¡Desde ese momento existen los pros y los contras! Pero esto no es nada nuevo nuevo si se piensa que en la música barroca francesa del siglo XVII no gustaba la voz de falsetista. En aquel tiempo, un profesor francés de canto y compositor, Bénigne de Bassilly, defendía con vehemencia en sus escritos lo que él llamaba el *bas-dessus* masculino. El mismo contraste de pareceres vuelve a encontrarse. Era costumbre que los falsetistas en la iglesia cantasen «les dessus» de los motetes; el compositor, cantante, profesor y instrumentista Giulio Caccini estaba en contra y decía, a principios del siglo XVII que la nobleza del canto no puede surgir de una «voce finta». Esta voz siempre ha estado en crisis.

en el caso de un personaje heroico como Giulio Cesare un contratenor no puede obtener el mismo resultado que Jennifer Larmore

OAC.- ¿Le interesan los roles de contratenor de las obras de Britten?

R.J.- Mucho. Sólo he tenido ocasión de cantar una ópera de Britten, *El sueño de una noche de verano*, una sola vez y en alemán. Britten sabía componer para este tipo de voz. Escribió para Alfred Deller. Este ejemplo debería incitar a los compositores contemporáneos a hacerlo más a menudo.

1993: 350 aniversario de la muerte de Monteverdi. El Festival de Salzburgo recuerda al compositor cremonés con sendas producciones de L'incoronazione (con Harnoncourt) y L'Orfeo. Herbert Wernicke reinterpreta el mito y Jacobs consiguió desde el foso uno de sus mayores éxitos. (Foto: Lefebvre).





OAC.- ¿Añadiría algo a su libro *La controversia sobre el timbre de contratenor*?

R.J.- En principio, no. Pero me gustaría tener el tiempo de reescribirlo de forma más clara. En origen, era un artículo que había escrito para una revista musicológica inglesa. Se trata de una versión condensada traducida al francés. El libro necesita aclaraciones. No es demasiado claro para los melómanos.

OAC.- Con *Roland*, de Lully, usted ha penetrado en el mundo de la tragedia lírica francesa. ¿Podemos esperar un nuevo Lully? ¿Tal vez Rameau?

R.J.- Sobre todo Rameau, pero no necesariamente en Francia. La crítica del *Roland* del Théâtre des Champs-Élysées de París me dejó muy disgustado. Me parecieron duras y organizadas por bandas. Cuando me dicen que la música francesa debe ser interpretada por

Unica incursión de Jacobs en la tragedia lírica, la producción del Roland de Lully volvió a reunir al director belga con Deflô, llegando a la Opéra de Montpellier. (Foto: V. Pereira).

franceses, tengo la impresión de tratar con racistas.

OAC.- ¿Qué obra de Rameau le gustaría dirigir?

R.J.- Tengo en proyecto hacer *Platée* en Berlín. Esto representa para mí la tercera parte de una trilogía comenzada con *La Calisto*. La segunda parte será *Semele*, de Händel, con una puesta en escena de Karl-Ernst Herrmann, también en Berlín.

OAC.- ¿Cuál es el nexa de esta trilogía?

R.J.- Las aventuras de Júpiter.

OAC.- El año Purcell se acerca, ¿ha pensado en dirigir una de sus obras?

R.J.- Sí *Dido and Aeneas* en Innsbruck. Pero sobre todo, canto Purcell, pues no existe otra ópera que ésta dentro de su producción. Aunque *King Arthur* y *The Fairy Queen* sean las más bellas músicas de finales del siglo XVII, la parte teatral sigue siendo un problema.

OAC.- ¿Qué busca en los directores de escena, cómo colabora con ellos?

R.J.- He trabajado tres veces con Gilbert De-flô, he colaborado también en tres ocasiones con Herbert Wernicke, humanamente me entiendo bien con los dos. No hay, sin embargo, mayor contraste en cuanto a sus estéticas. Con todo, comparten algo: leen la música; tengo una desconfianza natural por los otros, a pesar de las excepciones. Hoy mi gusto personal se orienta más hacia la estética de Wernicke. Deflô se va haciendo cada vez más reaccionario, se hace más amargo y demasiado académico. *Roland* no me pareció logrado, mientras que las dos óperas

de Monteverdi que hemos realizado juntos eran muy bellas.

OAC.- ¿Cómo se acerca a una ópera; comienza por el texto?

R.J.- Si yo tengo que elegir, empiezo por el texto, pero texto y música son una unidad. Hay que ver cómo el texto ha sido convertido en música. Esto es lo primero a la hora de la puesta en escena. No comprendo a los directores en escena que dicen partir de la música con el pretexto que la música es la ópera.

Georges Gad

Opera antiheroica con acentos cómicos, Flavio es una de las obras de Händel a las que se ha acercado Jacobs. En la imagen, un momento de la producción dirigida escénicamente por Christian Gangeron, en la ópera de Montecarlo. (Foto: Bernardo).



Anonymous 4

harmonia mundi



907109

Love's Illusion

music from the
Montpellier Codex
13th-Century

PRODUCTION
USA

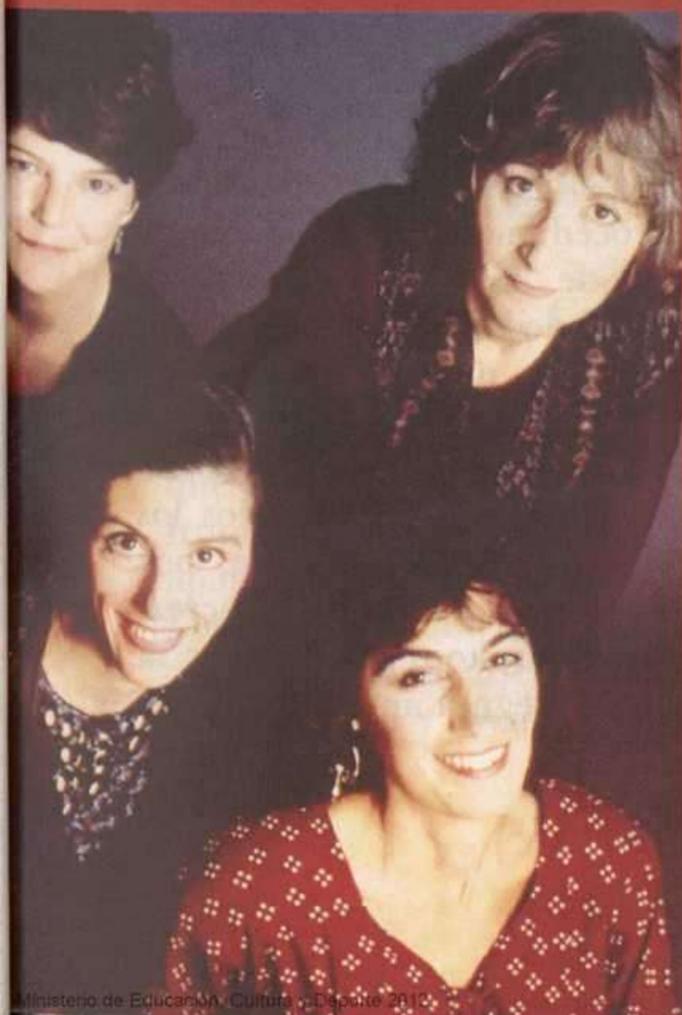
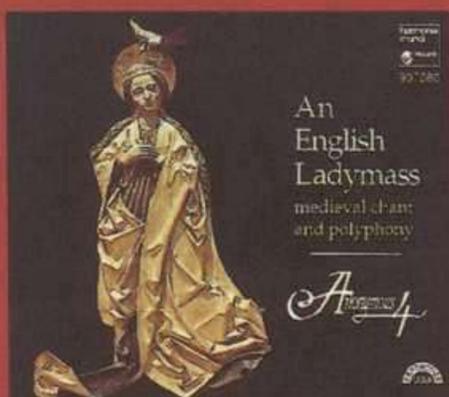
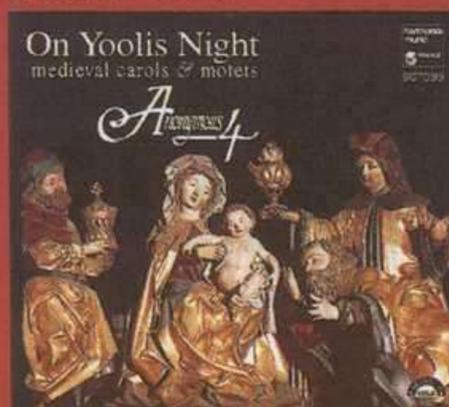


Photo: Susan Johann



CD: HMU 907080
CASS: HMU 407080



CD: HMU 907099
CASS: HMU 407099

"Las cuatro féminas cantan como ángeles, su sensibilidad es exquisita, su técnica vocal adecuadísima para la interpretación de la música de fines del medioevo, el acoplamiento del conjunto, perfecto, y el orden por el que se interpretan las piezas, revelador de buen gusto e imaginación."

- CD COMPACT

"Es admirable la dulzura de estas voces cuyas tesituras tan elevadas colorean las polifonías y las hacen aéreas."

- DIAPASON

1993 Top 10 Classical Artists
- BILLBOARD

harmonia mundi ibèrica, s.a.

Av. Pla del Vent, 24 - Tif. (93) 373 10 58 - 08970 SANT JOAN DESPÍ (Barcelona)

Discografía

Referencias barrocas

Con una discografía ya abundante como solista, René Jacobs está marcando la pauta en los últimos años en su labor como director. Sus grabaciones de ópera barroca, de Monteverdi a Händel, se han convertido en referencias inexcusables gracias a su rigor pedagógico.

El caso de René Jacobs ya va siendo cada vez más raro. Él es uno de los pocos directores que se ha mantenido hasta ahora totalmente fiel al repertorio en el que ha hecho sus armas, el último Renacimiento y el Barroco; su máxima expansión, al menos en disco, ha llegado hasta Gluck. Más aún, a diferencia de otros colegas «especialistas», Jacobs ha dirigido su atención exclusivamente hacia la música vocal y la ópera. Naturalmente, esta dedicación viene dictada por su experiencia como cantante. Hace ya muchos años que Jacobs fundara el Concerto Vocale, con el que ahondó en obras y repertorios adecuados para un pequeño conjunto vocal-instrumental (Monteverdi, ópera veneciana, duetos de cámara de Durante y Händel...), en muchas ocasiones como solista vocal-director; a semejanza de otros grupos barrocos, el Concerto Vocale no es una formación permanente, pero ha mantenido una regularidad que le proporciona una asombrosa calidad. Más adelante, y al adentrarse en la ópera del último Barroco, Jacobs ha trabajado con orquestas barrocas como el Ensemble 415 y, especialmente, el Concerto Köln, una soberbia formación alemana.

Jacobs solista

Como solista (faceta que ha abandonado casi por completo), Jacobs ha dejado una gran discografía, en varios sellos, que le acredita como uno de los grandes contratenores; repasarla disco a disco sería prolijo, pero conviene señalar desde luego sus trabajos con Leonhardt en la

grabación de la integral de las cantatas de Bach (TELDEC); su colaboración con Sigiswald Kuijken en un *Orfeo ed Euridice* que abrió nuevas perspectivas en la consideración de la obra maestra de Gluck (ACCENT), o dos excelentes grabaciones händelianas, *Partenope* y *Alessandro* (DHM), igualmente con Kuijken. Eso sin mencionar sus innumerables registros que guarda el catálogo de Harmonia Mundi, sello al que pertenecen la mayor parte de los registros de Jacobs, y al que el artista está ligado en la actualidad de forma casi exclusiva.

Monteverdi: *La incoronazione e Il ritorno d'Ulisse*

El acercamiento de Jacobs a las óperas de Monteverdi es uno de los más felices de nuestros días. A falta de una realización discográfica de *Orfeo*, obra que el director belga dirigió en la edición de 1993 del Festival de Salzburgo, en una producción firmada escénicamente por Herbert Wernicke, Jacobs ya ha llevado al disco las óperas venecianas de Monteverdi. Ambas grabaciones han sido el fruto de la colaboración con la Ópera de Montpellier, que llevó adelante sendas producciones dirigidas por Gilbert Deflô y cuyos repartos realizaron las grabaciones. Jacobs está firmemente convencido de que las partituras de estas óperas no están completas tal y como las conocemos, y que es necesaria una realización musical para poder hacerlas viables dramáticamente, procedimiento que también ha seguido en el caso de las óperas venecianas. Jacobs, por otra parte, no olvida que los teatros y sus audiencias actuales no son los de hace cuatro siglos.

La primera fue *La incoronazione di Poppea*, cuyo reparto aparece dominado, con todos los elogios que se merecen sus compañeros, por una Jennifer Larmore que ofrece un gran creación de Ottavia. Por supuesto, el sentido de la concertación de Jacobs asegura un nivel de pres-

taciones vocales tal vez no tan lujoso como el que consigue Harnoncourt en su versión, con un reparto de mayor entidad, pero sí de una total coherencia dramática y de estilo. La dirección de Jacobs es de una sobriedad que añade, más que resta, una inmediatez teatral subyugante.

Más espectacular es la grabación de *Il ritorno d'Ulisse in patria*, cuyas fuentes Jacobs consultó para confeccionar una edición de trabajo que se aleja más notoriamente que el caso anterior, con *ritornelli* generosamente «orquestrados» y una dirección en ocasiones de una fiereza impactante. Su trabajo, en cualquier caso, es serio y respetuoso con las fuentes, que nunca son forzadas a decir lo que obviamente no pueden, logrando un equilibrio entre el respeto puramente filológico y las necesidades escénicas. Del notable reparto sobresalen los dos protagonistas, el Ulisse de Christoph Prégardien y la conmovedora Penelope de Bernarda Fink.



Opera veneciana: Cavalli y Cesti

Nadie puede hoy competir con Jacobs en el terreno de la ópera veneciana, un repertorio al que ha dedicado un esfuerzo que ha rendido frutos de un valor inmenso. A la espera de que aparezca su versión de *La Calisto*, de Francesco Cavalli, se cuenta ya con dos ejemplos de su acercamiento al discípulo veneciano de Monteverdi: *Giasone* y *Xerse*, y nos ha dejado un único

ejemplo de Pietro Cesti, *Oronthea*. Como en el caso de las óperas venecianas de Monteverdi, Jacobs ha confeccionado unas «ediciones de trabajo» que hacen justicia musical a las ricas partituras (teniendo en cuenta que, presumiblemente, éstas *no* reflejan la práctica interpretativa de los pequeños teatros venecianos del siglo XVII), al tiempo que sean defendibles dramáticamente.

Ambos registros, anteriores a los de Monteverdi, nos muestran a un Jacobs que tiene que vérselas con un género de difícil traducción en disco, no sólo por las enormes dimensiones y la proliferación de personajes y subtramas, sino por una estética basada por completo en las posibilidades dramáticas de la voz. Aquí es donde triunfa Jacobs; su concertación asegura una homogeneidad y fluidez musical ejemplares. Cabe constatar además el buen nivel de los repartos, que en *Oronthea* y *Xerse* incluyen al propio Jacobs.

Händel

Nos queda comentar las dos óperas de Händel que ha grabado Jacobs. Conviene advertir que, a despecho de ser él mismo un contratenor, Jacobs ha manifestado sus dudas (y con razón) en otorgar los roles originalmente escritos para castrado a falsetistas.

En el caso de *Giulio Cesare*, Jacobs casi no tenía otra opción que confiar el papel protagonista a Jennifer Larmore. La mezzosoprano norteamericana reveló aquí todo su enorme potencial, con una de las partes más exigentes del repertorio händeliano.

Las dos grabaciones de óperas de Händel son un capítulo aparte, y mucho hay que comentar en ellas. Tanto la deliciosa *Flavio* como la obra maestra *Giulio Cesare* son, en manos de Jacobs, espléndidos espectáculos. Pero diríase que la primera sirvió como preparación para la segunda; entiéndase que la grabación de *Flavio* es espléndida, pero la de *Giulio Cesare* supera a cualquier otra grabación händeliana hasta ahora conocida, probando además que la ópera sería *sí* es un género rescatable y disfrutable por el público actual.

¿Las razones de ello? En primer lugar, y por sorprendente que parezca, los recitativos. De la

manera en que aquí se encuentran ejecutados, destrozán la tónica visión del *recitativo secco* como la negación de la musicalidad y el dramatismo. Hay que oír los buenos cuatro minutos que separan las dos primeras arias de Giulio Cesare para hacerse una idea de las posibilidades que se esconden en un simple recitativo: los acordes literalmente martillados sobre las palabras «venne e vide e vinse», el juego que consiguen los tres clavecines, la tiorba y el chelo, oscilando entre un acompañamiento *détaché* y otro sostenido, con múltiples posibilidades. El dramatismo conseguido con todo ello asegura que los recitativos sea algo más que una simple espera entre dos arias.

A todo ello hay que añadir la cuidadosa elección de los *tempi* de las arias, que diferencia claramente entre largo, andante y allegro, pone de manifiesto el cuidadoso retrato que de cada personaje dibuja Händel (la variedad de *tempi* en las arias de Cleopatra es realmente admirable). La grabación, primera integral y con *todas* las voces en su tesitura original, ofrece además la oportunidad de disfrutar de un Concerto Köln arrebatador, con excelentes intervenciones solis-

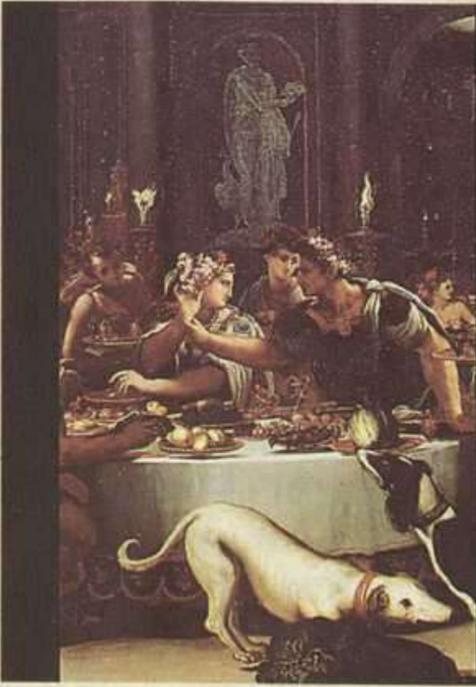
Jacobs ha manifestado sus dudas en otorgar los roles escritos para castrado a falsetistas.

tas (la trompa de «Va tacito» bordea lo milagroso).

Hacia el futuro

Hemos dejado fuera algunas grabaciones (dos con obras de Gluck, *Le cinesi* y *Echo et Narcisse*) y otras no operísticas de Jacobs, pero por lo hasta ahora oído, el director se confirma como una de los grandes en el repertorio barroco. Nos falta su previsible *Orfeo* y su reciente *La Calisto*, de Cavalli, para redondear este retrato discográfico. Ignoro si tiene la pretensión de lanzarse a explorar nuevos territorios, lo que no estaría mal. Pero ya ha demostrado ya ser un maestro en la ópera de Monteverdi, de Cavalli, y de Händel. ¿Hacen falta otras cartas de presentación?

Pablo Galonce



WDR harmonia mundi FRANCE 901385 87

HAENDEL
GIULIO CESARE

Jennifer Larmore
Barbara Schlick
Bernarda Fink
Marianne Rørholm
Derek Lee Ragin
Furio Zanasi
Dominique Visse
Olivier Lallouette

CONCERTO KÖLN
RENÉ JACOBS

Festival de Beaune FONDATION

Discos comentados

CAVALLI: *Giasone*. Gloria Banditelli, Michael Chance, Catherine Dubosc, Agnès Mellon. Concerto Vocale. Harmonia Mundi HMC 901 282.84 (3 CDs).

Xerse. René Jacobs, Judith Nelson, Jeffrey Gall, Isabelle Poulenard, Jill Feldman. Concerto Vocale. Harmonia Mundi HMC 901 175.78 (4 CDs).

CESTI: *Orontea*. Helga Müller-Molinari, René Jacobs, Isabelle Poulenard. Concerto Vocale. Harmonia Mundi HMC 901 100.02 (3 CDs).

HANDEL: *Flavio*. Jeffrey Gall, Derek Lee Ragin, Lena Lootens, Bernarda Fink. Ensemble 415. Harmonia Mundi HMC 901 312.13 (2 CDs).

Giulio Cesare. Jennifer Larmore, Barbara Schlick, Bernarda Fink, Marianne Rørholm, Derek Lee Ragin, Furio Zanasi. Concerto Köln. Harmonia Mundi HMC 901 385.87 (3 CDs).

MONTEVERDI: *L'incoronazione di Poppea*. Danielle Borst, Guillemette Laurens, Jennifer Larmore, Axel Köhler, Lena Lootens, Michael Schopper. Concerto Vocale. Harmonia Mundi 901 330.32 (3 CDs).

Il ritorno d'Ulisse in Patria. Christoph Prégardien, Bernarda Fink, Christina Högman, Lorraine Hunt. Concerto Vocale. Harmonia Mundi HMC 901 427.29 (3 CDs).

RUGGERO RAIMONDI

Reflejar las emociones

Convertido en uno de los cantantes más carismáticos de los últimos tiempos, Ruggero Raimondi ha llegado ya a un momento de su carrera en el que conviene echar la vista atrás. El bajo-barítono no se muestra muy conforme con el curso actual de la ópera.

OPERA ACTUAL.- Al inicio de su carrera sustituyó a Nicola Rossi-Lemeni en el papel de Procida de *I vespri siciliani*. ¿Cuáles son sus recuerdos de aquel tiempo?

RUGGERO RAIMONDI.- Cuando iba al teatro veía *Ernani* con Mario del Monaco, Floriana Cavalli, Corneil McNeil y Nicola Rossi-Lemeni, *I Puritani* con Filippeschi, con grandes directores como Serafin, Santini, Gavazzeni, Mitropoulos. Siendo estudiante y preparándome para el concurso de Spoleto, asistía a los ensayos y representaciones de los años 61, 62 y 63; para mí fue una gran escuela haber estado en contacto con los personajes de la *Golden age* de la ópera. No eran únicamente grandes cantantes sino también grandes personajes. Por ejemplo, Rossi-Lemeni al que vi en tantas ocasiones, como en *Ernani* y *Don Carlo*; de toda esta gente he aprendido mucho. En *I vespri siciliani* Rossi-Lemeni enfermó, pero yo también estaba mal, tenía una gripe, pero no tuve el valor de decir que estaba enfermo y canté a pesar de todo. Aquel día había en el teatro un gran personaje, que era el director de la Fenice de Venecia, que me mandó una nota que decía: «Cuando esté mejor acuda a que lo escuchemos». Y así lo hice, y así fue como empecé mi carrera trabajando cuatro años en la Fenice con un gran apoyo por parte de todos, desde el público hasta el último maestro e incluyendo al director de la orquesta, aunque con la excepción, es curioso, del jefe de prensa del teatro, un tal doctor Pugliese, que siempre se opuso a mis cualidades tanto vocales como interpretativas.



Raimondi, caracterizado como Zaccaria de *Nabucco*.

OAC.- ¿Qué importancia tuvo Piero Faggioni en el comienzo de su carrera?

R.R.- Para mí fue una figura importante, porque teníamos dos ideales que se unían, y por ello tuve con él una relación de gran amor hacia el teatro; por su parte, la relación conmigo consistió en enseñarme a estar en escena, y por mi parte consistió en estar siempre disponible como cantante, muy abierto; nunca me mostraba contrario a hacer cosas que otros tal vez no podrían o habrían querido hacer. Para mí Piero Faggioni hoy en día es uno de los cuatro o cinco grandes directores de escena que hay en el mundo. El único problema con Piero es que él quiere las cosas muy bien hechas, y muchas veces esto va en contra de los intereses del teatro.

OAC.- ¿Cómo han sido estos treinta años de carrera?

R.R.- Han sido años de grandes satisfacciones pero también de desilusiones. No he sido un cantante seguro siempre en una línea recta, he tenido grandes problemas porque soy un súperalérgico, basta un cambio de temperatura para provocarme una reacción. Mi carrera ha estado a expensas del polvo de los teatros. Pero aun así, teniendo estos problemas, he hecho cosas muy bellas, reconocidas por algunos y no reconocidas por un cierto sector de la crítica, a la que, sin embargo, se lo agradezco igualmente porque diciendo que no soy un gran cantante han hecho comprender que sí lo soy.

OAC.- ¿Cree que cosas que no había hecho antes ahora las haría?

R.R.- No, me he tomado mucho tiempo antes de decidir qué cosas iba a hacer. Estoy muy tranquilo con las cosas que he hecho. Me hubiese gustado hacer el Yago en aquella famosa producción de Zeffirelli, pero hubo ciertos problemas que no son para contarlos. Esto es lo único que me entristece no haber hecho.

OAC.- Usted ganó el concurso de Spoleto en el año 1964. ¿Son importantes los concursos de canto para las voces que comienzan?

R.R.- Cuando participé en el concurso de canto de Spoleto, era muy importantes porque, antes que nada, te concedían una beca muy sustanciosa para aquellos tiempos. Durante tres años se tenía que renovar esta beca y demostrar que se habían hecho progresos. Cada seis meses una comisión, formada por personas realmente capaces, controlaba los estudios que se estaban haciendo. Hoy un concurso de canto consiste en una demostración de que se sabe cantar dos o tres arias y se decide si eres capaz de cantar en un teatro importante. Esto no es justo porque los concursos no demuestran todas las cualidades de una persona. Entonces, una vez ganado el concurso, los jóvenes, ¿dónde acaban?, ¿hacen otro concurso? No, lo que haría falta es una academia en la que se reúna a los mejores y se



Raimondi, en una de sus creaciones más recordadas: Boris Godunov.

pueda preparar un repertorio; no se puede entrar en el teatro conociendo una sola ópera. Esto es peligrosísimo. Estudiar una ópera en el tiempo rapidísimo que se requiere hoy quiere decir, en el 90% de los casos, estropearse. Una ópera tiene que ser digerida, cantada, interpretada, y luego se puede subir al escenario. Pero no al escenario de la Scala, del Covent Garden, del Liceu, sino en teatros más pequeños para dar a estos jóvenes la posibilidad de sentirse en un ambiente más humano, apoyados por el público y la dirección. No se les puede poner delante de un público que dice simplemente «sí» o «no»; porque si no, ¿cuántos cantantes del pasado no hubiesen conseguido llegar a ser lo que fueron? Cuando Beniamino Gigli debutó en *La Gioconda* no tenía el si bemol, y a pesar de todo fue aplaudido; de haber cantado en La Scala le habrían silbado.

OAC.- ¿Cree que este sistema baja el nivel de los cantantes?

R.R.- Sí, porque en nuestros días enseguida se busca el dinero. Muchas voces bellas desaparecen porque en vez de cantar *Elisir d'amore* cantan *Carmen* u óperas más dramáticas. No existe un ambiente de directores de orquesta y personas que conozcan la voz. Muchos jóvenes directores que vienen del campo sinfónico no tienen ni idea de lo que es un cantante, piensan que un cantante es un instrumento, que basta con dirigirlo. No, un cantante es algo totalmente diferente, algo humano; un cantante tiene sentimientos muy precisos. No encuentra la posición de la voz como el violinista encuentra las notas en las cuerdas; la voz de un cantante depende del humor de sus mucosas.

OAC.- ¿Por qué se ha perdido la tradición de los grandes directores de ópera italianos?

R.R.- Porque los jóvenes no han querido pasar por ser maestros sustitutos, pianistas de los grandes directores. Enseguida tienen la ambición de ser alguien. La ambición es buena pero debe ser filtrada a través del arte, de la voluntad, de la idea de lo que debe ser una carrera. No se puede comenzar y pensar ya en



*Ruggero Raimondi, un boloñés nacido hace 53 años, es sin duda uno de los cantantes más carismáticos de su generación. Tras su debut en Spoleto, en 1964, como Colline, su oportunidad llegó cuando hubo de sustituir nada menos que a Nicola Rossi-Lemeni en la Ópera de Roma para cantar el Procida de *I vespri siciliani*. A partir de los años 70 inició una carrera internacional que le dio la oportunidad de cantar los papeles más carismáticos de bajo-barítono, siempre manteniendo una indefinición en cuanto a su voz que no es el menor de sus atractivos como cantante. Ya en 1969 su *Don Giovanni* en Glyndebourne le valió un gran éxito, y años más tarde el ambicioso largometraje de Joseph Losey a partir de la ópera de Mozart hizo que su rostro, empolvado y teñido de una vesánica lujuria, fuese conocido más allá de los grandes teatros del mundo. Superados sus iniciales problemas en la escena y convertido en un intérprete completo gracias a los consejos del regista Piero Faggioni, su aproximación al personaje de Boris Godunov fue igualmente fascinante. En su repertorio se encuentran también el *Don Quichotte* de Massenet, *Filippo II* de Verdi (*Don Carlo*), *Méphistophélès* de Gounod (*Faust*), *Scarpia* y los algunos de verdadero basso cantante rossiniano, como *Selim* (*Il turco in Italia*) y *Mustafá* (*L'italiana in Algeri*).*

grabar para las grandes multinacionales del disco. Esto arruina la mentalidad porque no se puede dirigir sólo a las grandes orquestas; hay muchas otras interesantes que necesitan directores capaces. Un director de orquesta debe formarse con una orquesta que se está formando, debe comprenderla, debe instruirla. No le puedes dar un Ferrari a una persona que no sabe conducir.

OAC.- ¿Sus relaciones con Karajan?

RR.- Fueron *molto allegro*, era una bellísima persona, un gran músico, un genio del comercio discográfico mundial. Fue él quien llevó la música a este terreno. Era una persona excepcional, sólo que había que hacer siempre lo que él quería. Y muchas veces lo que él quería iba en contra de mis posibilidades vocales y mis intereses.

OAC.- ¿Qué pasos requiere la preparación de un personaje como Boris o Filippo II? ¿Una preparación psicológica, quizá?

R.R.- Lo primero es estudiar muy bien la partitura. Recuerdo muy bien la partitura de trabajo del *Don Carlo* de Santini; era una algo increíble, todo lleno de anotaciones. Luego, hacerse una idea histórica del ambiente de la ópera, leer a los autores originales: Schiller para *Don Carlo*, Pushkin para *Boris Godunov*, etc. A partir de todo esto, crear una imagen del personaje a través de la idea del compositor y el libretista. Después, empezar a trabajar en lo que la música interpreta de las palabras. No puedes llegar a una ópera y cantarla simplemente leyendo las notas de la partitura. Si eres un bajo es especialmente difícil porque un bajo requiere siempre una mayor interpretación; el tenor y también la soprano pueden limitarse a cantar pero del bajo se exige siempre un juego muy profundo de sentimientos. Precisamente, roles como los de Boris y Filippo II no pueden vivir si no existe un profundo conocimiento del alma humana. Es decir, la vida misma del cantante, sus experiencias, se reintroducen en el juego del personaje para expresar, a través de una verdad personal, los sentimientos del rol.

OAC.- ¿Tiene tal vez una predilección por los outsiders: Filippo II, Don Giovanni...?

R.R.- Don Giovanni no es un personaje que tenga un *background* cultural tan grande. Es un personaje muy instintivo, no requiere un gran conocimiento de la relación del personaje con el mito; el mito se crea a través de la muerte: si

Discografía esencial

- * BIZET: *Carmen* (Escamillo). Orquesta Nacional de Francia. Maazel (ERATO).
- * MOZART: *Don Giovanni* (Don Giovanni). Orquesta de la Opera de París. Maazel (SONY).
- * PUCCINI: *Tosca* (Scarpia). Filarmónica de Berlín. Karajan (DGG).
- * ROSSINI: *L'italiana in Algeri* (Mustafá). Filarmónica de Viena. Abbado (DGG).
Il viaggio a Reims. The Chamber Orchestra of Europa. Abbads. (DGD).
- * VERDI: *Don Carlo* (Filipo II). Orquesta del Covent Garden. Giulini (EMI).
I vespri siciliani (Procida). New Philharmonia. Levine (RCA).

Don Giovanni no muriese, no sería un mito. Pero para Don Giovanni se requiere una tensión continua y total flexibilidad de movimiento; es casi un gimnasta. Sus movimientos adquieren una gran significación porque las palabras de Da Ponte no están a la altura de la música de Mozart. Lo que aquí se requiere es una gran presencia carismática.

OAC.- ¿Le atraen los personajes carismáticos?

R.R.- Lo divertido en el escenario es crear personajes que reflejen las emociones de uno mismo. Por ejemplo, Scarpia. No he creído nunca que sea un personaje diabólico ni con grandes problemas psicológicos, no es un personaje sado-masoquista. No, he creído simplemente que es un policía. De hecho, en la exposición pucciniana del rol se encuentran indicaciones muy precisas; Puccini no es sólo un gran músico sino también un gran director de escena porque en todo lo que hace decir, en todas las indicaciones de movimientos, *está* la trama de la ópera. De hecho, el personaje de Scarpia se crea a través de la utilización de otro personaje que es Tosca. Tosca es joven, deseada por todos, pero es, ante todo, un reclamo para encontrar a Angelotti. La

tortura era una práctica corriente en la época, no es una cuestión personal sado-masoquista de Scarpia.

OAC.- ¿Qué piensa de las grabaciones en vivo?

R.R.- Las prefiero a las de estudio porque éstas son más frías. El estudio da buenos resultados con la música sinfónica pero en la ópera encuentro que el error humano puede ser lo más importante en una grabación.

OAC.- ¿Cree que las grabaciones comerciales van en detrimento de la ópera?

R.R.- La comercialidad es contraproducente porque siempre se graban las mismas óperas. Al menos, debe intentarse hacerlas de forma diferente, o bien grabadas en el mismo teatro o en láser-disc. No se puede grabar *Tosca* por vigésima vez con los mismos cantantes de siempre. ¿Qué sentido tiene?

OAC.- Pasando a la política, ¿cómo juzga el papel de Silvio Berlusconi en la Italia actual?

R.R.- No soy una persona que siga demasiado la política pero debo decir que la situación en Italia se había degradado tanto que era imposible continuar de aquella manera. Berlusconi ha llegado para dar una esperanza y las votaciones europeas le han dado la razón. Yo digo simplemente: esperemos. No podemos juzgar a una persona antes de que haya tenido tiempo de cumplir parte de sus ideas. No sé si Berlusconi conseguirá crear un gobierno estable y llevar economía italiana a un nivel europeo.

OAC.- ¿Cree que se ha hecho demagogia con el pacto entre Forza Italia y los fascistas?

R.R.- El fascismo ya no existe; existe una

derecha en la que muy pocas personas vivieron el fascismo. Pero la democracia permite a la gente elegir a quién dar el voto y la gente ha votado contra los partidos que estaban en el poder porque los italianos ya no podían más.

OAC.- Entonces, ¿por qué no ganó la izquierda?

R.R.- El comunismo se acabó; era una utopía, una filosofía que está muy bien en los libros pero en la práctica ya hemos visto el resultado que ha dado. El socialismo ha faltado a su cita histórica porque esta gente no estaba acostumbrada a tener tanto dinero en las manos y se ha arruinado. Hablo en sentido figurado.

Los partidos de izquierda han perdido consistencia porque no son creíbles. Los obreros quieren trabajar y vivir, entonces, ¿por qué razón no se debe dar a todos la oportunidad de ser alguien?

OAC.- ¿Cuál su experiencia con Joseph Losey cuando interpretó el papel de Don Giovanni en la película que él dirigió?

R.R.- Losey era un gran personaje del cine que jugaba con los sentimientos de la gente pre-

parando en el plató una situación en la que puede uno sentirse el héroe del día o la persona menos apreciada del mundo según lo que él quería de sus actores.

OAC.- ¿Ha ayudado el cine a la difusión de la ópera?

R.R.- Creo que sí, mucho, realmente. No sólo ha ayudado sino que ha creado un género, una forma que puede competir con el teatro, porque no se puede ir creando teatros cada vez mayores para llegar al público y absorber de este modo los gastos. El teatro se ha hecho para las personas que pueden pagarlo; el teatro es

¿Por qué se ha perdido la tradición de los grandes directores de ópera italianos?

Porque los jóvenes no han querido pasar por ser maestros sustitutos, pianistas de los grandes directores.

caro; es una forma de arte que cuesta muchísimo dinero; y que no me vengan con que somos los cantantes los que somos tan caros; los cantantes inciden en los gastos del teatro en un cinco, o como máximo un siete por ciento; todo lo demás se gasta en las masas estables, en los empleados, en las escenografías, que cada día son más caras, a través de una técnica de luces cada vez más refinada, se quieren hacer espectáculos que casi totalmente se basan en la escenografía; y todo esto incide en una forma de espectáculo que ya es cara de por sí; donde antes había tres empleados, ahora hay mil. Este es el gran problema de la ópera: por ejemplo, antes la orquesta no era un cuerpo estable; se montaba una orquesta cada año; y ¿por qué razón se ha llegado a esta situación de ruina de las orquestas en Europa, y sobre todo como ocurre en Italia? Porque falta profesionalidad. La profesionalidad es la que nos empuja a prepararnos, a estudiar, a estar siempre a punto; no a estar protegidos por los sindicatos y a no preocuparse en el fondo de los resultados. En un cantante esto no ocurre; si falla dos o tres veces el teatro ya no lo quiere; entonces ¿por qué a un músico, si no está preparado, no lo echan? Esto, obviamente, incitaría a estas personas a prepararse mejor; lo mismo puede decirse del coro.

Yo estoy por el cantante.
Estoy por la ópera. Hay
registas que no están por
la ópera: yo sí.

OAC.- ¿Cómo se definiría usted: como bajo o como barítono?

R.R.- Esta es una cuestión que realmente me ha causado grandes problemas; porque hay quien decía que era un bajo, un *basso cantante*, un barítono, otros que era un bajo-barítono; de todo esto no me he preocupado lo más mínimo; para mí lo importante ha sido la posibilidad de crear una situación escénica, vocal y musical tal

que pueda provocar una fuerte emoción para darla al público. Obviamente, hay quien lo ha entendido y hay quien no.

OAC.- Como regista, ¿cuáles son las aportaciones que Ruggero Raimondi ha hecho a la ópera?

R.R.- Preocuparme de que en mis espectáculos los cantantes estén en la mejor disposición para poder cantar, sin dejar de entrar en un juego escénico muy importante. Yo estoy por el cantante. Estoy por la ópera. Hay registas que no están por la ópera: yo sí.

OAC.- ¿Cómo ve el cantante desde el escenario la relación entre el público y el cantante?

RR.- Es una cosa muy extraña. El público se nota desde el momento de entrar; se advierte en seguida si es un público favorable o no. Es una relación que se crea así, a nivel psicológico, a nivel de ondas magnéticas; se siente. Algunas veces puede llegar a ocurrir que requiera un gran esfuerzo para vencerlo, y cuando esto sucede, son éstas las noches más hermosas. Porque hay una respuesta, y sientes que crece tu expresión, tu vocalidad, lo darías todo para salir a cantar ante este público; otras noches, en cambio, te vienen ganas de cantar de espaldas al público.

OAC.- ¿Se parece el Ruggero Raimondi-persona con el Ruggero Raimondi de sus personajes?

RR.- No, en absoluto. Soy una persona que cuando entro en el teatro es como si me pusiera un vestido; cuando salgo del teatro me lo quito. En el teatro sufro, tengo problemas; cuando he salido habrá problemas, pero para olvidarlos. La vida es demasiado bella, es demasiado interesante, la vida nos da de improviso cosas curiosas inesperadas, es un teatro continuo; el teatro sí, es importante, porque es el momento, pero no debe prevalecer sobre la vida privada.

Marc Heilbron/Pau Galonce

ÒPERA

ACTUAL

CAMBIA SU PERIODICIDAD...

Los próximos números aparecerán en:

DICIEMBRE-MARZO-JUNIO-SEPTIEMBRE

... Y SU FORMATO,

que pasará a DIN-A4

La revista en Cataluña continuará siendo bilingüe, pero se hará una edición en castellano para todo el Estado, ya que ampliamos la distribución a nivel nacional

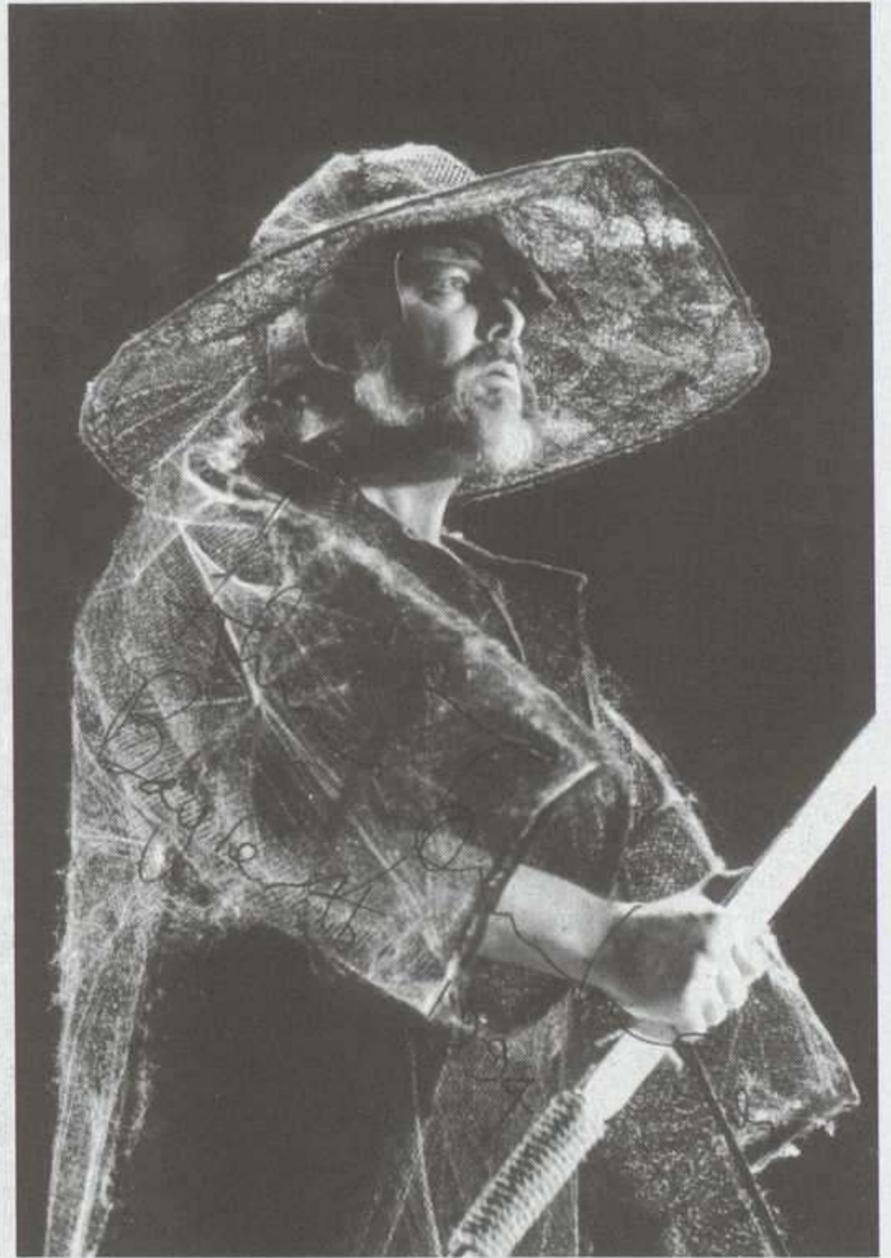
JOHN TOMLINSON

Un Wotan humà a Bayreuth

És un baix anglès, del Lancashire, i té quaranta-set anys. En fa ja prop de deu que és tota una figura del món de l'òpera, amb enregistraments importants en diversos camps -entre altres el mozartí- i especialment des que el 1988 va presentar-se a Bayreuth en el triple paper de Wotan de la *Tetralogia* dirigida per Barenboim i escenificada per Harry Kupfer. Com és sabut, Wotan apareix a *l'Or del Rin*, a *La Valquíria* i, amb el nom de «Der Wanderer» (El caminant), també al *Siegfried*. El 1988 John Tomlinson va cantar només els dos primers, però ja l'any següent va tenir el triple encàrrec que va culminar en l'enregistrament discogràfic de la *Tetralogia* de Barenboim i Kupfer, i en el vídeo de la mateixa producció. Ara, el 1994, ha repetit l'encàrrec de cantar els tres Wotans en la nova i discutida producció d'Alfred Kirchner i amb escenografia i vestuari de Rosalie (nom artístic de la pintora Gudrun Müller). De presència agradable, tracte afable i mirada intel·ligent, John Tomlinson se sotmet de bon grat a les preguntes d'ÒPERA ACTUAL tot i que està fatigat d'entrevistes, rodes de premsa i moltes altres activitats complementàries de la principal, que és cantar l'extenuant paper de Wotan avui, demà, i dos dies més tard.

ÒPERA ACTUAL.- La pregunta és obligada, bé que sigui de difícil resposta: Qui li sembla millor com a director de la *Tetralogia*: Barenboim o Levine?

JOHN TOMLINSON.- (després d'un lleuger somriure) Tots dos són uns directors meravellosos. Però són molt diferents. Barenboim, com



John Tomlinson, el darrer Wotan de Bayreuth.

ho diria, sempre cerca l'aventura, i en la producció Barenboim-Kupfer la música reflectia molt el que estava passant a l'escenari. Era realment teatre musical. Pot apreciar-se això que dic en els nous vídeos que han aparegut ara.

Aquest nou *Ring* és un món totalment diferent. James Levine treu de l'orquestra un so ric, ample, amb plenitud, i sap extreure molta bellesa dels cantants. La seva manera de dirigir concorda bé amb la nova producció, que ha estat dissenyada de manera molt forta. Les decoracions són molt boniques però la producció és més estàtica i convencional. En el vestuari tal com ha estat creat hom no pot moure's de pressa: la meva cara queda amagada de l'espectador, i això li dóna una qualitat misteriosa i remota; ara em trobo que torno a ser un déu, i penso

que canto més com un déu amb Levine. És un nou món. Són ben diferents i alhora interessants, tant la producció de Barenboim i Kupfer com la de Levine-Kirchner-Rosalie o, més ben dit, i potser no ho hauria de dir, la de Levine-Rosalie-Kirchner. Aquesta nova producció és lògica; la música es coordina amb els elements visuals.

OAC.- El paper de Wotan és un paper «impossible»?

J.T.- Per què ho diu això? És que sembla que no hi arribi bé? (diu primer; després capta el sentit de la pregunta i afegeix): És un paper que exigeix molt del cantant, cert, però no és un paper «impossible». Jo he fet ja 20 cops el cicle sencer de l'*Anell*. Cap d'aquestes vint interpretacions no ha estat perfecta. No he cantat mai totes les frases exactament com jo volia cantar-

les. Sempre hi ha alguna cosa que surt imperfecta. Però puc dir que en aquests vint cicles de l'*Anell* he cantat totes i cada una de les notes i la majoria les he cantades com jo volia. I m'hi he sentit especialment feliç.

D'«impossible» ho és l'òpera com a espectacle, en essència: és tan complexa... Imaginem, com a exemple, que les llums no funcionen: ja no podria cantar; la representació depèn de les llums, de l'escenografia, de la direcció, dels altres cantants; tot això afecta la meva representació. Per això l'òpera no és mai perfecta, però per això mateix l'òpera pot arribar a ser la forma artística més apassionant.

OAC.- Què en pensa de Wotan com a personatge?

J.T.- Per on es comença a respondre una pregunta així? Wotan és un personatge tan-



Amb Hanna Schwarz (Fricka), barallant-se amb el vestuari de Rosalie durant l'acte segon de *La Walkíria*. (Foto: Jorg Schulze).

Un baix polifacetic

John Tomlinson va neixer el 22 de setembre de 1946 a Oswaldtwistle, Anglaterra. Li ha costat arribar a ser un dels pocs cantants wagnerians dels nostres dies que poden passejar-se per Bayreuth amb autoritat. El seu debut va ser amb Colline, el 1972, i des de llavors s'han succeït tota mena de títols i repertoris, des del Caronte d'*Orfeo*, de Monteverdi, fins al Claggart de *Billy Budd*, passant pel Seneca de *L'incoronazione di Poppea*, Masetto, Padre Guardiano, Ochs, Pimen o Fiesco.

La seva discografia, no gaire extensa, és un reflex de la seva carrera, i hi inclou el Polifemo d'*Acis and Galatea* (arr. Mozart, ARCHIV, Pinnock), Don Alfonso de *Così fan tutte*, Leporello i Figaro (sempre a ERATO, Barenboim), el Caronte d'*Orfeo* (Gardiner, ARCHIV), i per suposat, el Wotan/Vianant en l'enregistrament de Barenboim per a TELDEC.

complex; és el paper més meravellós que s'ha escrit. Realment, perquè és la figura central del mite de l'anell (un mite com els de Grècia per a la humanitat és una cosa important). Wotan és la intel·ligència i la consciència controladora que tracta amb bones intencions de governar una civilització; com a drama cíclic podria representar com a drama cíclic l'intent conscient de controlar l'individu. Però tan aviat com intentes controlar alguna cosa ja t'estàs interferint amb la naturalesa o t'estàs interferint amb les forces naturals.

OAC.- Quina concepció de l'Anell troba més interessant: la de Kupfer o la de Kirchner?

J.T.- La de Kupfer era una interpretació extraordinàriament intel·ligent de l'*Anell*. Cada frase era interpretada amb lògica i hi havia algunes persones que pensaven que fins i tot era sobreinterpretada, és a dir, en excés. Kirchner deixa que la peça parli per ella mateixa.

OAC.- Recordo que en la producció de Kupfer, Wotan també sortia a la fi del

***Götterdämmerung* agenollant-se en so de dol davant del cadàver de Siegfried. Era vostè que es vestia només per a aquesta escena o ho va fer un doble?**

J.T.- Era una escena emotiva. Però no, no la vaig fer jo, en les funcions del Festspielhaus, però en el vídeo sí que sóc jo el que hi surt.

OAC.- Quina és la seva opinió sobre el seu vestuari en aquesta producció?

J.T.- El vestuari és una càrrega i ha estat deliberadament dissenyat perquè resultés una càrrega, perquè Wotan en aquesta producció és vist com un déu físicament incapaç; només se li veu mitja cara. La resta, amb l'ull esquerre, queden tapats pel casc. En tot cas, en aquesta producció no hi hagut cap possibilitat d'actuar de manera natural; tot en conjunt està més estilitzat a causa del disseny. La qüestió del vestuari ha estat una batalla entre la seva concepció i la llibertat d'actuació: una batalla que ha durat tot l'estiu. Potser això no ho hauria de dir.

OAC.- Vostè ha cantat altres compositors a part de Wagner; Mozart, per exemple, i també Verdi. És més fàcil cantar òpera italiana?

J.T.- No, no és més fàcil; depèn de la veu que es tingui. A la meua veu i a la meua mentalitat com a actor la música de Wagner els escau molt bé. Verdi escriu una música preciosa, i per a mi ha estat sempre un desafiament. En certa manera exigeix més de tu que no pas Wagner. Wagner és més feixuc, més llarg i més dur, però Verdi t'exigeix el *pianissimo* més suau i més bonic i cinc compassos més enllà t'exigeix l'agut més esplendorós. I resulta que el *pianissimo* mai no és prou suau i l'agut mai no és prou esplendorós. És molt exigent... (afegeix rient).

OAC.- Hi ha algun altre paper wagnerià que li agradaria cantar a Bayreuth?

l'òpera no és mai perfecta, però per això mateix l'òpera pot arribar a ser la forma artística més apassionant.

J.T.- M'agradaria especialment cantar l'únic paper wagnerià de la meua corda que no he cantat mai: l'Holandès. Jo he cantat, a més d'aquests Wotans de Bayreuth, el Hans Sachs, el Gurnemanz, el Hagen, el Hunding, el Fasolt, el Rei Heinrich (Lohengrin), el Rei Marke. Però aquí a Bayreuth sempre és un plaer cantar papers wagnerians. Si d'aquí a deu anys em fan venir encara per cantar el Rei Heinrich o el Hagen, estaré encisat. I és que aquest és un teatre especial. No sols perquè el va construir Richard Wagner, sinó perquè la gent ve fins aquí per la música de Wagner, que aquí es pot sentir amb una acústica meravellosa: una acústica única al món.

OAC.- Quin creu vostè que és el seu millor enregistrament discogràfic?

J.T.- El Wotan de la producció Barenboim-Kupfer. Jo he enregistrat moltes coses, fins i tot d'autors ben allunyats de Wagner: he fet Händel (el *Messies*, *Hèrcules*), he fet les òperes mozartianes de Da Ponte amb Barenboim, i molts papers wagnerians. En realitat si ho mira bé em trobarà fins i tot en papers petits d'antics enregistraments de la Decca. El que no he fet mai encara és un recital. Crec que l'hauria de fer, un recital.

OAC.- Per què no a Espanya?

J.T.- A Espanya? Doncs per què no?

OAC.- Té algun projecte de cantar a Espanya?

J.T.- Bé, jo havia d'haver participat en la producció de *Der Rosenkavalier* que s'havia previst per a la reobertura del Teatro Real, el 1995, però tot això se n'ha anat en orris ara.

OAC.- Quina és la seva opinió sobre

fer Wagner cantat en anglès? Ja sap que a Anglaterra aquest sempre és un tema candent.

J.T.- Bé, jo això ho veig amb sentiments contraposats. En principi sí; crec que és bo per a un públic anglès, perquè així segueixen millor tot el que passa. Però ara, els sobretítols han canviat la situació pel que respecta a Wagner, perquè amb ell sempre *tens temps* de llegir els sobretítols i alhora seguir l'actuació en escena (riu contagiosament). Amb Verdi no hi ha temps.

Pel que fa a mi mateix jo no puc enfrontar-me amb aprendre'm els Wotans en anglès. Tinc por que si m'hi dedicava em *faria malbé* l'alemany. El text i la música són tan a prop, i les inflexions del cant tan precises que tinc por que aquesta relació se'm malmetria d'alguna manera.

no puc enfrontar-me amb aprendre'm els Wotans en anglès. Tinc por que si m'hi dedicava em *faria malbé* l'alemany

OAC.- Per acabar: el seu coneixement del *Ring* i del personatge de Wotan, ha canviat la seva vida d'alguna manera?

J.T.- (reflexionant). Sí... jo diria que sí que l'ha canviada. És una cosa terapèutica, com qualsevol altre mite, però aquest és un mite molt poderós, reforçat encara per la poderosa música de Wagner.

John Tomlinson es manifesta satisfet pel to cordial en què hem dut a terme l'entrevista i em signa la fotografia que reproduïm en aquest article. Després se'n va a parlar amb els membres de l'oficina de premsa del Festival de Bayreuth: alterna l'anglès amb l'alemany amb la mateixa fluïdesa, i manté el tracte agradable i simpàtic, senzill i planer amb què ha estat parlant durant tota la nostra xerrada. Deu ser la serenitat que li ha donat el tracte constant amb Wotan...

Roger Alier

Liceu: més de 150 anys de lírica.

3^a part (1875-1900)

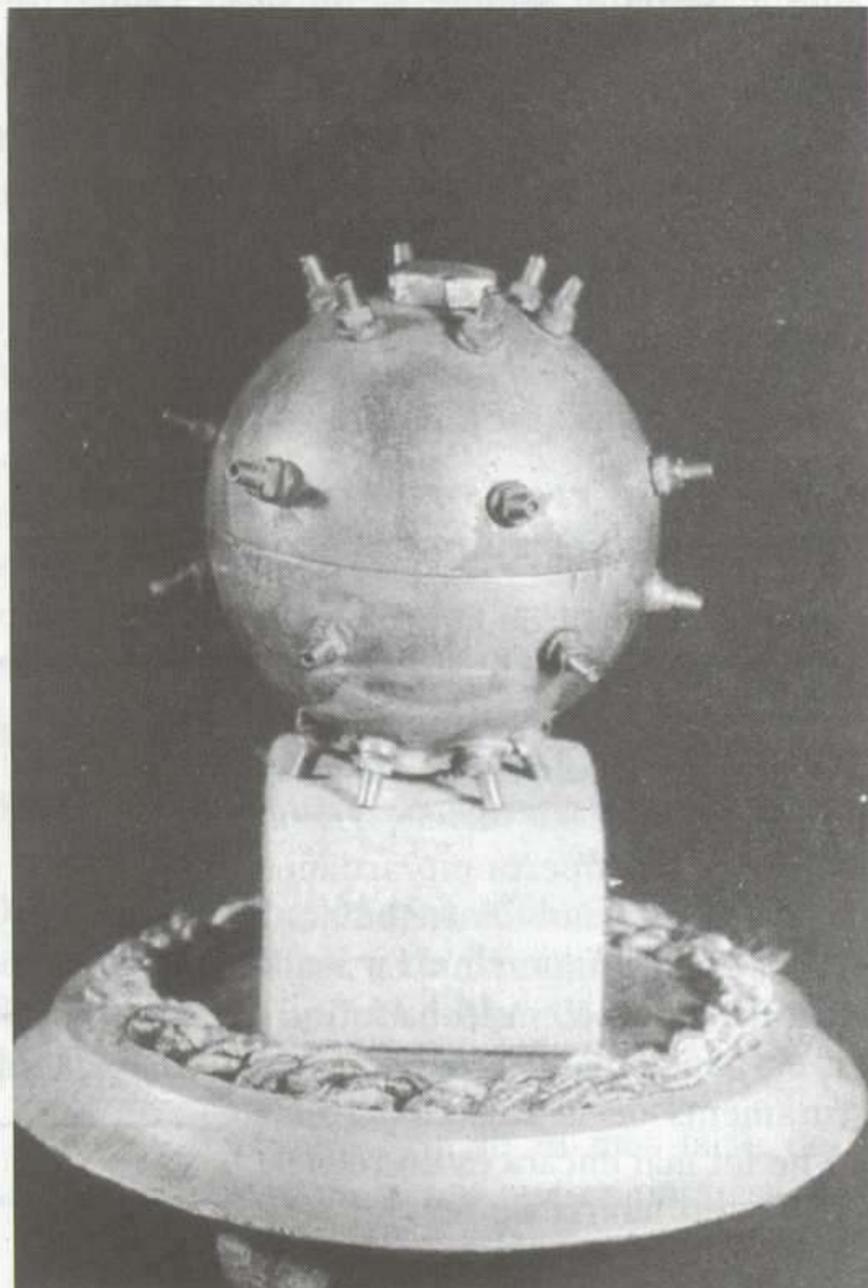
Convertit en mirall i aparador de la burgesia catalana de la febre d'or, el Liceu va ser un dels objectius de l'agitació anarquista. La bomba de Santiago Salvador va esclatar quan Wagner s'anava imposant a poc a poc i començaven a arribar els veristes italians a un Liceu que encara havia de competir amb altres teatres d'òpera de Barcelona.

Amb la Restauració la vida política del país va entrar en una fase d'estabilitat política després dels sis anys de revoltes, cops i pronunciaments que havien alterat notablement la vida civil. La Restauració va coincidir amb l'arrancada d'una època de prosperitat («la febre de l'or», se'n va arribar a dir, i Narcís Oller dedicaria una novel·la a aquesta etapa) que tindria unes curioses conseqüències per a la vida del Liceu: la societat benestant triaria el teatre per «aparentar» i per «lluir» i s'iniciaria així aquesta trista història que -com a tot arreu d'Europa, per altra banda- ha associat l'òpera al luxe i a les pretensions socials d'un determinat sector del públic. El fet que aquest sector de la clientela lírica ajudés a finançar les temporades va acabar convertint-lo en un aliat imprescindible dels empresaris, que més aviat van tendir a estimular aquesta actitud pel benefici immediat que comportava.

Però, per altra banda, aquesta opció de jugar a l'aristocràcia (en una societat com la barcelonina, on d'aristocràcia de debò a penes en quedava i la poca que n'hi havia era castellanitzada o de creació molt recent) havia de portar al teatre les tensions socials que es generaven al carrer i tindria conseqüències molt greus, com veurem més avall.

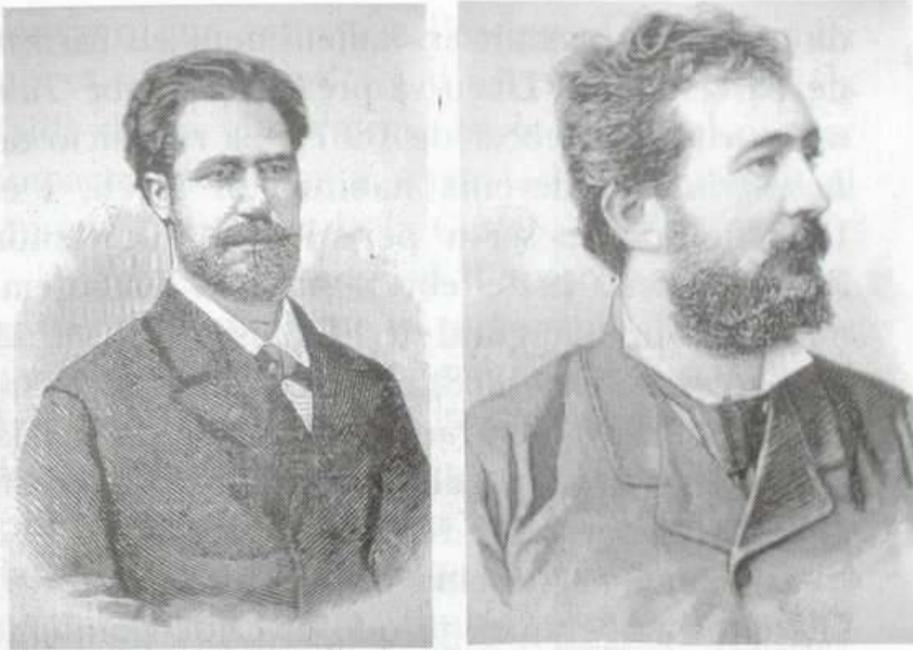
Rivalitat, encara, amb el Teatre Principal

Els primers anys de la Restauració el Liceu



Una de les bombes llençades al pati de butaques del Liceu que, però, no va arribar a fer explosió.

encara va haver de competir sovint amb el Teatre Principal (abans Santa Creu) per tal de disputar-se el públic operístic. El Teatre Principal era gestionat a l'antiga, però amb una certa habilitat aconseguia portar cantants i fins i tot títols importants abans que el Liceu. Un exemple clar fou l'estrena d'*Aida*, que es va produir al Principal un any abans que finalment arribés al Liceu, on es va estrenar el 25 de febrer de 1877. *Aida* estava destinada a convertir-se en el principal cavall de batalla del Liceu i seria l'òpera que se situaria al capdavant de les òperes representades. Encara avui, que la seva



Gayarristes contra massinistes

El 1881 es van presentar al Liceu dos divos que van dividir al públic: el navarrés Julián Gayarre (1844-1890) i l'italià Angelo Masini (1844-1926). El primer va triomfar a *La favorita*, *Lucrezia Borgia*, *I Puritani* o *Gli Ugonotti*, cosa que no li va impedir abordar, més tard, rols molt més pesats com ara Tannhäuser o Lohengrin. El segon, un altre dels grans cantants del seu temps, va donar nom a un pastissos que encara avui és possible trobar a Barcelona.

presència ha sofert una important disminució, encapçala amb gran distància la llista de les òperes més representades, amb 414 funcions en 117 anys (la segona de la llista és *Rigoletto*, amb 335 representacions en 139 anys). Continuava l'interès per l'òpera francesa, amb l'estrena al Liceu de *Mignon*, que va ser molt popular i mereixeria seguir-ho essent, i amb obres més obscures com el *Charles VI* d'Halévy i el *Cinq-Mars* de Gounod, òperes ben oblidades avui dia. No cal dir que, com de costum, les òperes franceses es cantaven sempre en italià.

La rivalitat entre els dos primers teatres lírics de Barcelona s'esdevenia en uns moments de gran activitat operística a Barcelona: cal no oblidar la proliferació, en aquests anys, dels teatres estivals de la zona del Passeig de Gràcia i, a partir del 1881, l'aparició especialment important del Teatre Líric creat pel banquer Evarist Arnús, on es van presentar òperes en temporades brillants

que esperen encara l'estudiós que les historiï, i que tenien un alt nivell musical.

La rivalitat entre el Teatre Principal i el Liceu, però, seria el punt de màxima atenció dels melòmans catalans. El 1882, després de moltes polèmiques periodístiques sobre la música de Wagner -fins a aquell moment només se n'havien sentit retalls, a Barcelona-, que havia estat animada pel Dr. Josep de Letamendi i pel seu arrauxat deixeble Joaquim Marsillach i Lleonart (autor de la primera biografia de Wagner que es va publicar al país) va culminar amb la iniciativa del Teatre Principal d'anticipar-se novament al Liceu presentant *Lohengrin* (17 de maig). Sembla que les representacions d'aquesta obra alemanya (en italià, no cal dir) van tenir, però, molt poca qualitat. Així, el Liceu va poder rescabalar-se de la «derrota» presentant, el 6 de març del 1883, un *Lohengrin* que ja no era novetat, però estava molt més ben cantat.

Migrada activitat lírica dels compositors catalans

Hi tornava a haver compositors catalans interessats per entrar en el repertori del Liceu, encara que amb poc èxit, menys encara que abans. Després dels dos intents de Pedrell citats a l'article anterior, cal registrar la presència d'Antoni Nicolau, que va estrenar una òpera titulada *Costanza* (1878) que només va merèixer dues representacions; menys èxit va tenir encara el mestre Obiols, en el seu comiat líric amb *Laura Debelan* (una sola representació, el 1879), el mestre Manel Giró amb *Il rinnegato Alonso García* (1885, una sola representació) i el mestre Antoni Baratta, amb la seva producció del mateix any, titulada, molt adequadament, *Lo desengany*, que va ocupar només una nit l'escena del Liceu (12 de desembre del 1885).

No tots els compositors catalans triaven el Liceu com a marc de llurs produccions, però,

L'esclat de la bomba de l'anarquista Santiago Salvador, que va matar vint persones durant la funció inaugural de la temporada 1893-94, es va sentir a tota Europa: a molts teatres, l'assistència va caure notablement.

naturalment, el fet de triar un local més modest encara perjudicava més les magres perspectives d'obtenir un èxit durable. En canvi, en aquests anys, tenien grans èxits els autors de sarsueles catalanes. Entre els compositors que més s'hi havien distingit figurava Josep Coll i Britapaja (1840-1904), que amb *De Sant Pol al Pol Nord* (1872) havia aconseguit milers de representacions en diversos teatres de tot Catalunya.

El wagnerisme avança lentament

Després de l'èxit de *Lohengrin* al Liceu, els empresaris es van convèncer que calia continuar amb noves incorporacions de títols alemanys al repertori. Tot i que el «profeta» del wagnerisme, Marsillach, havia mort ja de tisi, la seva lleu estava fent efecte en els sectors intel·lectuals de la ciutat, i sobre tot entre la crítica musical. El 1885 va arribar al Liceu *El vaixell fantasma* («Il vacello fantasma», en la incorrecta versió italiana que es va anunciar) i dos anys després, coincidint amb una forta neva-



«Il Guarany» en el Liceu

El 7 de març de 1876 va arribar al Liceu una òpera que, desapareguda durant molt de temps del repertori, torna avui dia a representar-se: *Il Guarany*, del compositor portuguès Carlos Gomes (1836-1896). La òpera gaudí d'una gran popularitat durant alguns anys, per a desaparèixer després. Com en altres òperes com *L'africana* o *Els pescadors de perles*, Gomes va dur als escenaris europeus uns ambients exòtics, tot seguint una tendència de l'època. En la il·lustració, disseny del vestuari per a l'estrena a la Scala.

da que va «germanitzar» adientment els carrers de Barcelona, el Liceu va presentar també *Tannhäuser* (11 de febrer de 1887). La reposició de *Lohengrin* ja esdevenia habitual al Liceu, i el 1888 no sols va servir per al debut del tenor Francesc Viñas (9 de febrer) sinó per a la solemne funció preinaugural de l'Exposició Universal de Barcelona del 1888, al Liceu, amb la consagració definitiva de Francesc Viñas en presència de la Reina Regent, del nen rei Alfons XIII i de diversos monarques i regents europeus.

La flama wagneriana havia pres amb força, fins i tot amb rauxa, ja que el crític ponderat Francesc Virella Cassañes va queixar-se en un article del soroll excessiu que movien els partidaris de Wagner, cosa que a ell li semblava contraproductiu.

Però després del 1888 el Liceu entra en una fase de ralentiment de les iniciatives wagnerianes. Es reproduïen alguns dels tres títols estrenats, però no s'avança cap als títols que manquen. La divulgació wagneriana la prenen en les seves mans alguns directors d'orquestra, com Antoni Nicolau i Antoni Ribera, que dirigeixen a Barcelona extensos fragments de les obres que configuren la *Tetralogia*, de *Tristany i Isolda* i fins i tot de *Parsifal*.

D'aquesta manera, durant els anys 1890, el Liceu es manté una mica al marge de l'immensa creixença del wagnerisme català, que finalment esclatarà amb l'arribada del nou segle.

La bomba del Liceu

Enmig d'aquest procés, impensadament, com sol passar al Liceu, esclata la tragèdia. L'ambient d'enrarament social que està vivint el Liceu degut als efectes de la Restauració abans comentats, no és estrany que acabés atraient les mirades dels anarquistes més decidits a passar a l'«acció directa» de la qual parlaven tan sovint. Santiago Salvador, armat de dues bombes Orsini (semblants a les que havien servit a París anys abans per atemptar contra Napoleó III), va aprofitar la funció inaugural de la temporada 1893-94, el 7 de novembre (es cantava *Guglielmo Tell*, de Rossini) per llançar-les sobre la platea. En va esclatar només una, caiguda sobre el rengle 13, on va ocasionar una vintena de morts -entre els quals diversos estrangers i la germana de la

soprano que actuava a l'escena. L'altra bomba no va esclatar, pel fet d'haver caigut sobre la falda d'una senyora que havia mort del primer impacte; va lliscar a terra i s'ha conservat -al museu d'Història de la Ciutat-

A part de la sensació d'horror que va recórrer tot Europa i que va causar una inassistència perllongada als teatres de moltes ciutats, la bomba tingué com a conseqüència la cancel·lació de la temporada, i entre altres, la supressió de la primera òpera escrita per una compositora catalana, Lluïsa Casagemas, que estava prevista per a aquell any. L'òpera, titulada *Schiava e regina*, només es va escoltar parcialment al Palau Reial de Madrid, on la infanta Isabel de Borbó va voler compensar l'autora dels perjudicis escoltant uns fragments de la seva partitura, alguns dels quals van ser publicats posteriorment.

Altres estrenes al Liceu

Lentament el Liceu va anar superant els efectes de la bomba, i l'any següent hi va tornar a haver una temporada operística normal. Aturat el moviment wagnerià, almenys aparentment, el públic menys «avançat» o més italianista del Liceu seguia amb atenció el desenvolupament de l'escola verista italiana, alguns dels títols de la qual arriben puntualment al Liceu. Així, *Cavalleria rusticana* triga només un any a estrenar-s'hi (9 de maig de 1891), molt abans que en altres ciutats europees de primera categoria, i *L'amico Fritz* de Mascagni també apareix aviat al Liceu (1894); segueixen *Pagliacci*, de Leoncavallo (el 1895), *Manon Lescaut*, primer títol puccinià, el 1896, i *La bohème* que, malgrat els detractors -principalment els wagneristes- rep una acollida sensacional quan la interpreten al Liceu per primer cop Alessandro Bonci i Rosina Storchio (1898), èxit que dissipa els núvols pessimistes de la tragèdia de Cuba i Filipines i la decebe-

dora fi de la guerra colonial. Uns mesos més tard (novembre del 1898) arriba també al Liceu, ben aviat per cert, *Andrea Chénier* de Giordano, que havia estat estrenada a Itàlia per una gran soprano catalana sorgida del Liceu: Andreua Avel·lina Carrera, la primera gran cantant internacional catalana que obriria pas a tota una generació d'intèrprets catalans de fama universal.

Al costat d'aquest interès per la producció italiana, sembla revifar-se l'atenció cap als compositors locals. Alguns, com Tomás Bretón, es beneficien de la protecció de la Reina Regent i aconseguen un èxit brillant al Liceu tocant la fibra sentimental dels catalans en escriure *Garín*, situada a Montserrat (es tractava de la llegenda de Fra Garí) i incorporant-hi una sardana (el mateix que havia fet a Aragó amb la «jota» de *La Dolores*). També es registren en aquests anys finals de segle algunes estrenes de compositors com Isaac Albéniz (*Henry Clifford*, el 1895; *Pepita Jiménez*, el 1896).

Però, mentrestant, el wagnerisme preparava el seu retorn triomfal. El gener del 1899 s'estrena al Liceu *La Walkíria* amb una curiosa presentació escènica que incloïa la participació del cinema (veure ÒPERA ACTUAL núm. 10, p. 43) i pel novembre apareixia *Tristany i Isolda*, en una versió, pel que sembla, massa pobra per a un

teatre com el Liceu. Les deficientes versions vocals i orquestrals aconseguides, malgrat els esforços escenogràfics de Soler i Rovirosa, apadrinat per l'empresari Albert Bernis, provocaren, però, les ires dels wagneristes més *enragés*, entre ells el crític Joaquim Pena, que prendria al seu càrrec des d'aleshores la debel·lació constant de tot el que empenia el Liceu, tant en aquest camp com en les representacions veristes. Pena seria, finalment, l'àrbitre del wagnerisme en el nou segle que ara s'iniciava.

Roger Alier

Després de l'èxit de *Lohengrin* al Liceu, els empresaris es van convèncer que calia continuar amb noves incorporacions de títols alemanys al repertori.

Manuel García Morante: el plaer de la composició operística

Manuel García Morante ens obre les portes de casa seva, acollidora, senzilla i càlida com la seva esposa Myriam Alió, que a una habitació del costat imparteix una classe de cant a un dels seus alumnes. «D'entrada, hi tenim una relació molt natural», diu, «el fet que un ensenyi una parcel·la del saber no vol dir que s'estableixi una jerarquització o un allunyament. L'alumne és amic, una persona estimada, amb una determinada relació professional. La Myriam i jo sentim una gran admiració per la gent jove que tractem. Ens omplen d'il·lusion i esperança: l'antidivisme, el fer les coses perquè es tenen ganes, desconnectat del fet d'arribar a tenir èxit o guanyar diners, encara que tots en necessitem. Treballem amb un jovent que viu en plenitud el seu moment, amb empenta espiritual, treballant pel goig de fer-ho».

Mentre Myriam Alió ensenya la tècnica del cant, García Morante passa repertori a l'alumnat, siguin del curs que siguin. I els acompanya al piano en les audicions i concerts que realitzen. Precisament la tasca d'acompanyant és una faceta ben coneguda del nostre home, que reconeix el fet que «moltes vegades, davant d'un recital de *lieder*, la gent va a sentir el cantant. I ningú s'escandalitza si a darrera hora es canvia el pianista. L'acompanyant pot contribuir a fer que l'obra assoleixi plena significació i al mateix temps pot enfonsar el recital o pot contribuir a l'èxit del cantant». Això fa reivindicar el piano com a definitiu a l'hora de parlar de *lied*, la història del qual és, segons García Morante, «la història del progrés creixent, de la participació i exalta-

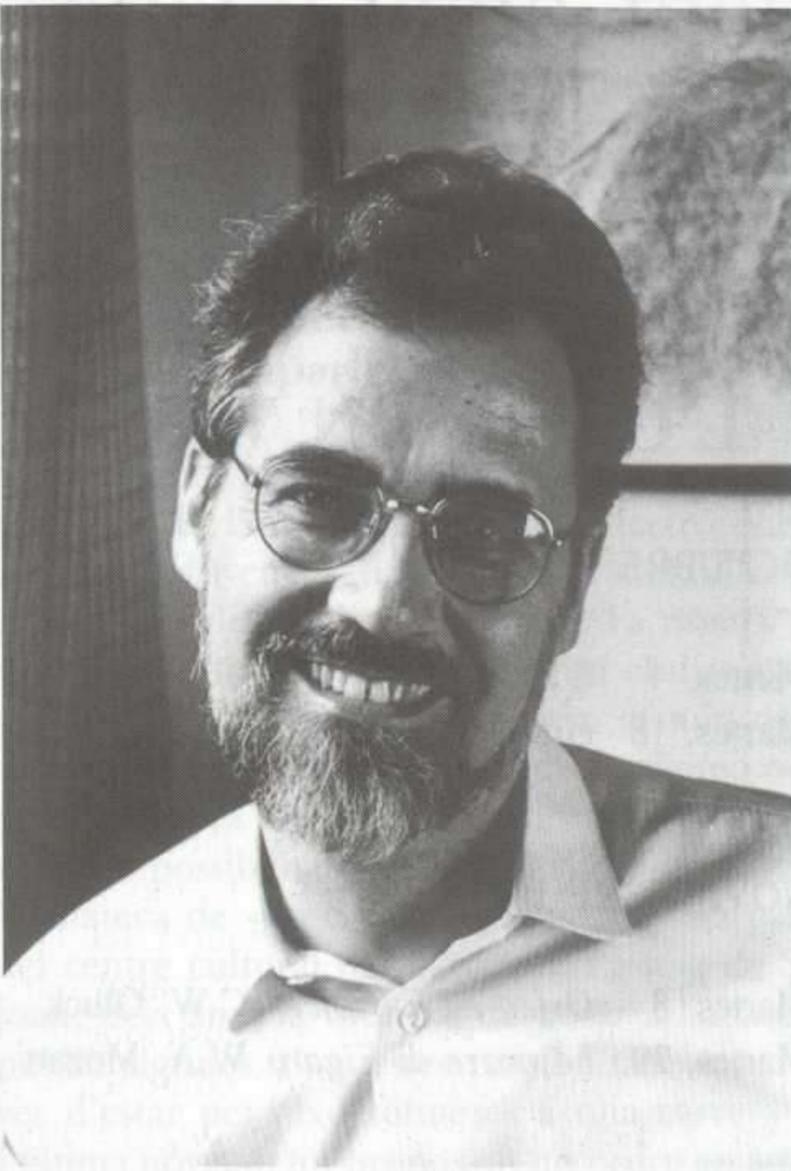
ció del piano en l'obra cantada, des de Haydn i Mozart fins a Strauss. Jo ho comparo amb el retrat: tothom coneix la *Mona Lisa* i el seu rostre però poca gent coneix el seu fons paisatgístic malgrat el detall i la riquesa amb què és pintat».

Tradició i renovació

Però Manuel García Morante és compositor, i tot i ser un home a qui no li agrada parlar de la seva obra, val a dir que en pot estar ben orgullós: «grans personalitats, davant de les cançons que jo havia harmonitzat, em van animar no a escriure -cosa que hauria fet igualment- sinó a donar-ho a conèixer i això em va donar confiança». Les seves composicions tenen un regust a música francesa de començaments de segle: «no hi ha ningú que no tingui influències», diu taxativament, «són inevitables. L'originalitat no rau en fer quelcom que mai no s'hagi fet, sinó en què la composició neix després d'una vivència molt forta retratada fidelment, encara que el llenguatge no sigui original. No hi ha cap llenguatge, ni el serialisme més avantguardista, que no sigui una herència. També crec en les arrels. Jo em sento molt català, molt lligat a França, i també molt andalús. També em sento proper a elements russos, per la grandiloqüència i la força que hi ha en

«Musicalment, a Catalunya hi ha llacunes, buits, on falten composicions a l'alçada d'un Gaudí o un Verdaguer»

tot el que és català». Insisteixo perquè parli sobre la música del nostre país, la cançó popular, que ell creu genuïna: «Com a músic sempre m'ha atret molt el folklore. Quan, un estiu, vaig harmonitzar les cançons catalanes va ser com un retrobament, com quan un s'adona que està enamorat d'algú que coneix de fa molt de temps. Musicalment, a Catalunya hi ha llacunes, buits, on falten composicions a l'alçada d'un Gaudí o un Verdaguer». Com a compositor, doncs, García Morante és un defen-



*Manuel García Morante, nascut a Barcelona, és un pianista dedicat a la música de cambra i a l'acompanyament en recitals que no ha deixat de banda la composició. Com a acompanyant, Victòria dels Àngels o Carmen Bustamante han estat cantants que han treballat amb ell. No menys important és la seva faceta com a compositor, que conrea des del 1979. Havent estat alumne del Conservatori del Liceu, amplià els seus estudis a París, on va assistir als cursos d'Alfred Cortot, Francis Poulenc i Olivier Messiaen. En la seva producció destaquen els cicles per a veu i piano amb textos d'autors catalans i castellans, dues òperes, *El príncep i el paradís* i *Violeta*, i harmonitzacions de melodies populars catalanes. Avui és mestre de repertori vocal al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona.*

sor acèrrim d'allò tan verdià de *torniamo all'antico e sarà progresso*: «No crec que l'evolució hagi de ser una línia recta, sinò que sempre hi ha corbes i espirals que tornen a passar per verticals que ja s'han produït, sense que això sigui més bo o més dolent. Jo veig connotacions

entre Britten i Monteverdi, entre Picasso i les coves d'Altamira...».

Arribat a aquest punt es forçós parlar de les seves composicions operístiques: *El príncep i el paradís*, amb text propi sobre un conte de Perrault i encara no estrenada, i *Violeta*. Pel que fa a la qüestió de què és el que mou avui un músic a escriure una òpera, el nostre autor reconeix que «és un xarmpió que agafa tot compositor. Vaig començar a compondre el 1979 i de seguida em va interessar escriure per la veu: cançons sobre García Lorca, Carner... aviat em va fer il·lusió escriure una òpera. Però mai no he pretès obrir nous camins, perquè d'això no en sé i ignoro si en aquests moments hi ha la possibilitat de fer-ho: el camí és el de cadascú». La convivència entre música i teatre en l'òpera és evident segons García Morante: «Com a retrat de situacions i personatges és primordialment teatre. Com a factor bàsic és música. La prova és que podem sentir una òpera en disc sense veure la part escènica i gaudir-ne. Una obra de teatre només sentida té gràcia però té menys significació. Sóc dels que creuen que malgrat la importància vital i genèrica del drama sobre la música, aquesta té el seu món propi i arrossega el text enduent-se'l a una altre esfera, per bé o per mal».

Violeta

Aterrem per fi sobre *Violeta*, estrenada al Teatre Malic de Barcelona el novembre de l'any passat i que ben aviat viatjarà per diferents teatres del país. L'obra és una interessant versió d'una obra teatral homònima de Josep M^a Carandell sobre una companyia de comedians que a finals del segle XVIII a Barcelona representa un drama al Teatre de la Santa Creu de Barcelona. Entre ells hi ha la *Violeta*, una noia que és una disfressa de noi que interpreta rols femenins a l'escenari. Les funcions del minúscul teatre del Born van tenir una molt bona acollida per part de públic i crítica. Frederic Roda va encarregar-se de la direcció escènica, i els cantants eren tots alumnes de Manuel García Morante i Myriam Alió: Irene Martínez, Montserrat Torruella, Jordi Casanovas, Xavier Comorera i Josep Pieres, amb l'acompanyament pianístic del mateix compositor, que ara treballa en la instru-

mentació de l'òpera, que defineix no pas com una tragèdia: «els personatges tenen molta intensitat sense que hi hagi necessitat de matarlos. En *Violeta* estan ficats en els seus problemes i en els problemes socials del moment. També hi ha la part divertida, la dramàtica, la lírica i la grotesca». És ben cert: *Violeta* és una obra molt ben feta i cal dir que el més destacable de les funcions del Malic va ser el fet que s'hi veia entusiasme per part dels creadors i pels artistes que la interpretaven.

Finalment, parlem de les innovacions escèniques en l'òpera: «en general, em semblen malament. En particular, hi pot haver algun cas encertat i amb certa gràcia. Però en la majoria de casos de seguida es creen grans anacronismes. Qui ha fet la música ha tingut presents aquell llibret i aquell moment històric originals. M'he trobat amb moltes versions amb un segell d'irreverència cap a l'obra».

Abusant del temps que robem García Morante per fer allò que realment li agrada -compondre- gosó entrellucar la manera com a ell li agrada escoltar música. Per això li insinuo telegràficament: AAD, ADD, DDD, mono, estèreo, en directe o en estudi? Ell respon, divertit: «El micròfon discrimina el so. De totes maneres les gravacions en directe m'agraden molt pel que tenen de document, de moment precís en el temps. El disc dóna un producte que si té defectes pot arribar a carregar. A més hi ha artistes que en estudi mai no arriben a donar el cent per cent de les seves possibilitats. Un altre aspecte extraordinari és el de la participació directa del públic en una manifestació musical. Però també tens casos, com el de Glenn Gould, que es van passar tota la seva vida en un estudi».

I aturo la gravadora. Però la tertúlia continua, mentre l'esposa del nostre artista segueix instruïnt una jove promesa de la lírica, que no saltarà a l'escenari fins que els seus mestres, prudent, el vegin segur. La Myriam Alió i en Manuel Garcia Morante no volen córrer. I fan ben fet.

Jaume Radigales



C ercle
I talianista
G iuseppe V erdi

L'OPERA IN VIDEO

OCTUBRE 1994

Martes, 4 *L'Orfeo* C. Monteverdi
Martes, 18 *Giuliu Cesare* G.F. Händel

NOVIEMBRE 1994

Martes, 8 *Orfeo ed Euridice* C.W. Gluck
Martes, 29 *Le nozze di Figaro* W.A. Mozart

DICIEMBRE 1994

Martes, 13 *Don Giovanni* W.A. Mozart

ENERO

Martes, 17 *La cenerentola* G. Rossini
Martes, 31 *Ermione* G. Rossini

FEBRERO

Martes, 14 *Norma* V. Bellini
Martes, 28 *I puritani* V. Bellini

Lugar: Sala de Conferencias del Instituto Italiano di Cultura

Pasaje Méndez Vigo, 5 (entrada por c/ Aragón)

Hora: 18 h.

Constel·lació mediàtica

La Fundació «La Caixa» ha afegit un nou alicient als que ja reuneix el seu centre cultural del Passeig de Sant Joan. Des de fa uns mesos pot visitar-se la Mediateca, un espai compartit per la música i l'art.

La carrera tecnològica ha envaït el camp de la música i de l'art pel cantó de l'electrònica de consum, els avenços de la qual han multiplicat les possibilitats de gaudir i aprendre. Fa només uns anys que el disc compacte substituï el disc analògic de microsolc, i ja ens trobem al mig d'una voràgine que aporta, gairebé a diari, alguna novetat electrònica que fa créixer de manera geomètrica les possibilitats de la galàxia mediàtica. La Mediateca de «La Caixa», que ocupa una planta del centre cultural del barceloní Passeig de Sant Joan, neix amb la voluntat de posar a l'abast del públic algunes d'aquestes possibilitats, sense haver d'estar per això sotmesos a una carrera per l'última novetat, tot proposant un ordre en aquest caos. Voluntàriament, s'han limitat els mitjans de reproducció audiovisual: discs analògics i compactes, làser-disc, vídeo, CD ROM i CD-I i televisió i ràdio per satèl·lit. També s'ha limitat el número de referències discogràfiques i bibliogràfiques que s'hi poden consultar. La voluntat no és crear un centre de grans dimensions, sinó un espai en el que convisquin la música i l'art (amb una gran col·lecció de video-art), tenint com a punt en comú alguns mitjans de reproducció electrònics. La selecció, per tant, busca més la qualitat que la quantitat, amb la senzillesa i immediatesa en l'ús que això comporta. Tot això al costat dels més tradicionals, però tal vegada insubstituïbles (sortosament) llibres i revistes de música i art. Pel que fa a la música, la varietat de publicacions nacionals i internacionals és realment considerable, i fa de la Mediateca punt obligat d'estudi per als professionals i afeccionats.

Naturalment, la Mediateca combina a parts iguals les seves funcions com a lloc d'estudi i consulta i les d'oci intel·ligent. Entre el seu públic s'hi troben alumnes del conservatori i



Foto: Raimon Ramis

afeccionats en busca d'un disc ... Hi ha la possibilitat de seguir les audicions programades.

CD ROM: guies d'audició

El mitjà més recent, i sens dubte el que ofereix més possibilitats pedagògiques, és el CD ROM i CD-I, mercès a la seva facilitat d'ús (en alguns casos, totes les instruccions poden introduir-se a través d'una pantalla tàtil) i la seva gran capacitat de guardar informació. No hi ha encara moltes referències musicals en aquest format, però sens dubte té un gran futur. És realment aclaridor no només poder seguir la partitura de la *Novena Simfonia* de Beethoven, sino també contemplar una anàlisi musicològica completa que combina imatge, so i paraula, movent-nos sempre a voluntat entre les múltiples opcions que ofereix el mitjà: com en un llibre de consulta, el lector marca els itineraris. La Mediateca disposa de diversos lectors de CD ROM i CD-I, i una de les referències ara mateix a l'abast és ni més ni menys que *La flauta màgica*.

Làser-disc

La discoteca «convencional», amb 12.000 títols, formada al llarg dels últims dotze anys i que continua ampliant-se, segueix els mateixos criteris per a la seva composició: acurada selecció segons el valor artístic i pedagògic, i aplega discs analògics, compactes i làser-discs. Els gèneres no es

limiten a la música clàssica i l'òpera, sinò que també inclouen el jazz, el pop-rock i la música ètnica.

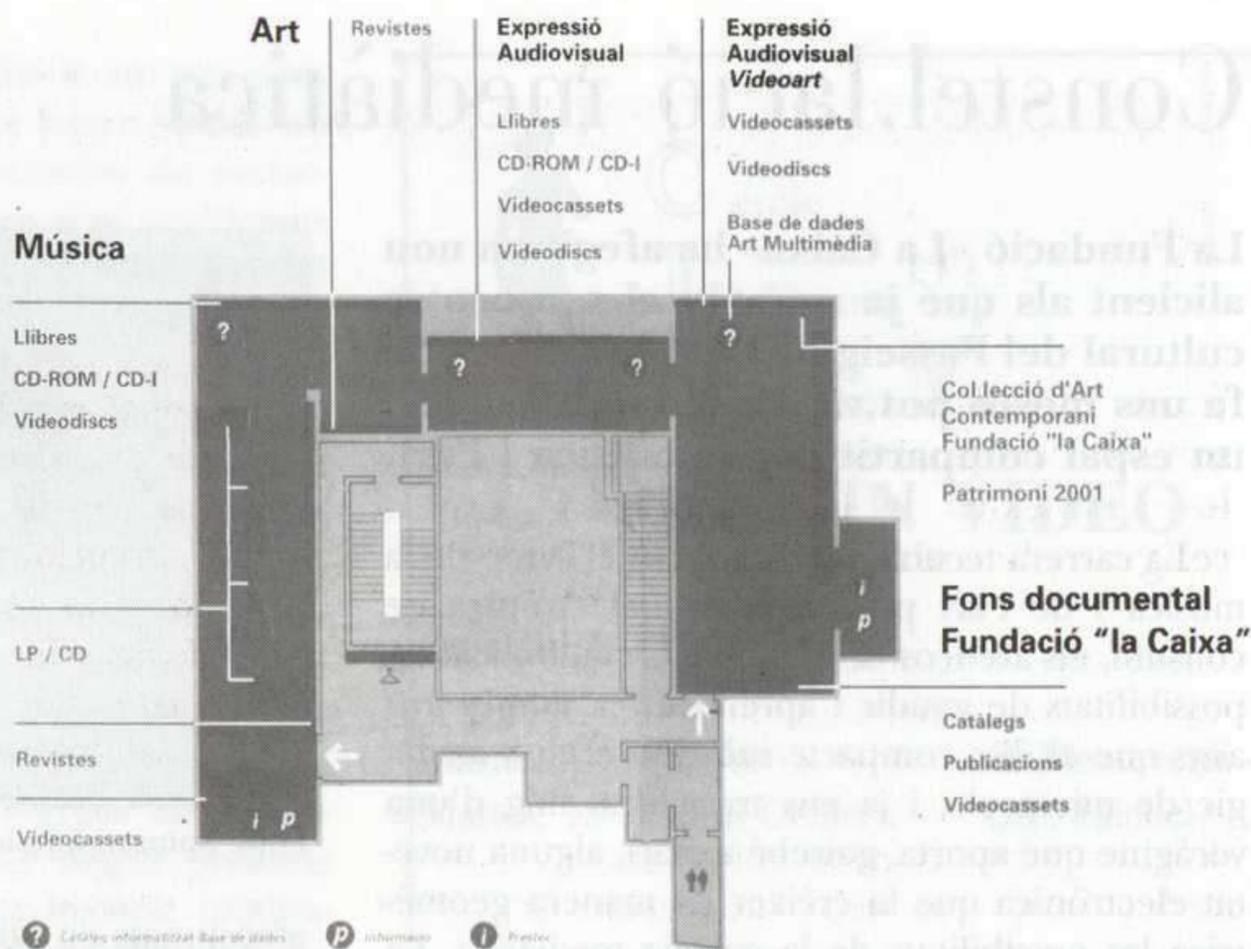
Menys introduït que no pas el disc compacte, el làser-disc guarda però alguns encants per a l'afecionat a l'òpera. Potser qui no conegui el mitjà pugui fer-se'n una idea a la Mediateca. Una de les referències disponibles és la versió que per a la televisió realitzaren Nikolaus Harnoncourt i Jean-Pierre Ponelle de *La incoronazione di Poppea*, que ha guanyat enormement en qualitat d'imatge i so en el nou format.

Art

L'altra meitat de la Mediateca és consagrada a l'art contemporani, en la seva faceta audiovisual (vídeo de creació, art multimèdia), en diferents formats: videocasset, làser-disc, televisió per satèl·lit... També els llibres, és clar, amb obres de referència i catàlegs, així com publicacions periòdiques. Hi ha també una base de dades sobre Art Multimèdia, amb informació sobre els autors més representatius de la creació en vídeo i altres formats multimèdia. En CD-ROM i CD-IO es poden consultar bases de dades bibliogrà-



Foto: Jordi Nieva



Plànol del local de la Mediateca.

fiques sobre art, catàlegs d'exposicions i estudis de moviments artístics.

La Mediateca guarda també el fons documental de la Fundació «La Caixa», amb una base de dades textual i gràfica amb més de 400 obres dels artistes que componen la Col·lecció d'Art Contemporani de la Fundació. Igualment interessants són els enregistraments dels concerts i exposicions organitzats per la Caixa.

Accés

L'accés a la Mediateca és completament gratuït, així com la consulta a la sala dels llibres, discs, etc. Hi ha un sistema de préstec, per accedir al qual cal fer-se soci de la Mediateca, amb una quota d'entrada gairebé simbòlica, i amb el qual és possible gaudir a casa de diven-dres a dilluns dels discs i llibres. El Centre Cultural és obert de dimarts a divendres, de 11 a 20 hores, i els dissabtes, de 11 a 15.

Una de les activitats de La Fundació «La Caixa» en la que la Mediateca tindrà una pròxima participació és el curs dedicat a Elliot Carter i Josep Soler, que tindrà lloc del 25 d'octubre al 3 de novembre, amb audicions comentades i material discogràfic i bibliogràfic a disposició dels interessats.

Pau Galonce

La música religiosa inédita de Rossini

Lejos del tópico, Rossini podía llegar a ser un compositor bastante serio, como lo demuestra la edición de su música religiosa llevada a cabo por Auvidis.

Aunque se critican a veces por ser un tanto superficiales, lo cierto es que las conmemoraciones de los centenarios de los compositores son útiles, porque suscitan la publicación de obras cuyas olvidadas o poco conocidas. Es éste un fenómeno que se debe casi exclusivamente al mundo del disco, y que ha favorecido el conocimiento de muchas obras que por rutina, desconocimiento o simplemente por olvido, habían quedado apartadas de la práctica musical. El hallazgo de estas piezas en bibliotecas dispersas por Francia e Italia ha sido motivado por esta nueva curiosidad que está ampliando muchísimo el repertorio.

Este es el caso del bicentenario de Rossini, que se celebró en 1992, y del que todavía florecen los hallazgos con destacadas publicaciones discográficas como la que aparece ahora de la mano de Edoardo Brizio y la Orquesta Filarmónica de Praga, con sus magníficos coros (dirigidos por Pavel Kühn) y un equipo de cantantes checos a los que se han sumado el tenor español José Antonio Campo y el barítono italiano Paolo Orecchia.

Se trata de un conjunto de piezas inéditas de Rossini, algunas escritas casi en la infancia, como su *Kyrie*, su *Credo*, sus *Cuatro piezas litúrgicas* y su *Gloria de Ravenna*, escritos en 1808, y su extensa *Messa da Rimini*, escrita en 1809.

Teatral... ¿por qué no?

Ha costado mucho disipar la imagen tópica (¡la cultura ha vivido tantos años de ellos!) que nos presenta a un Rossini perezoso y gourmet preocupado únicamente de su *Barbiere*, de un ocasional rasgo de ingenio en su *Guillaume Tell* y su proverbial apetito. La audición de las piezas

mencionadas y las demás que componen el álbum de tres CDs con que se presentan al público estas creaciones, pone de manifiesto la categoría excepcional de este compositor que en su tiempo -y no por azar- fue considerado una de las máximas figuras europeas, incluso antes de haber cumplido los veinticinco años. La belleza de las composiciones, los detalles de instrumentación, el sentido de la belleza en el canto, algo realmente sobresaliente en Rossini, son perceptibles incluso en las piezas menos maduras (como las *Cuatro piezas litúrgicas* de 1808, donde se prefiguran ya pasajes de *La Cenerentola* y de otras óperas).

Precisamente en relación con estas similitudes hay que combatir otro tópico, que es el que acusa a la música religiosa de este período de ser eminentemente teatral. Pues claro. ¿Y qué? También lo es la de Bach en el Barroco; lo que ocurre es que Bach nunca escribió óperas: si lo hubiera hecho se habría producido el mismo hermanamiento entre música profana y religiosa de que se acusa a Rossini. Basta oír los primeros compases del *Oratorio de Navidad* (cuyo origen es profano) para cerciorarse de ello. Y en pleno siglo XX, ¿alguien se ha detenido en pensar si la música teatral de Penderecki tiene algo que ver con su propia música religiosa?

Y no hay nada malo en ello: simplemente no es cierto que las personas cultas de épocas pasadas creyeran necesaria una distinción radical entre la música que escuchaban en el templo y la que se les ofrecía en el teatro. Este es un concepto exclusivamente romántico, cuando el redescubrimiento del gótico quiso adecuar la solemnidad de los edificios religiosos con la austeridad que en un tiempo tuvieron las creaciones musicales religiosas medievales.

Bienvenidos sean, pues estos hallazgos para quienes aman la música prescindiendo de etiquetas, prejuicios y conceptos añejos.

Roger Alier

La Cenerentola visita Sabadell

Dins del circuit Òpera a Catalunya el proper títol que ens oferirà el Teatre de la Faràndula de Sabadell serà *La Cenerentola* de Rossini.

Aquest és un títol rossinià que en aquests darrers quaranta anys ha anat escalant posicions i pot dir-se que actualment gairebé es troba al mateix nivell de popularitat del *Barbiere di Siviglia*, l'únic títol de Rossini que havia persistit sempre en el gust del públic des de la data de la seva estrena (1816). *La Cenerentola* apareguda un any més tard, el 1817, va gaudir d'un gran prestigi per la bellesa de la seva escriptura vocal, però no va aconseguir mantenir-se com *Il Barbiere*, perquè el paper de mezzo-soprano de coloratura que cal per al rol de la protagonista no es podia adaptar amb el mateix èxit a la veu de soprano lleugera com s'havia fet amb el *Barbiere*.

Perquè si aquesta es va mantenir va ser a costa d'una colla de disbarats interpretatius i d'adulteracions que imposava el gust de les diferents èpoques per les quals va passar, sobre tot del 1890-1900 al 1940-1950, època en la qual només es concebia l'òpera com una exhibició de força i intensitat vocal, i es «tolerava» que de tant en tant hi hagués en cartell una òpera «antiga» en la qual es feia una grollera imitació del que els espectadors d'aleshores suposaven que havien estat el *bel canto* i l'òpera bufa.

Amb *La Cenerentola* això no es va poder fer, i l'òpera va quedar gairebé oblidada fins que els anys 1920, la mezzo-soprano catalana Conxita Supervia, aconsellada pel director d'orquestra Vittorio Gui, va sorprendre el món amb la seva exhibició de coloratura de bona llei en aquesta òpera (i en el *Barbiere* i *L'italiana in Algeri*) i fins i tot va enregistrar-ne alguns moments brillants en discs. El resultat va ser espectacular; però la mort prematura de la Supervia (de sobrepert, el març de 1936), va tallar aquesta carrera lírica única i va impedir més troballes líriques d'aquest nivell.

Els anys 1940 algunes mezzos van intentar fer el mateix que havia fet la Supervia; Fedora Barbieri ja



La mezzosoprano Conxita Supervia, que apareix en aquest cartell del 1931, va ser una de les cantants que tornar a un autèntic cant rossinià, després d'una etapa de greus deformacions.

va cantar alguns cops aquest repertori, però la veritable restauradora d'aquesta òpera a la postguerra fou Giulietta Simionato. Després van seguir aquest camí la mezzo-soprano basca Marina de Gabarain (que va difondre la *Cenerentola* al Festival de Glyndebourne) la nord-americana Marilyn Horne i la madrileña Teresa Berganza; més tard han estat moltes les mezzo-sopranos que han descobert en la coloratura un mitjà d'expressió més adient que no pas el repertori tradicional de més envergadura; avui hi triomfen les joves cantants d'aquesta corda, com Kathleen Kuhlmann, Cecilia Bartoli, Raquel Pierotti, etc., i, a casa nostra, des de fa poc, Maite Arruebarrena i Mireia Pintó, entre altres.

A Sabadell serà Maite Arruebarrena, precisament, la que farà reviure aquesta simpàtica òpera de Rossini entre nosaltres.

Comicitat rossiniana.

S'ha dit, i amb raó, que *La Cenerentola* no és ben bé una òpera bufa, pel fet que el paper de la protagonista és seriós (és la història de la Ventafocs convertida en òpera, traient-li tot el

seu caràcter «màgic»). Però Rossini va donar un paper estel·lar al baix *buffo* que fa de padrastre de la Ventafocs (en comptes de madrastra, pel fet que hi havia més tradició de baixos còmics que no pas de figures bufes femenines), i un altre de ben brillant per a Dandini, el criat del Príncep Ramiro. Les germanes «lletges» i el «filòsof» Alidoro, que és el que fa el paper de la fada del conte, completen el repartiment.

Rossini es complavia més fent ús dels recursos musicals típics de l'òpera bufa que no pas recreant l'argument del conte de Perrault. Així, per exemple, en la tercera ària de Don Magnifico, el personatge ha de repetir 157 vegades la mateixa nota però amb síl·labes diferents, cosa que motiva que a vegades aquesta tercera ària es talli perquè fatiga massa el cantant. Un altre exemple de les bromes que Rossini gastava als intèrprets -i fins i tot al públic- el trobem en el «sextet de la sorpresa» quan es descobreix que la Cenerentola i la misteriosa beutat que ha assistit al ball són la mateixa persona. Els sis cantants, sorpresos, van repetint, síl·laba per síl·laba, amb tota parsimònia i rigidesa, les frases

«Questo è un nodo avvilupato (Això és un nus embolicat)

questo è un gruppo rintrecciato» (això és un farcell ben enredat)

Tots sis personatges reproduïen aquestes síl·labes i altres variants sobre aquesta mateixa idea, fent que el caràcter mecànic del concertant quedi ben palès. Rossini es divertia veient que el públic, davant d'aquesta audàcia, quedava entusiasmat.

Però per damunt de tot això, domina el panorama la bellesa de l'escriptura vocal de Rossini; els duos del Príncep amb Cenerentola, l'entrada pseudo-principesca de Dandini, el duo còmic d'aquest i el Príncep, que es desenvolupa fins a arribar a un gran concertant, el quartet en què Cenerentola demana poder anar al ball, convertit després en quintet amb el «filòsof», o el mateix «rondò» final de la protagonista, tots aquests i molts altres són moments d'una gran bellesa vocal que transcendeixen la mera anècdota de l'òpera bufa o de l'argument.

Roger Alier

L'argument

ACTE I

Cenerentola és a la vora del foc preparant l'esmorzar de les germanes «lletges» Clorinda i Tisbe. L'entrada d'un captaire fa brillar la bondat de Cenerentola i la maldat de les germanes, que perden el cap quan de sobte uns emissaris del Príncep Ramiro anuncien que se celebrarà un ball perquè el príncep ha de triar esposa. Don Magnifico, el padrastre de Cenerentola, ja es veu conseller reial i quan arriba el príncep (en realitat és el seu criat Dandini disfressat, mentre el veritable príncep, disfressat de criat, ja ha conegut la modesta Cenerentola) tots se'n van a la festa deixant la pobra Cenerentola sola a casa. Però el captaire d'abans, que és el conseller reial Alidoro, la porta a la festa després de vestir-la adientment.

Al palau, el príncep Ramiro no triga a adonar-se'n, a través de Dandini, de la frivolitat de les germanes «lletges». L'arribada d'una dama de gran bellesa (Cenerentola vestida de gala) desconcerta tots els presents.

ACTE II

Cenerentola rebutja Dandini, el suposat príncep, i prefereix el «criat» Ramiro; aquest emocionat, vol ja una relació amorosa però Cenerentola li dóna un braçalet (la censura impedia, el 1817, que una senyora es traïés una sabata en escena) i ella se'n posa un altre d'igual al braç, perquè si el Príncep la troba algun dia, pugui veure si realment l'estima. Quan Cenerentola se'n va, Dandini fa fora Don Magnifico, que torna furiós a casa amb les filles.

Un accident amb la carrossa reial -preparat per Alidoro- fa que el Príncep cerqui refugi a casa de Don Magnifico. Hi reconeix el braçalet en mans de Cenerentola i se l'enduu a palau. Don Magnifico i les germanes obtenen el perdó i la bondat de Cenerentola triomfa plenament.

La rehabilitació del Teatre Principal de Maó

Els arquitectes encarregats de la rehabilitació del teatre menorquí ens expliquen a grans trets quina serà la seva actuació sobre l'edifici.

El Teatre Principal de Maó és un teatre a la italiana, de planta baixa i quatre plantes de llotges, construït l'any 1829 aprofitant un antic teatre del segle XVIII. Va ser dissenyat per l'artista italià Giovanni Pallagi per poder representar òperes italianes a la ciutat. Va ser edificat sobre els fonaments d'un antic bastió de la murada del s. XVI que voltava la ciutat de Maó, per tant, la seva situació es molt cèntrica respecte a l'actual trama urbana.

Des de la seva inauguració el segle passat i degut a les seves dimensions, ha estat el centre de les activitats teatrals, operístiques i socials de la ciutat i de tota l'illa. La seva estructura s'ha mantingut pràcticament intacta fins a l'actualitat. Només amb motiu de la visita a la ciutat de la reina Isabel II, l'any 1860, es van realitzar obres de ornamentació i consolidació de la part central de la façana. D'altra banda, l'any 1929, data del centenari de l'edifici, es va adaptar el teatre a la nova normativa d'espectacles. Finalment, al principi dels anys vuitanta es va consolidar part de la coberta, es va ampliar el teler i es van habilitar nous camerinos.

Mercès a les gestions realitzades per l'Ajuntament de Maó recentment, el teatre, de propietat municipal, ha estat inclòs per les seves característiques històriques i tipològiques en una *Addenda* al «Programa General de rehabilitació de Teatres Espanyols del segle XIX» promogut pel M.O.P.T. la qual cosa suposa possibilitar-ne la modernització.

El projecte de rehabilitació que estem realitzant contempla la restauració respectuosa de la Sala del Teatre, restituint els elements deteriorats i incorporant les instal·lacions adequades per al seu funcionament actual. Al voltant de la Sala es renoven tots els espais públics i de serveis, creant dues escales simètricament situades



Vista des de l'escenari del pati de butaques del Teatre Principal de Maó, mentre els cantants saluden al públic després d'una representació de *Il trovatore*. (Foto: J. Carreras).

respecte de l'eix longitudinal de l'edifici. La incorporació de la casa veïna ens permet reestructurar les entrades i ampliar considerablement el *foyer* en sentit transversal, així com facilitar l'entrada al pati de butaques a peu pla, a més d'incorporar tres sales d'assaig i unes oficines al conjunt de l'edifici.

La renovació de camerinos i dotar el Teatre d'un accés d'actors, així com refer l'escenari, passarel·les i noves instal·lacions, són les actuacions més destacables a la part posterior del Teatre.

Exteriorment es manté la part central de la façana; la resta serà reformada d'acord amb els nous espais creats a l'interior. Una actuació a la voravia del carrer principal facilitarà l'entrada al carreró lateral que voltarà el Teatre per la part de llevant i connectarà les seves portes amb el centre mateix de la ciutat.

Finalment el projecte preveurà la instal·lació d'aire condicionat i calefacció i la dotació de tots els serveis que calguin per a complir la normativa vigent sobre seguretat en els edificis públics.

**Domenech Enrich i Joan J. Gomila,
arquitectes.**

BARCELONA

Ópera en el Grec '94

El Festival d'Estiu de Barcelona ha ido imponiéndose a lo largo de su existencia como el festival de verano de nuestra ciudad. Pero los años de crisis habían ido haciendo mella en sus estructuras con el consiguiente vaivén en las programaciones, que primero se insinuaban fantásticas, se presentaban bastante atractivas y finalmente se suspendía alguno de los espectáculos de mayor compromiso o coste. No hay mal que por bien no venga, y así estos años de estrecheces y crisis económicas han servido para que la dirección del Festival entienda que se ha de apoyar en los proyectos culturales existentes en la propia ciudad, convirtiéndolos en propios durante el verano. A su vez éstos salen ganado al incorporarse al prestigio, publicidad, sistema de venta de entradas y público en definitiva, que el Festival pone a su disposición.



Edita Gruberová

Lucia de Lammermoor en el Palau Sant Jordi

La segunda ópera del Liceu que se interpretaba en el Palau Sant Jordi había causado bastante expectación dada la alta cali-

dad de la *Turandot* que se había presentado tras el incendio. Pero no todo salió como debiera; en primer lugar la ópera de Donizetti, al contrario que la de Puccini, ni es adecuada para ofrecerse en forma de concierto ni tiene una participación tan importante del coro que dió a *Turandot* un relieve especial en forma de concierto. También hay que destacar que el clima de los espectadores había empezado a cambiar y si en Puccini todo eran felicitaciones y esperanzas para que se reconstruyese el Liceu lo antes posible, cuando llegó la *Lucia* a finales de junio ya se sabía que la temporada de 1994-95 sería corta y basada principalmente en óperas en forma de concierto, por lo que una parte del público protestó en los diarios y posteriormente lanzó unas octavillas durante la representación, mostrando su malestar por este sistema inadecuado de ofrecer las óperas del repertorio. En cuanto al aspecto puramente musical de la ópera, cabe destacar la siempre inteligente y cuidada dirección de Richard Bonynge, la *Lucia* de Edita Gruberová, que maravilló con esa facilidad de emisión y limpiísimos agudos en las intrincadas agilidades belcantistas con las que nos sorprende en cada nueva interpretación de los personajes donizettianos, con los que llega a hipnotizar al público e incluso nos hizo olvidar por un instante la terrible desaparición del Liceu, creando un clima de silencio en la inmensa sala que se da muy pocas veces. En cuanto al Edgardo de Alfredo Kraus, hay que resaltar su excelente interpretación vocal con una técnica exquisita y sin desvirtuar las arias y cabalettas de la ópera, aunque su voz nasal saliese algo perjudicada por el sistema de altavoces que utiliza el local, que no llegó nunca a la altura de la anterior representación. Al empezar la función se

apuntó que Joan Pons actuaría a pesar de un visible resfriado, y así en el primer acto nos sorprendió con algo más que eso, ya que tenía proporciones de una afonía irreversible; a pesar de ello el barítono menorquín se fue superando hasta llegar a cantar el segundo acto con profesionalidad y dignidad; es una lástima que el barítono nunca ha acabado de redondear sus últimas actuaciones en nuestra ciudad, por un motivo u otro (recordemos su reciente participación en *Un ballo in maschera*, en el Liceu). José Azocar, reciente galardonado en el Concurso Pavarotti, sorprendió en el rol de Lord Arturo con un instrumento elegante y ágil fraseo, a pesar de algún desajuste en los agudos. Rotundo Stefano Palatchi en el papel de Raimondo y bien Laura Polvorelli en el papel de Alisa, al igual que Joan Cabero en el de Normanno. Excelente el Coro del Liceu.

Fernando Sans Rivière

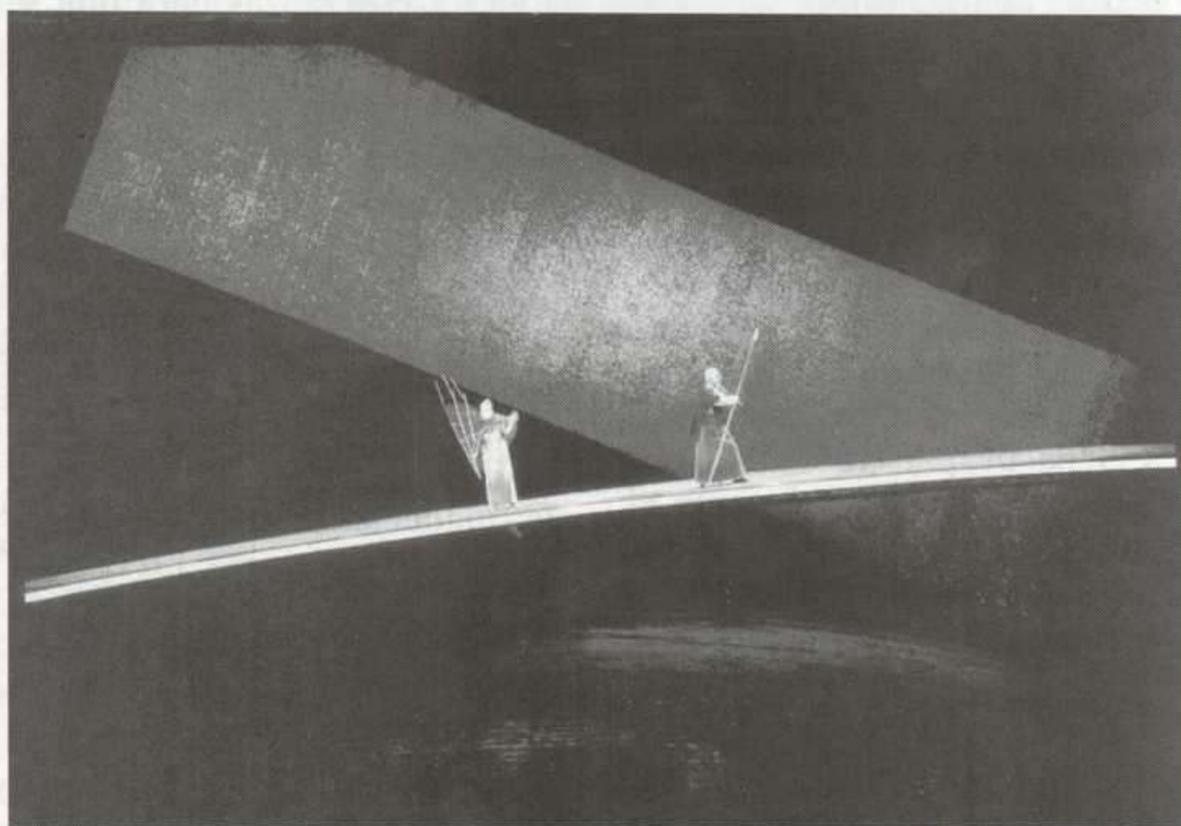
Nabucco al Teatre Grec

Si el Liceu o el Festival d'Estiu Grec 94 no van voler escenificar l'obra de Verdi, al públic li va quedar al menys l'incomparable marc del teatre a l'aire lliure per intentar imaginar-se la funció tal i com hauria de ser representada. Llàstima, ja que el Grec sempre havia fet un esforç per donar una òpera amb qualitat i aquesta per l'emplaçament no requeria cap escenificació extraordinària. La direcció de Paolo Olmi va ser destacada encara que no va trencar la fredor d'una representació sense cap pena ni gloria. La participació de Paata Burchuladze, va donar una certa inspiració a la part vocal, amb la seva rotunditat i fraseig elegant; hi havia molta expectació per sentir al baix en el rol de Zaccaria, encara que donades les circumstàncies ja esmentades no va poder

lluir-se amb totes les seves possibilitats. El Nabucco del barítono Paolo Gavanelli, va ser amb Burchuladze, el millor de la nit, amb una veu força adient per al personatge i unes aptituds vocals fora de dubte. L'Ismaele, de Walter Fraccaro, no va agradar del tot, ja que la seva veu un tant lletja i forçada donava un resultat desigual al personatge. Encara menys polida va ser la Abigail de Barbara di Maio, amb una veu de soprano ja madura i totalment irregular que no es va fer mai amb el personatge que interpretava. Montserrat Torruella, no va estar a l'alçada de altres ocasions i tot i que va mirar de lluir-se en el rol de Fenena no va aconseguir-ho del tot. Bé Joan Cabero, Paolo Pecchioli i Ana M. Sánchez en els respectius Abdallo, Gran Sacerdot i Anna. Finalment cal destacar l'actuació del Cor del Liceu que va lluir-se en el célebre «Va pensiero» així com a la resta de l'obra, recollint els aplaudiments del públic dirigits especialment a ells i a l'orquestra. **Fernando Sans Rivière**

ha resultat una mica balder davant la manca d'imaginació creativa de Kirchner i el gust bastant discutible de «Rosalie». Junts han conjuminat una *Tetralogia* amb regust d'història còmica, que curiosament manté aquest estil també per la avui insòlita castedat amb què presenta els moments més «eròtics» de l'obra (el final del primer acte de *La Walkiria*, el desvetllament de Brünnhilde, etc.). Com és ja costum, la simplificació de les exigències

d'aquest nivell el foc que rodeja Brünnhilde, a la fi de *La Walkiria*, fet amb un cercle de làmpades de llum giratòria ràpida, com les que duen les ambulàncies, i que ni tant sols rodeja tota l'escena. Al costat d'això, algunes idees bones: la cavalcada de les Walkíries, amb les cantants penjant d'unes estructures llargues que volen per l'escenari fan, si més no, admirar la capacitat tècnica de la fabulosa maquinària del Festspielhaus; la



Hanna Schwarz (Fricka) i John Tomlinson (Wotan), durant el segon acte de *La Walkiria*, en la nova producció del Festival de Bayreuth, amb vestuari de Rosalie.

BAYREUTH

La nova Tetralogia.

És tot un *tour de force* que a Bayreuth es pugui muntar tota una *Tetralogia* de cop cada cinc o sis anys, amb un ritme més intens que no pas antigament. Després de la de Chéreau (1976-80), la de Peter Hall (1983-86) i la de Harry Kupfer (1988-92), ara el Festspielhaus de Bayreuth s'ha tornat a vestir de gala per rebre la nova versió, concebuda per Alfred Kirchner i basada en l'escenografia i vestuari de «Rosalie», nom teatral que ha adoptat la pintora Gudrun Müller.

Malauradament, l'esforç que ha suposat aquesta creació nova

escèniques originals és a l'ordre del dia: la natió de les filles del Rin es redueix a unes voltes en una mena de molinet metàl·lic sobre un fons de cortina daurada amb lluentons grossos (cortina que anirà apareixent durant tota la *Tetralogia* i que, potser, representa el Rin); la conversió d'Alberich en drac és resolta d'una manera infantil i sense cap gràcia; no cal dir que els cavalls de les Walkíries no apareixen per enlloc i del de Brünnhilde, Grane, se'n prescindeix del tot; i l'incendi final del Walhalla és, realment, un incendi d'història il·lustrada barateta. També és

cova de Mime, en el primer acte de *Siegfried* i l'entrada de l'ós, molt graciosa i ben resolta, fan un bon efecte; l'aparició d'Erda, en aquesta mateixa part, és d'una gran bellesa -cas únic en tota la producció-; el bosc del segon acte de *Siegfried*, fet amb una coberta de més de setanta ombrel·les de color verd, que simulen els fulls dels arbres, i que es mouen compassadament, és realment efectiva. En conjunt només *Siegfried* té un nivell escenogràfic i d'idees escèniques digne; la resta és altament discutible. Deixem a banda el vestuari: mai no s'ha vist un Wotan tan

mal vestit i tan incòmode en escena (el propi cantant, com ens explica en una entrevista d'aquest mateix número, confessa que fou fet expressament incòmode i que això va comportar discussions «tot l'estiu» amb «Rosalie»). El súmmum de la incomoditat el va haver de patir Hanna Schwarz en el paper de Fricka, cantant la seva intervenció de *La Walkíria* sobre una passarel·la duent al costat dret del vestit un veritable «canyissar» de tiges metàl·liques, de manera que semblava que anés mig emparedada.

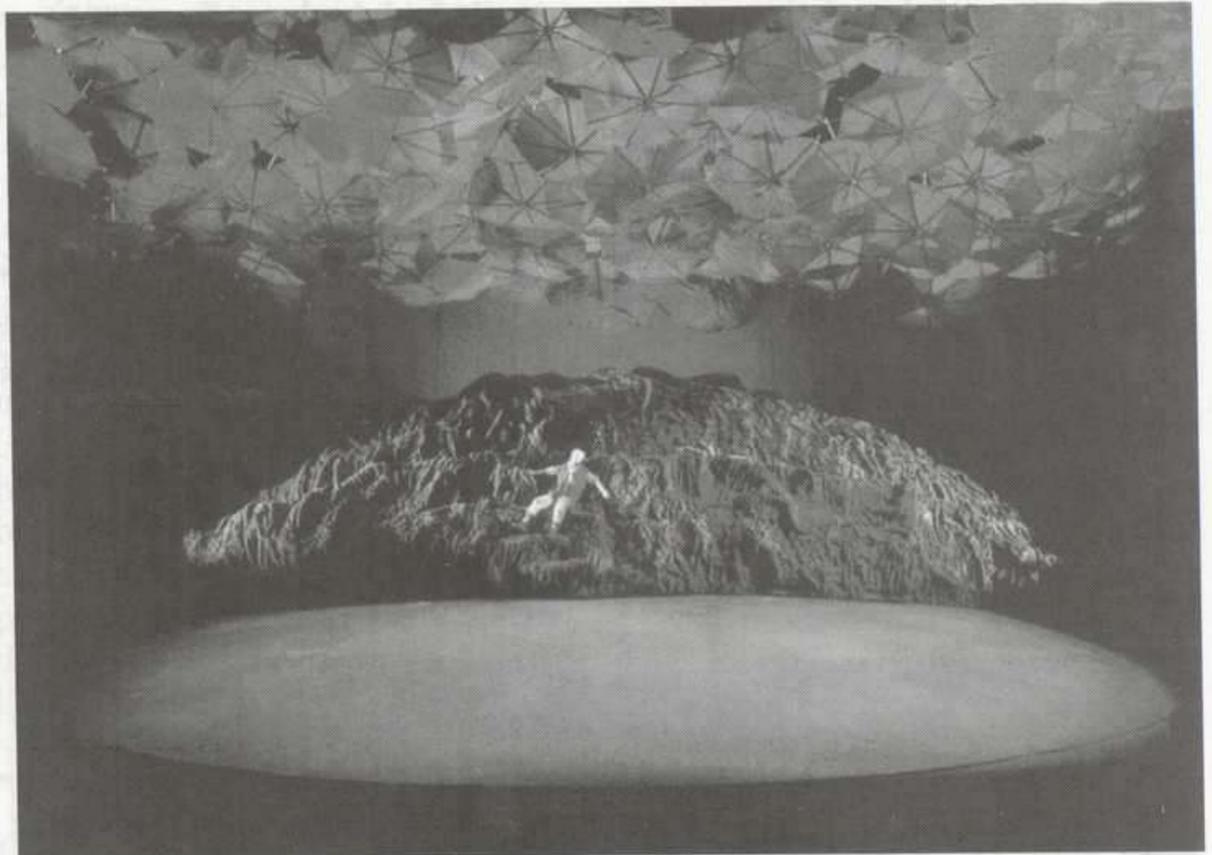
Vocalment hi va haver un nivell més aviat bo, tenint en compte les limitacions que, com tots els gèneres romàntics, té avui el repertori wagnerià. John Tomlinson va presidir les tres primeres representacions fent un Wotan-Caminant de notable qualitat. No sempre subtil en l'emissió, però humà, flexible, amb personalitat, fou un dels punts forts d'aquesta *Tetralogia*, com ho havia estat ja en la de Kupfer. Dintre dels altres personatges remarcables, la qualitat excel·lent de Hanna Schwarz (Fricka), la de Falk Struckmann (Donner, en el *Pròleg*, i Gunther, en el *Capvespre*), René Pape, en el Fasolt de *L'or del Rin*; Eric Halfvarson en Fafner i en un esplèndid Hagen del *Capvespre*, i Ekkehard Wlaschiha, en un Alberich francament convincent. Menció especial també per al Siegmund de Paul Elming, tot i alguns moments de defalliment. Menys regulars, però també dignes d'elogi foren Deborah Polaski, que va fer una Brünnhilde irregular en *La Walkíria*, però es va anar afermant en *Siegfried* i va resultar més que notable en el *Capvespre*, on malgrat algun crit intemperat, va fer una entrada en l'escena final que per ella sola ja mereix l'admiració general. Remarcable també el retroba-

ment de Manfred Jung, que havia fet patir molts espectadors antigament com a Siegfried (protagonitzant fins i tot el conegut incident en què el director del Festival, Wolfgang Wagner, va haver de sortir a calmar les ires del públic), i que ara va fer un Mime de força qualitat i gran professionalitat escènica. Finalment cal lloar el Siegfried de Wolfgang Schmidt, que tot i que no es un *heldentenor* ni de bon tros, va complir prou bé.

En el capítol dels menys interessants cal citar la Guttrune d'Anna Linden, que es reservava per a les escenes finals, i sobretot

titura, fins a atènyer moments de gran qualitat (final de *La Walkíria*, i sobre tot en el *Capvespre*, motivant també l'entusiasme general.

En canvi sobre Alfred Kirchner va caure un allau de crits i protestes. A Bayreuth se sol protestar i aplaudir conjuntament qualsevol iniciativa escènica, però igual que va passar amb el *Tristany* de Heiner Müller de l'any passat, hi ha moments en què la balança es decanta clarament en contra d'aquests creadors que, munts d'una gran experiència teatral, s'embarquen en un món en el qual cal un



Moment del segon acte de *Siegfried*, amb la posta en escena d'Alfred Kirchner (Foto: Jörg Schulze).

el Froh de Richard Brummer. El cor, en el *Capvespre*, va tenir una actuació sublim i va ser aclamat en repetides aparicions a la fi de l'espectacle, que va ser aplaudidíssim.

Cal afegir a tot això la gran qualitat orquestral obtinguda per James Levine, que si al principi va semblar que renquejava una mica amb una lentitud excessiva en *L'or del Rin*, després es va anar consolidant amb una lectura excel·lent de la complexa par-

profund coneixement de les obres que els espectadors coneixen més bé que no pas ells mateixos. Només ens vam estalviar la recepció de «Rosalie», que no va sortir a saludar. Però ens imaginem quina hauria estat, tot i els encerts escenogràfics ja comentats, no exempts d'un cert interès.

En tot cas Bayreuth ja té *Tetralogia*, i això sol ja és, avui dia, un prodigi sense equivalent.

Roger Alier

BURDEOS

Carmen, el mito se renueva

El último título de la temporada del Grand-Théâtre de Burdeos (una de las joyas de la arquitectura teatral francesa y único ejemplo de la misma que nos ha llegado en su forma prístina) fue *Carmen*, la única nueva producción de un curso marcado por las dificultades financieras. Los principales atractivos no fueron, sin embargo, la funcional puesta en escena de Alita Baldi que evitó los tópicos (aunque no faltaron los inverosímiles capotazos antes de entrar en la plaza en el último acto), concentrándose en los cantantes, ni los decorados de Daniel Ogier, sino la dirección de Alain Lombard y la gran recreación que del personaje de Bizet hizo Béatrice Uria-Monzon.

Con una orquesta de una calidad soberbia, Lombard consiguió desde el foso mantener la tensión dramática a lo largo de

los cuatro actos: el ritmo de *thriller*, la tensión sin fisuras, mantenida a pesar de los cortes del discurso musical que suponen los diálogos, la variedad en los fraseos, los inteligentes *tempi*, un trabajo en los detalles que hizo justicia a la orquestación de Bizet, la violencia de ciertos ataques incluso, todo junto consiguió hacer de la orquesta el verdadero impulsor de la acción. La atención de Lombard, sin embargo, estuvo repartida entre su orquesta y los cantantes, consiguiendo una notable homogeneidad en el reparto enteramente francés, pero del que sobresalieron especialmente las mujeres. Uria-Monzon exhibió sus cualidades (impactante presencia escénica, voz pastosa, de una atractiva morbidez, aunque no demasiado grande) para componer una Carmen ávida de tragedia, desbordante de ciega sensualidad. La otra gran protagonista de la noche fue Christine Barbaux, que superó la usual presentación aniñada y beata de su papel; la suya fue una Micaëla decidida y segura de

sí, erigiéndose en auténtica oponente de Carmen. Del lado masculino, Christian Papis, si bien con la carencia en algunos momentos del *legato* de ciertas frases, ofreció un José comedido y bien compuesto. El suficiente Escamillo de Vincent Le Texier completó el cuarteto protagonista. Del cuadro de comprimarios, de un nivel más que notable, merece la pena señalar el Moralès de Oliver Lallouette.

En fin, una victoria del trabajo y la seriedad. Una lástima que algún que otro responsable de los teatros españoles no se haya dado una vuelta por Burdeos. Todo un ejemplo. **Pablo Galon-
ce**

CADAQUÉS

L'estrena absoluta de *Babel 46*

Els plantejaments que caracteritzen el Festival de Cadaqués haurien de ser un model per a altres festivals del nostre país. Cadaqués, amb un pressupost relativament limitat presenta un altre cop una programació intel·ligent i original. Tots i cadascun dels seus concerts presenten programes i intèrprets de qualitat sobre les premisses de la diversitat d'estils i la predisposició a organitzar els concerts amb intèrprets del nostre país.

Aquest any diversos esdeveniments donaven un relleu especial al Festival: el redescobriments de la música del compositor cadaquesenc del segle XVIII Josep Duran, del qual Jordi Savall va presentar dues obertures, el concurs de directors d'orquestra, l'únic de tot Espanya, presidit per Gennady Rozhdestvensky, que també va dirigir un concert amb l'orquestra del Festival, i pel que fa al món de l'òpera l'estrena mundial de l'òpera de Xavier Montsalvatge, *Babel 46*,



En primer plano, Béatrice Uria-Monzon (Carmen) y Vincent Le Texier (Escamillo) en el último acto de *Carmen*, producción del Gran Teatro de Burdeos. (Foto: G. Bonnaud).

amb la qual es va inaugurar el Festival.

Babel 46 va ser escrita per Montsalvatge amb motiu d'un concurs de composició organitzat els anys 60 pel Gran Teatre del Liceu. El premi va ser declarat desert i avui, després d'haver-la sentit, podem dir «injustament desert».

L'òpera es presentava a Cadaqués en una adaptació per a orquestra de cambra realitzada per Albert Guinovart i la seva presentació amb orquestra simfònica no es va fer fins el dia al Festival de Peralada amb el qual el de Cadaqués ha iniciat des de fa un temps una estreta col.laboració de resultats molt positius.

Babel 46 no es pot qualificar ja com una òpera contemporània perquè des del seu inici és evident que ens trobem amb una òpera escrita amb uns plantejaments que probablement no serien els que actualment faria servir Xavier Montsalvatge. Musicalment la partitura és molt propera al estil post-verista italià, encara que té l'empremta personal de la música de Montsalvatge, i que el seu llibret es planteja sobre una diversitat europeïsta que no tenien els textos del postverisme. Precisament és en aquest punt on l'obra pot resultar més decebedora, perquè tot i que la idea de presentar un camp de refugiats al final de la Segona Guerra Mundial en el qual cadascú parla la seva llengua, és bastant original i prometedora, aquesta no sembla gaire ben desenvolupada. El text, del propi Montsalvatge, és una mica confús i poc creïble degut a imprecisions idiomàtiques i a l'excés de tòpics. La música, però, subsana aquests defectes perquè fa una contribució decisiva a crear l'atmosfera adequada tenyida per un doble dramatisme: el social, de tots els refugiats, i l'individual amb la història amo-

rosa que es genera entre dos dels protagonistes.

La producció dissenyada per Jean-Pierre Vergier i dirigida per Joan Anton Sánchez va ser funcional, rica en detalls que contribuïen a crear l'atmosfera opressiva que requereix l'obra. L'equip vocal, format íntegrament per cantants del nostre país, va funcionar amb molta correcció però s'hi van destacar especialment Josep Ruiz i Rosa Mateu, que van donar la intencionalitat adequada a les seves parts en les quals probablement es trobaven alguns dels millors moments de l'obra. Josep Ferrer va aportar el seu bon treball escènic al qual ja ens té acostumats i Mercè Obiol va cantar una notable Marquise de Thiviers. Núria Canals i Cori Casanova van interpretar les dues castellanés amb correcció, però falta encara que madurin més vocalment per afrontar reptes més compromesos.

La direcció de Ernest Martínez-Izquierdo va contribuir a una bona entesa entre l'equip vocal i el conjunt instrumental, tot i que podria haver extret més partit del lirisme de molts moments de la partitura. **M. Heilbron.**

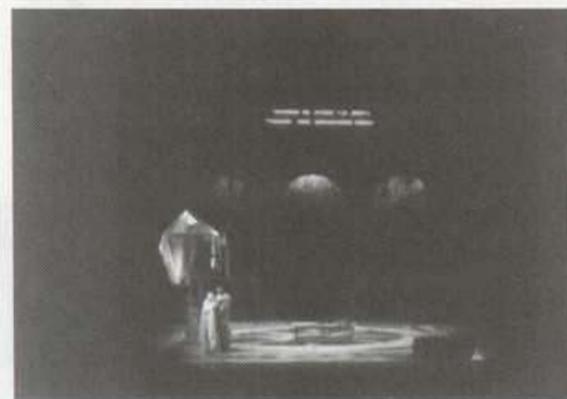
CÓRDOBA

Un compromiso con la ópera

En Córdoba, donde el Gran Teatro viene siendo un ejemplo a seguir de lo que se puede hacer en Andalucía en materia de ópera, el primero de mayo de este año se ofreció *Tosca*, en la producción del Teatro Arriaga de Bilbao, con la Orquesta Ciudad de Córdoba, el Coro y la Escolanía del Gran Teatro, la dirección escénica de Luis Iturri y la musical de la cubana Elena Herrera.

La puesta en escena de Iturri

ofrece una visión bella y profunda de la diva pucciniana, aunque muy convencional; por la misma senda iban los diseños de la escenografía y el vestuario, obra de Ibargoitia y el propio Iturri. La representación tuvo momentos magníficos, como el célebre «Te Deum», con un juego escénico muy apropiado, armoniosamente acompañado por el *crescendo* orquestal. En el segundo acto, la escena de la tortura fue asimismo bien resuelta con la proyección de la silueta de los protagonistas sobre un tapiz interpuesto entre éstos y el público. No tan lograda, por falta de grandiosi-



El primer acto de *Tosca* en el Gran Teatro de Córdoba. (Foto: M.A. Jiménez).

dad, la escena final, aunque la actuación de los personajes fue correcta, y poco convincente el lanzamiento de Tosca.

Musicalmente, *Tosca* fue muy bien interpretada por Sharon Spinetti, que posee una voz segura, de hermoso timbre y amplio registro, y supo dar al personaje un dramatismo muy adecuado. Ignacio Encinas dio vida a Cavaradossi sin el suficiente aplomo ni compenetración; cantó su papel con empeño, pero sin imbuirse del dramatismo que conlleva. Menos feliz estuvo el barítono Thomas Potter como Scarpia, falto de garra musical y escénica.

La dirección musical de Elena Herrera fue concisa y con detalles muy estimables, con momentos notables a cargo de la Or-

questa, el Coro y la Escolanía.
Elisa J. Cases

GRANADA

Un festival de exigua calidad

Esta edición del Festival de Granada, la número 43, transcurrió sin momentos excepcionales, lo que no sorprende, dados los recortes presupuestarios. Se echaron en falta algunas cosas muy importantes: los conciertos sinfónico-corales, tan bien recibidos siempre, la ópera, de la que en los últimos años tuvimos ejemplos exquisitos, la actuación de una cantante de primera línea, y muy especialmente la música en vivo en los espectáculos de ballet.

Los conciertos orquestales no fueron muchos ni demasiado notables, en general, y estuvieron a cargo de la Royal Philharmonic Orchestra dirigida por Vladimir Ashkenazy, que, como director, se mostró mucho menos virtuoso que como pianista; la Orquesta Ciudad de Granada, dirigida por Enrique García Asensio, a quien hemos tenido la ocasión de escuchar con la misma formación en actuaciones mucho más felices; la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por el jovencísimo y talentoso Carlos Kalmar y la Orquesta Filarmónica alla Scala dirigida por Wolfgang Sawallisch, que interpretó la *Obertura Manfred* de Schumann, la *Sinfonía Escocesa* de Mendelssohn y el *Segundo concierto para violín* de Bruch, teniendo como solista a Angel Luis García; un excelente director, una magnífica orquesta y un notable violinista que ofrecieron la mejor velada orquestal de la edición.

El piano, por su parte, estuvo muy bien representado. En primer término por Vladimir As-

hkenazy, que brindó un espléndido recital coronado con un Schubert exquisito; y Alicia de Larrocha, que, además del *Carnaval* de Schumann admirablemente interpretado, ofreció un ramillete de obras españolas que causaron la admiración y el deleite de todos los asistentes.

La danza contó con tres aportaciones de gran valía. El Ballet de Lausanne realizó aquí -y nos cautivó con él- el estreno español de *El Arte del Paso a Dos*, bellísima creación de su director Maurice Béjart - que no vino a Granada- magníficamente interpretada. Luego Víctor Ullate - que sí vino- y su ballet nos encantaron con la versión que el grupo hizo de la inspirada coreografía que el director zaragozano creó para Arrayan Daraxa -la obra que la Alhambra granadina inspirara a Luis Delgado-. Y por último el Ballet Nacional de España también lució aquí todo el esplendor de su arte.

Aparte de algún concierto especial, el Festival se cerró con un recital a cargo de Ruggero Raimondi (que nos había cautivado hace tres años con su Don Giovanni en una noche memorable). Este año, al bajo-barítono italiano le faltó el componente teatral en el que su talento le permite superar sus limitaciones vocales. Su voz no especialmente bella, poco definida entre barítono y bajo y limitada en los extremos, nos brindó un programa de canciones y dos páginas belcantistas. En las obras de Bellini, Liszt, Duparc y Fauré ni supo alcanzar un buen nivel, cosa que sí hizo en las *Canciones de Don Quijote para Dulcinea*, escritas por Ibert para el cine en 1931. Raimondi logró interpretaciones intensas y bellas aunque con ello no logró romper la monotonía del recital que resultó deslucido y sin el brillo que el Festival merecía como cierre. **Elisa J. Cases**

PALMA DE MALLORCA

Colossal *King Arthur*

La bellísima arquitectura del Castillo de Bellver, que domina la ciudad de Palma, sirvió de marco, los días 7, 8 y 9 de julio, para el espectáculo total que fue la semi-ópera de Henry Purcell *King Arthur*, precisamente a las puertas del año 1995, cuando se conmemorará el tercer centenario de su muerte.

Ha sido un estreno en España, pues sólo se había interpretado alguna vez en concierto. Los artífices de este milagro han sido Carles Ponseti y Pere Noguera, con la colaboración de Rafael Lladó. Ponseti ha sido el promotor de este espectáculo, digno de cualquier festival; él ha hecho el *arrangement* de este puzzle de músicas y textos para poder presentar la obra en un formato completo. Los artífices han sido los miembros del Coro de Cámara Studium, fundado y dirigido por el propio Ponseti, integrado por veinte voces selectas, perfectamente ensambladas en ajuste y afinación, cuyas actuaciones son siempre garantía de extrema calidad. Aquí se repartieron tanto los roles solistas como las escenas con coro, en una tarea de conjunto en la que sería injusto destacar nombres.

Intervino una Orquesta Barroca Española con el violín concertino de Barry Sargent, magnífico



King Arthur en el Castillo de Bellver de Palma de Mallorca.

soporte sonoro del espectáculo. Colaboró muy eficazmente el grupo Turmeda de teatro, con la voz de un narrador como hilo conductor. Fue un gran espectáculo de luz y sonido, con pantomimas, danzas y una apoteosis final con tres escenarios superpuestos, con San Jorge cantando las alabanzas de las Islas Británicas. **Antoni Fullana Moragues**

MILAN

El *Rigoletto* de Muti

Tras la acogida en la *prima* de *Don Pasquale*, Muti se enfrentó al *loggione* (que le recibe con aplausos en signo de buena voluntad y en señal de reconciliación) de la Scala para ofrecer un *Rigoletto* (que Verdi siempre consideró como su obra maestra) depurado filológicamente, como es norma en él, sin agudos ni otros añadidos espúreos. La fidelidad absoluta de Muti a la música tal como fue escrita, dirigiéndola con absoluta coherencia dramática, ha dado como resultado un sonido orquestal que le pertenece en exclusiva. Todo pasa por su tamiz, calculando minuciosamente una serie de gradaciones dinámicas repletas de sutilezas, cuyo resultado final es la pura belleza.

Algunas sorpresas en el reparto vocal. No las dio Renato Bruson (que sustituye a un Carlos Álvarez que se retiró por inseguridad), ofreciendo un magnífico *Rigoletto*, con claridad en la dicción y elegancia en el fraseo, junto a un tono dramático, íntimo y secreto, inventiva nacida del dolor y no de la voluntad de recoger aplausos, ni Roberto Alagna, que encarna admirablemente al Duque, desenvuelto, intrínsecamente frívolo; el público dice de él que «cada vez que abre la boca mejora». La sorpresa la proporciona la joven soprano lírica

Andrea Rost, que restituye una verdadera voz de soprano verdiana al personaje de Gilda. Con su voz, homogénea y de agudos rotundos, consigue una interpretación dramática y cuidadosamente matizada. Muy correctos Mariana Pentcheva (Maddalena) y Dimitri Kavrakos (Sparafucile), así como el resto del elenco. Mención especial para la orquesta y para el coro, sutilísimos en la escena del temporal. **Magda Ferrer**

MADRID

Final de la temporada de ópera

Wozzeck

La reposición de *Wozzeck* seña-

ló el punto de mayor interés y calidad de la irregular temporada operística 1994 en la Zarzuela, La producción fue la ya presenciada en 1987, ejemplo de cómo es posible hacer las cosas bien sin absurdas concurrencias especulativas foráneas.

Wozzeck es una ópera difícil para las voces, que en la presente versión alcanzaron un elevado nivel, destacando el protagonista de Jürgen Freider, voz corpórea y expresiva, capaz de una perfecta matización, dando vida intensa al atormentado personaje, junto con Anja Silja en el papel de Marie. La otrora importante cantante wagneriana conserva intensidad y rotundez vocal, aunque los recursos se perciban algo decaídos en el registro superior, con cierto vibrato y alguna esporádica destemplanza; sin embar-



Annja Silja (Marie), durante una representación de *Wozzeck* en el Teatro de la Zarzuela.

go culminó una realización soberbia, intensa y desgarradora, íntegramente sumergida en el personaje. Los restantes intérpretes alcanzaron similares prestaciones, con mención muy especial para Jacques Trussell en el relevante Tambor Mayor, y Michael Devlin como Doctor. La orquesta, dirigida por Antoni Ros-Marbà, sonó firme y compacta, con muchas secuencias de verdadera referencia, especialmente en las intervenciones por pequeños grupos. Ya se comentó el acierto de la producción, a la que es preciso añadir el nombre de su director escénico, Juan Carlos Plaza, por lo magistral de su trabajo. Merecido éxito para todos.

L'italiana in Algeri

Retorno al aún recientemente festejado Rossini con *L'italiana in Algeri* como clausura de esta penúltima temporada en La Zarzuela antes del definitivo traslado al Real, si es cierta esa fecha del 10 de octubre de 1995, última anunciada para el evento.

Bonita producción de la Opera de Montecarlo (1990), con dirección, escenografía, figurines e iluminación de Pier Luigi Pizzi, quien realiza un trabajo refinado, no exento de alguna incongruencia, como situar permanentemente en medio de la escena una gran maqueta de la basílica de Santa Sofía constantinopolitana o cansarnos con los constantes cortes de algunos focos interiores para volver a encenderse con meticulosa y no explicable regularidad. Muy bien por lo demás, incluyendo los movimientos ágiles y ambientación casi refulgente, no reñida con la opulencia del entorno.

En lo musical, cita de honor para el director, Alberto Zedda, y la orquesta titular, artífices ambos de una soberbia versión histórica, en el sentido más elo-



L'italiana in Algeri, en La Zarzuela, escenografía y dirección escénica de Pier Luigi Pizzi. (Foto: J. Alcántara).

gioso y riguroso de la palabra, incluyendo a Pablo Cano en su irreprochable acompañamiento con fortepiano en los recitativos.

Más discretas las voces, a pesar de algunos desproporcionados elogios en la prensa. Faltó colectivamente estilo y eso en Rossini se acusa de inmediato. Ruggero Raimondi hizo un Mustafà rígido, si bien suficiente, pero no rossiniano, como tampoco lo fue la Isabella de Raquel Pierotti, bien de técnica y recursos, pero no metida en su papel. Bonito timbre tenoril de Gregori Kunde, aunque apretado y escaso en el registro superior. Comparativamente la mejor fue María José Sánchez en una Elvira desenvuelta y vocalmente acertada. Cumplieron los demás con buena prestación de la sección masculina del coro titular.

Recitales de Alfredo Kraus y María Bayo

Las dos voces más importantes actualmente en el panorama lírico español ofrecieron sendos recitales con pocos días de diferencia. Como clausura del curso de la Asociación Filarmónica el tenor Alfredo Kraus desarrolló en

el Auditorio un programa ambicioso y ecléctico, sorprendente en sus soberbios resultados después de la relativa brillantez de sus prestaciones operísticas recientes en *Marina*. Páginas de Duparc, Tosti, Massenet, Gounod, Turina, R. Strauss y Cilèa fueron la base de una nueva lección magistral de Kraus, quien desarrolló el programa con su habitual perfección y dominio técnico, alcanzando momentos de suprema categoría artística, algo ya habitual en las comparencias del tenor canario. Fue acompañado por Edelmiro Arnaltes, en perfecta sintonía con el cantante.

Por otra parte, y dentro de la temporada del Teatro de la Zarzuela, la soprano María Bayo ofreció un recital cuya composición no era la más apropiada al lucimiento. En la primera parte, canciones de Canteloube, *Chants des Pays Basques* y siete *Chants d'Auvergne*, en realizaciones suficientes pero no convincentes por su limitado rigor conceptual. Mejor después, especialmente en las dos piezas de Mozart -»Pupille amate» de *Lucio Silla*, y «Voi avete un cor fedele»- expuestas con grandes recursos vocales y



María Bayo.

considerable adecuación estilística, la misma que escaseó en las precedentes arias del *Giulio Cesare* händeliano «Se pietà» y «Di tempeste», probablemente debido a que al personaje de Cleopatra le falta, en María Bayo, algo más de experiencia y densidad vocal, especialmente si tenemos en cuenta otras aplaudidas incursiones precisamente en Händel y en este mismo teatro hace algunos años.

Apoteosis final merecida y vibrante en las numerosas y variadas piezas fuera de programa, casi una extensa tercera parte del recital, muy bien acompañado al piano por Juan Antonio Alvarez Parejo, ya que los responsables de programación siguen empecinados en no organizar conciertos líricos con orquesta, como habría resultado mucho más apropiado para la segunda parte, pues las reducciones pianísticas de Mozart y más aún de Händel pueden llegar a resultar monótonas.

Festival Mozart

Ya consolidado en la primavera madrileña, el Festival Mozart que organiza la revista *Scherzo* ha reducido este año sus convocato-

rias en beneficio de una fuerte elevación de su nivel de interés. Al margen sus brillantes actividades sinfónicas y de cámara, en la séptima edición se ofrecieron cinco títulos operísticos, uno de ellos en versión de concierto, con el aliciente de abordar tres óperas relacionadas con el mito de Orfeo -Monteverdi, Haydn y Gluck-, experiencia positiva y que puede señalar un camino futuro de especialización.

De las óperas sobre Orfeo lamentable no informar de la primera por no haber sido invitado; sí puedo afirmar que las dos restantes obtuvieron un merecido apoyo en su aspecto musical; la primera, *Orfeo ed Euridice*, de Haydn, se ofreció en concierto con destacadas intervenciones de Christine Weidinger, Paul Austin Kelly, Willard White y Gwendolyn Bradley, casi un reparto de lujo que hizo honor a lo que de ellos se esperaba, junto con una muy meritoria aportación de la JONDE y el Coro de la Comunidad de Madrid, dirigidos por Peter Maag. De la segunda, la obra maestra de Gluck, más vale olvidar el obsoleto y cursi montaje del Gran Teatro de Córdoba (1992) dirigido por Francisco López Gutiérrez y salvado por las voces -Monica Groop, Ana Rodrigo y Maribel Monar- con los mismos conjuntos y director precedentes.

De los dos títulos restantes hay que destacar el buen *Don Giovanni* en la producción de Glyndebourne (1977) con William Shimell, Weidinger, Gustafsson, Silvia Tró y Keith Lewis, también con la JONDE y su titular, Colomer, al frente, y censurar la enésima reposición de *La flauta mágica* a cargo de los mismos intérpretes de hace tantos años como lleva el festival. Creo que ya debe retirarse, a pesar de que buena parte de su público la aplaude incondicionalmente.

José Luis Sotoca

MONTPELLIER

Rescates

El Festival de Radio France-Montpellier, a contracorriente de la mayoría de festivales de verano, se ha distinguido siempre por unas programaciones que huyen del gran repertorio para intentar ofrecer títulos nuevos o desconocidos, rescatando, como en la edición de este año, obras relegadas.

Tras el concierto inaugural a cargo de la Filarmónica de la Scala con un Wolfgang Sawallisch espléndido, llegó *Étienne Marcel* de Saint-Saëns, olvidada tras su exitoso estreno en Lyon en 1879. Como siempre, el tiempo (a despecho de sus injusticias) coloca las cosas en su sitio: esta ópera está bien lejos de ser una obra maestra. Cabe suponer que de haberse ofrecido de forma escenificada, nuestra valoración hubiera sido tal vez diferente, pero en versión de concierto muestra descarnadamente muchas de sus debilidades, la menor de las cuales no es, sin duda, el ingrato papel del protagonista. Con todo, la velada sirvió para poder gozar del gran barítono Alain Fondary, que extrajo todo cuanto supo, que no es poco, de un rol que oscila entre lo heroico y lo enfermizo. A su altura se encontró Michèle Lagrange, ofreciendo una Béatrix de innegable encanto romántico. La dirección sin especial relieve de Hubert Soudan desaprovechó a un muy buen equipo de cantantes, del que hubiera sido posible extraer un mayor rendimiento, así como los encantos de la orquestación de Saint-Saëns.

Para el rescate de la *Armida immaginaria* de Cimarosa se recurrió a traducir el libreto al francés y dotarla de una comicidad más propia del cine mudo que



Michèle Lagrange y Alain Fondary, durante un ensayo de *Etienne Marcel*, en el Festival de Radio France-Montpellier. (Foto: Henri Robert).

de la ópera napolitana. La dirección escénica de René Koering fue sin duda ágil y despierta, reforzada con los decorados infantiles de Hervé di Rosa, pero la batería de efectos se agotó tras las primeras escenas y el resto del espectáculo fue más bien previsible. Todo lo cual no hubiera sido obstáculo para gozar de la obra de Cimarosa si no fuera por una interpretación musical no sólo carente de sentido de estilo, sino de la mínima intención dramática: Jérôme Pillement se limitó a batir el compás, y el equipo de cantantes, huérfano de guía, tendió a subrayar la componente



Michèle Lagrange, protagonista de la *Armida immaginaria* del Festival de Radio France-Montpellier. (Foto: Henri Robert).

escénica. Para colmo, Michèle Lagrange, que hubiera podido ofrecer una bella interpretación de la protagonista, actuó con una afección laríngea. **P. Galonce**

PALERMO

Opereta en Sicilia

La temporada de verano en Palermo se realiza al aire libre, en el Teatro di Verdura, que se encuentra en el jardín de una villa que pertenecía a la familia palermitana de los Verdura, y en el patio de la casa de los Filangieri. El primer espacio, maravilloso vergel de la flora mediterránea con perfume de jazmín, sirve para montajes espectaculares, casi hollywoodianos, de operetas: este año han sido elegidos dos títulos del repertorio italiano, que no por no ser conocidos en el extranjero no están desprovistos de una gracia y de una musicalidad típicamente latinas, por la firma de Carlo Lombardo, libretista y compositor y de los músicos Virgilio Ranzato y Mario

Costa que, como Valverde para Chueca, eran los responsables de la cuadratura musical de la pieza.

Cin-ci-là de Ranzato, es una fábula china, muy irónica, donde dos principitos ignoran los secretos del sexo. Se encargan de su educación «sentimental» Cin-cin-là, diva del cine mudo y su galán Petit Gris, siempre peleados y siempre enamorados.

Scugnizza de Costa, autor de canciones populares napolitanas, es un boceto de vida partenopea, donde una gitanilla, Scugnizza, rehúsa los dólares de un rico americano para quedarse con el amor de su «scugnizzo» Totò.

Ambas óperas contaban con la interpretación superlativa de Daniela Mazzucato, *soubrette* que en este repertorio no conoce rivales en Italia, encantadora por su canto exquisito, por su agilidad en el baile y por lo natural de su recitación. A su lado dos tenores de la nueva generación italiana: Luca Canonici y Francesco Piccoli que han tenido la soltura y la gracia requerida para salir del apuro. La orquesta del teatro Massimo y el coro estaban dirigidos por Karl Martin, que aunque es suizo, vive en Palermo y, sobre todo, conoce muy bien este repertorio peculiar, mientras que la producción de gran impacto llevaba la firma de Carlo Savi (escenografía y vestuario)



Giovanna Mancini y Ernesto Palacio durante una representación de *Il marito disperato*, de Cimarosa, en el Teatro Massimo de Palermo. (Foto: Allotta).

y de Filippo Crivelli, director de escena eficaz y elegante.

En el patio central de la Casa Filangeri, en cambio, se ofreció la posibilidad de asistir a la ópera napolitana, que pese a ser muy considerada musicológicamente, tiene escasas posibilidades de ser representada en los teatros tradicionales de ópera. Este año el Teatro Massimo ha repuesto *Il marito disperato* de Domenico Cimarosa, una pieza divertida y muy original musicalmente, puesto que el libreto ofrece situaciones que después encontraremos más desarrolladas en el *Don Giovanni* de Mozart (una escena en la que las estatuas se animan) y en *Il Barbiere* de Rossini (el detalle del billete de Rosina, que se supone es la lista de la lavandería) y también la genialidad de Cimarosa responde a las sugerencias dramáticas con soluciones formales muy oportunas y atrevidas en aquella época.

El delicioso espectáculo llevaba la firma de Graziella Sciutti, soprano a quien con razón se denominó «reina de la Piccola Scala», cuando en Milán era una intérprete de referencia de este repertorio. Supo trazar un dibujo escénico con sentido del humor y con buen ritmo, y también la escenografía y el atractivo vestuario de Carlo Savi, resultaron muy adecuados.

Entre los intérpretes el más joven fue el protagonista, quizás todavía un poco inmaduro para un rol tan comprometido, pero correcto: el barítono Carmelo Caruso. Elegancia y un fraseo impecable son las características del tenor peruano Ernesto Palacio, excelente Don Valerio, así como buenos en los respectivos roles estuvieron el barítono Fabio Previati (cómico conde Falfalucchi) y el exuberante Marchese Casnacci de Bruno Tosi). Patrizia Pace y Giovanna Mancini son dos sopranos con gran estilo y suficiente proyección que bor-

daron literalmente las partes de Gismonda (esposa del marido desesperado por los celos) y de la joven viuda Eugenia, mientras que el rol de la pizpireta sirvienta, confiado a una mezzosoprano, era interpretado por Daniela Ruzza, salida de la Academia de Mantua que dirige Katia Ricciarelli.

La orquesta del Teatro Smetana de Bratislava la dirigió el palermitano maestro Domenico Sanfilippo. **Andrea Merli**

PERALADA

Un Rossini infreqüent al Festival

Il turco in Italia encara és, a aquestes alçades, una rara per les nostres latituds, que el festival de Peralada ha tingut l'encert de representar. Per fer-ho ha fet servir la producció que fa uns anys es va presentar al Teatre Grec, que tot i no ser gaire encertada, rendibilitza d'alguna forma les despeses que suposa fer un muntatge d'una òpera. La producció signada per Mario Gas i Marcelo Grande no semblava haver entès que *Il turco in Italia* és una òpera de referències quasi mozartianes amb les quals no lliguen algunes bromes que farien riure més en altres òperes de Rossini. Maltractar la personalitat d'Il Poeta convertint-lo en un Groucho Marx de *tebeo* és poc original, perquè ja són incomputables les imitacions que se n'han fet, d'aquest personatge i traeix el sentit que el paper d'Il Poeta té a l'òpera. Malgrat tot, l'espectacle hagués tingut més gràcia si s'haguessin cuidat més els detalls de cada situació que semblaven deixats a la lliure elecció dels cantants que si tenien gràcia bé, i sinó, també.

Pel que fa al repartiment, hi havia expectació per sentir Simone Alaimo i Sumi Jo, protagonis-

tes de l'últim enregistrament discogràfic d'aquesta òpera. La veu d'Alaimo, a l'escenari, no aconsegueix impactar ni per la bellesa del timbre ni per la seva rotunditat i només una bona tasca des del punt de vista escènic va fer que se'n sortís airós. El cas contrari és el de Sumi Jo, que va cantar una Fiorilla impecable vocalment, en la qual va lluir la seva bona tècnica, la seva capacitat de *legato* i la fermesa dels seus aguts, tot i que no tenia l'encant ni la picardia que el paper de Fiorilla exigeix. Carlos Chausson, cantant Don Geronio, va demostrar ser un mestre dels papers de *buffo* als quals sap imprimir una personalitat pròpia. Per la seva banda, Eduard Giménez es va haver d'enfrontar amb una part tan ingrata com la de Narciso amb un resultat desigual, en el qual la fatiga li va jugar alguna mala passada. Iñaki Fresán semblava sentir-se còmode amb la seva disfressa de Groucho Marx i es va esforçar per treure un bon partit de la comicitat que li oferia el paper. Itxaro Menxaca va ser una Zaida passable, però escènicament pobra, i Antoni Comas va cantar un brillant Albarzar, àgil i divertit a l'escena, i que va tenir oportunitat de de-



La soprano coreana Sumi Jo.

mostrar la seva vàlua vocal amb la seva ària que la versió sense talls va respectar.

Giuliano Carella va dirigir l'Orquestra de Cadaqués amb vivacitat i amb un bon sentit del teatre rossinià, tot i que no podia evitar l'inevitable: que l'obertura sonés pobra amb una orquestra de dimensions reduïdes. **Marc Heilbron.**

S'AGARÓ

Gala lírica

El Hostal La Gavina de S'Agaró y la «Associació d'Amics de les Veus Joves» organitzaren el passat 13 de agost una cenagala junt a la piscina del lujós hotel. La assistència de més de 200 persones desbordó favorablement les expectatives dels organitzadors. El programa fou del tot operístic, amb arias de Mozart, Rossini, Verdi, Thomas, Saint-Saëns y Puccini.

Rosa Nonell estigué insegura y nerviosa en la escena inicial de Elvira en *Ernani*, amb demasiades agilitats per a les seves possibilitats vocals, però se repusé en un dúo de *La Traviata*, y dió una bella mostra de la seua talla com a soprano lírico-spinto en «Ritorna vincitor», de *Aida*.

Florenci Puig cantó un aria de *Rigoletto* y otra de *Tosca*. En ambdues evidencié la necessitat de millorar tècnicament, aunque intepretativament estigué correcte. Montserrat Torruella nos deleitó el oído con la musicalidad y gusto en el repertorio francés, muy adecuado para su voz. Tanto el aria «Connais-tu le pays?» de la *Mignon* de Thomas, como la gran aria de Dalila «Mon coeur s'ouvre à ta voix» evidenciaron su clase, realizada por el toque evocador de su fraseo.

Àngel Òdena dió un magnífico ejemplo de canto y expresión

en la cavatina del rossiniiano Figaro. Muy seguro técnicamente, mostró toda la ironía del personaje mediante un fraseo lleno e intención y un directo movimiento gestual. En la escena de la muerte de Rodrigo, de *Don Carlo*, pieza que requiere experiencia en el canto de los roles baritoneales verdianos, Òdena ofreció un canto muy sentido y convincente, aunque vocalmente es todavía pronto para afrontar este papel.

La voz y el uso que de ella hizo Josep Pieres nos dan esperanzas para el futuro de las voces profundas. Cantó con gran empuje y musicalidad «O Isis und Osiris» de *La flauta mágica*, pero donde estuvo realmente espléndido por su dominio técnico y la autoridad en la caverna de la voz fue en «Il lacerato spirito» de *Simon Boccanegra*. Escuchar cómo expresaba el dolor que rezuma la pieza mediante ese corpóreo color de bajo profundo fue una delicia.

El recital, que contó con Andrea Merli como presentador, concluyó con el brindis de *La*

Traviata. Sólo cabe esperar que tan provechosa iniciativa tenga continuidad en próximos veranos. **J. Subirà.**

SALZBURG

Un Boris Godunov «de disc»

Era un dels títols més esperats - estrenat el darrer festival de Pasqua de la ciutat austríaca - i no va decebre. La versió que n'ofereix el director escènic Herbert Wernicke és una modernització del tema puixkinià que centra el drama de Boris a partir de l'abús del qui ostenta el poder. Per això també la seva monumental escenografia inclou una seixantena de retrats de dirigents russos i soviètics, des d'Ivan III fins a Mikhaïl Gorbtxov, passant fins i tot per Raspútín. Els rostres presideixen l'escena, que en moments determinats és tapada per 96 gàbies on són tancats els membres del cor. La iconografia de l'esplèndid muntatge remet als recents esdeveniments que



En el centre de la imatge, Samuel Ramey durant una de les representacions de *Boris Godunov* en el Festival de Salzburg. (Foto: Klaus Lefebvre).

han fet «girar la truita» a Rússia, però les referències al nazisme també s'hi deixen entreveure. El moviment escènic fa pensar en l'Eisenstein d'*Octubre* però també en el Brecht de *Mahagonny*. A nivell musical, la versió era gairebé idèntica a l'enregistrament que recentment ha llançat SONY (vegeu OAC 12). Claudio Abbado ha optat per la versió original de l'obra (1874) tot i que ha inclòs la primera escena del quart acte originària del «primitiu» *Boris* del 1869. El director conduí l'obra amb encert i precisió, sense escatimar res però sense buscar falsos efectismes. La Filharmònica de Viena va convertir-se en un sol instrument, guiada per la batuta del mestre milanès. Esplèndids els tres cors (Wiener Staatsoper, Eslovac de Bratislava i Tölzer Knabenchor), potser el millor de les funcions, a més de convincents «extres», ben caracteritzats cadacun d'ells. El Boris d'Anatoli Kotcherga (que cantava Pimen quan el paper del tsar era interpretat per Samuel Ramey) va resultar més interessant a nivell expressiu que no pas musical, malgrat la seva veu amb una brillant emissió. El Pimen d'Alexandre Mosorow va ser poc convincent per la veu petita de l'interpret. Tot un luxe la Marina de Marjana Lipovsek, el Grigori-Dimitri de Sergej Larin, l'esfereïor Idiota d'Alexander Fedirn i sobretot el Varlaam d'Aage Haugland -amb veu rotunda i excel·lent interpretació- i el Xuiski de Philip Langridge, impecable vocal i escènicament.

Ombra Felice o l'avantguarda al servei de Mozart

Ombra felice, estrenada durant la Mozartwoche del 1994, no s'ha de considerar com una òpera, sinò como un espectacle bastit a partir de les àries de concert mozartianes i fragments vocals que Mozart elaborava durant les

vetllades musicals amb els seus amics. El que Ursel i Karl-Ernst Herrmann han pretès, és mostrar originalment una nova forma d'interpretar les àries, relegades sempre a rutinàries execucions en les *Mozartmatineen* del Festival. I ara s'ha aconseguit divertir al públic amb una acurada direcció escènica que no deixava en cap moment que l'estatisme s'apoderés del interpret, bé que al principi tot feia pensar en una coreografia de Maguy Marin. Amb tot, si bé els números aïllats comptaven amb una dinàmica i àgil textura tetral -malgrat algunes excessives acrobàcies- en conjunt la idea dramàtica de fons no quedava del tot clara. I és que no és fàcil reunir àries d'*opera seria* metastasiana juntament amb els cànons i escenes còmiques d'humor escatològic. El que sens dubte va ser l'estrella de l'espectacle fou la interpretació del sis cantants: Cyndia Sieden va regalar lliçons de bon gust, sobretot en la perillosa «Popoli di Tessaglia!» que conté dos Sol 5 exitosament assolits per la jove soprano. També Elzbieta Szmytko i Soile Isokoski aconseguiren arrencar entusiasmes aplaudiments, així com la mezzo Vesselina Kasarova, que cantà dues de les seves àries originàriament concebudes per a baix, entre elles la cèlebre «Per questa bella mano» amb el magistral acompanyament al contrabaix de Klaus Stoll. El tenor Michael Schade demostrà ser un versàtil cantant amb innegables dots interpretatives, malgrat l'excessiu moviment escènic que en algun moment li provocà problemes respiratoris. El baríton Ludwig Grabmeier complí rigorosament amb la seva part després d'un començament fluix i insegur. El lligam teatral, amb fragments de Hölderlin, Marivaux, Heine i d'altres, com l'actriu nana Mireille Mossé en la pell d'un geniüt follet, barreja

del Ioda de *La guerra de les galàxies* i d'una criatura de *Freaks*. Heinz Holliger conduí amb intel·ligència - malgrat alguns gests no sempre elegants- la jove Camerata Academica salzburguesa. En dues ocasions Holliger intervingué amb el seu oboè sense deixar cap dubte sobre la seva autoritat en aquest instrument.

La clemenza di Tito en quarentena

Altres cop un muntatge de creació herrmanniana, si bé amb resultats més que discutibles: l'asèptica decoració feia pensar més aviat en un hospital psiquiàtric, de manera que la combinació vestuari-escenografia provocava dubtes sobre si ens trobàvem a la Roma de 75 d.C. o en un manicomi a l'estil Milos Forman. Les portes practicables deixaven veure una perspectiva neoclàssica de bastant bon gust, val a dir-ho, clarament inspirada en els treballs de l'enyorat Ponnelle. La direcció escènica tenia moments francament ridículs, com els moviments de Vitellia al final del primer acte. A més els Herrmann es mantenen fidels a aquesta moda de fer cantar els interpret estirats per terra i panxa enlaire, recurs que acaba resultant fatigant. Amb els cantants hi ha hagut més sort, malgrat la insuficiència de Chris Merritt en la pell d'un amanerat Titus de veu



Ann Murray, d'esquena al cor, esplèndid Sesto de *La clemenza di Tito* salzburguesa. (Foto: Oliver Herrmann).

potent però sense gust en l'emissió, i calant en gairebé tots els recitatius. Brillant amb llum pròpia, Ann Murray va ser un Sesto més enllà de tot elogi: les seves intervencions van merèixer ovacions. També Patricia Scuman va rebre el seu reconeixement amb una veu vibrada amb un esplèndid fraseig, tot i que per al rol de Vitellia calen uns greus més avellutats per superar els esculls de «Non più di fiori». Servilia, que feia la seva primera aparició dalt d'ua barca -dins del saló del tron de Titus!- va ser justament interpretada per la jove Elisabeth Norberg-Schulz, així com l'Annio de Susan Graham. El breu rol de Publio comptà amb la veu petita però bonica de Pietro Spagnoli, excel·lent actor en un paper aparentment poc lluït. Les intervencions del Wiener Staatsopernchor estigueren a l'alçada de les circumstàncies, així com el suport de la Camerata Academica, aquest cop conduïda per la batuta de vegades massa nerviosa i cantelluda de Gustav Kuhn.

Jaume Radigales.

TORROELLA DE MONTGRÍ

Nápoles severo

Pergolesi: *Salve Regina*; *Stabat Mater*. Corelli: *Sonata da chiesa en re menor, op 1 n.º 11*. A. Scarlatti: *Salve Regina*. Véronique Gens, Gérard Lesne. II Seminario Musicale. Dir.: Gérard Lesne. XIV Festival de Torroella de Montgrí. 16-VII-94.

Con un programa en el que la peça de resistència era sin duda el *Stabat Mater* de Pergolesi, Lesne acertó a incloure en el seu concert dins del XIV Festival de Música de Torroella de Montgrí altres dos obres que servien per oferir una perspectiva més

amplia del horitzó musical del autor de *La serva padrona*, especialment en el camp de la música sacra. El *Salve Regina* de Alessandro Scarlatti, lo mateix de que l'obra homònima del mateix Pergolesi, en la primera part del concert, prepararen i condicionaren sense dubte l'oïda per a l'obra mestra que és el *Stabat Mater*, senyalant les connexions amb l'escola napolitana; les similituds amb el *Salve Regina* scarlattiano no passaren sense nota.

Lesne se apoyó en un conjunt camerístic, que no sortí del tot bé parat de la caòtica acústica de l'església de Torroella, per oferir versions despojades de espectacularitat i de connotacions operístiques. El art de Lesne és el de la sutileza i el traç finet, no de la exhibició de recursos. Demasiado severo, tal vez, como para permitirse muchos adornos, impuso un sentido objetivo, resueltamente eclesial a las piezas, perfectamente secundado por Véronique Gens. Que un tal ejercicio de austeridad consiguiera un importante éxito parece demostrar cuán profundamente está cambiando el gusto del público. **P. Galonce**

VALENCIA

***Las Bodas de Figaro*: Un excelente montaje del Taller de Ópera de Valencia.**

La exitosa representació de *Las Bodas de Figaro* de Mozart a càrrec del Taller de 'Opera de Valencia ha significat la felicitat culminació d'un projecte innovador dissenyat i impulsat per la actual direcció del Palau de la Música, a la vegada que el prometedore tancament d'una temporada amb interessants alicients operístics. El Taller de Ópera és un foru multidisciplinari

creat fonamentalment per completar la formació dels joves cantants que estan acabant els seus estudis o se troben en el principi de la seva carrera professional i també per oferir òpera als melòmans valencians. En ell treballen, a més dels alumnes de l'Escola d'Artes i Oficis, que se encarreguen del disseny i realització de l'escenografia i el vestuari, així com de la peluqueria i del maquillatge. La entusiasta acollida per part del públic que abarrota la Sala B en les quatre representacions avala l'alt grau de qualitat d'un treball artístic que, en el seu conjunt, no té res que envidiar a les altres agrupacions foranes «professionals» que empobrecen el panorama musical amb més que deplorables «paròdies» operístiques.

Pero ¡cuidado! es el marco el que hace el cuadro, y no hay que perder los puntos de referencia de la valoración. Se trata de un montaje camerístico -muy acertada la elección de la menos pretenciosa sala B del Palau-, en el que lo más notable ha sido la eficaz labor pedagógica de los maestros. Ana Luisa Chova ha logrado modelar unas voces firmes, compactas y elásticas -si bien la impostación no resultó siempre adecuada- a las que Antonio Díaz Zamora ha sabido dotar de una excelente correc-



Ensayo de *Las bodas de Figaro* del Palau de la Música de Valencia. (foto: César Garrido).

ció estilística en el difícil gènere interpretatiu de la òpera bufa y de una matizada expresivitat acorde con los diferentes personajes. Los cantantes, con su más y sus menos -por razones de espacio no mencionaremos los nombres del doble reparto- evidenciaron una musicalidad y, en algunos casos, una madurez interpretativa que sería imperdonable desaprovechar. Menos convincente resultó la actuación teatral y la expresión corporal, que pusieron de manifiesto una falta de tablas magistralmente compensada por la precisa e ingeniosa dirección de escena de Jaume Martorell. El funcional decorado, a base de volúmenes curvos y biombos en espiral que se desplazaban y se combinaban entre sí resultó eficaz y el vestuario y los figurines lo llenaron de un intenso y nada gratuito juego basado en la simbología de los colores y de las formas. El polifacético y experimentado Rainer Steubing, pieza clave en todo este montaje, tuvo que bregar con el Collegium Instrumentale parco en violines y un poco indisciplinado para mantener el equilibrio y la tensión entre el foso y la escena. En resumen: una experiencia valiosa que merece ser continuada.

J.M.Taronger.

VIENA

Muti y *Le nozze di Figaro*

Una de las óperas más populares en Viena, *Le nozze di Figaro* llegó en esta ocasión (21-VI-94) de la mano de Riccardo Muti, que ha demostrado ya conocer a fondo las óperas del salzburgués.

Él fue el principal responsable del éxito de la representación, por su riguroso control sobre todos los elementos de la misma, siempre fiel a la página escrita, con sorprendentes (no en Viena, sin embargo) *tempi* para los acostumbrados a las versiones tradicionales.

Bryn Terfel, barítono británico, ofreció una magistral interpretación de Figaro, perfecto a nivel emocional, de tono ardiente. Elisabeth Norberg-Schulz es una Susanna llena de gracia y gentileza, con una deliciosa voz y amplios recursos vocales. Cecilia Gasdia da vida a la Condesa con intensidad y total entrega al personaje, con fascinantes inflexiones de voz y legatos suavísimos. El también británico William Shimer es el acosado conde, encarnando con habilidad y técnica su arrugada dignidad aristocrática, con una voz profunda y oscura que contrasta perfectamente con el resto de las voces.

Magda Ferrer

Don Giovanni al Palau de Schönbrunn

La Wiener Kammeroper presentà per tercer any consecutiu la seva temporada estiuenca, i aquesta vegada ho ha fet amb unes representacions mozartianes (*Le nozze di Figaro* al juliol i *Don Giovanni* a l'agost) a les ruïnes romanes del palau de Schönbrunn. El marc és adequat malgrat que hi fa molt de fred, i d'aquesta menera l'escenografia i el vestuari de Pantelis Dessyllas i Alice Schlesinger, respectivament, aprofitaven el petri espai d'una manera elegant i natural. La direcció escènica de Robert Herzl va recórrer a l'aspecte més

giocosu del *dramma* amb algunes solucions un xic gratuïtes (llançament del Commendatore pel terrat com en una escena del Far West; la quasi violació de Donna Anna o la calavera -Yorick?- al cementiri) però amb moments certament brillants, com el final del primer acte amb un ball de màscares projectat en forma d'ombres o la mort de Don Joan, amb un espectacular recurs que féu caure el llibertí -substituit per un doble- al buit, completament cobert de flames reals. És clar que molts d'aquests recursos no s'haurien pogut realitzar sense els micròfons inalàmbrics que duïen els cantants, de manera que més que a una òpera vam assistir a un *show* musical de categoria. Es va recórrer a escurça els recitatius i a suprimir les àries «vieneses», i sort en vam tenir, perquè la fluixa i freda Donna Elvira de Ludmila Slepneva no hagués pogut amb l'apassionat «Mi tradì». El Don Giovanni de Bruce Brown va ser de gran categoria vocal i escènica, amb una veu brillant i fresca i una carismàtica interpretació. Elizabeth Carter va ser una bona Donna Anna, més convincent en «Or sai chi l'onore» que no pas en «Non mi dir». En canvi les dues àries de Zerlina van ser d'antologia, amb la veu d'Olga Schalaewa. La comicitat del Leporello de James Edward Stith no li impedí cantar el seu rol amb gust i musicalitat, així com el Masetto de Wolfgang Bankl. El Don Ottavio de Mark Luther es va anar posant a to a mida que avançà la representació, després d'un deplorable inici, i al Commendatore d'Aleksander Teliga li va mancar rotunditat en aquelles frases seves que duen el dissolut als inferns.

Jaume Radigales

Colaboran en esta sección: Roger Alier, Marcel Cervelló, Xavier Cester, Marc Heilbron, Pau Galonce, Pau Nadal, Fernando Sans Rivière, José Luis Sotoca, Josep Subirà y Lluís Trullén

► **Marc Minkowski** ha firmado un contrato con ARCHIV PRODUKTION sello para el que grabará próximamente *Hippolyte et Aricie*, de Rameau.



► **Nikolaus Harnoncourt** coronará su ciclo mozartiano con *Le nozze di Figaro*, en el sello TELDEC.

► *Dido y Eneas* es el próximo título de **Nicholas McGegan** para HARMONIA MUNDI. Christopher Hogwood, para L'Oiseau Lyre, también ha grabado la ópera Purcell, anticipando el tercer centenario de la muerte del compositor.

► Sony reeditará la grabación que dirigió **Pierre Boulez** de *El castillo de Barbazul*, de Bela Bartók.

► **René Jacobs** tiene el propósito de grabar una integral de la cantatas profanas de Bach, al frente de la Akademie für Alte Musik de Berlín y el RIAS Kammerchor. El contratenor y director belga ha grabado recientemente la ópera de Cavalli *La Calisto*, que estará en el mercado dentro de unos meses, en el sello Harmonia Mundi.



► **Cecilia Bartoli** sigue ofreciéndonos recitales en los que demuestra todas las posibilidades de su bella voz. El próximo a parecer en el sello Decca está dedicado a algunas heroínas mozartianas: Doña Elvira, Despina, Susanna, Zerlina...

Las óperas más vendidas

- 1- *Tres tenores en el Mundial de Fútbol*. TELDEC **
- 2- PUCCINI: *Turandot* (Domingo, Ricciarelli - Karajan). DEUTSCHE GRAMMOPHON
- 3- PUCCINI: *La Bohème* (Aragall, Gauci). DISCOVER
- 4- DONIZETTI: *Linda di Chamounix* (Gruberová). NIGHTINGALE
- 5- BELLINI: *Beatrice di Tenda* (Gruberová). NIGHTINGALE
- 6- VERDI: *Rigoletto* (Pavarotti, Anderson). DECCA
- 7- CARMEN: *Carmen* (Berganza, Domingo). DEUTSCHE GRAMMOPHON
- 8- WAGNER: *Parsifal* (Domingo, Norman - Levine). DEUTSCHE GRAMMOPHON
- 9- VERDI: *Rigoletto* (Aragall). DISCOVER
- 10- MONTEVERDI: *L'Orfeo* (Rolfe-Johnson-Gardiner). ARCHIV

** Recital

Información facilitada por Discos Gong

- 1- VIVES: *Bohemios* (Bayo, Lima). AUVIDIS
- 2- DONIZETTI: *Lucia di Lammermoor* (Gruberová, Kraus). EMI
- 3- KIRI TE KANAWA: *50 Aniversario*. DECCA **
- 4- MOZART: *Così fan tutte* (Gardiner). ARCHIV
- 5- *Tres tenores en Caracalla*. DECCA **
- 6- VERDI: *La traviata* (Aragall, Lorengar). DECCA
- 7- PUCCINI: *Il trittico* (Freni - Bartoletti). DECCA
- 8- ROSSINI: *Il Turco in Italia* (Alaimo, Jo). PHILIPS
- 9- WAGNER: *Les Introuvables du Ring*. EMI **
- 10- HÄNDEL: *Scipione* (Lee Ragin - Rousset). FNAC

** Recital

Información facilitada por Discos Castelló

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,  ,  ,  ,  , 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

La novedad del trimestre

RICHARD STRAUSS - KARL BÖHM: UN TESTAMENTO MUSICAL

Salomé: Jones, Fischer-Dieskau, Dunn, Cassilly, Ochman. Orquesta de la Ópera de Hamburgo. Grabación en vivo 1970. 445 319-2. 2CD

Elektra: Borkh, Schech, Madeira, Fischer-Dieskau. Coro y orquesta de la Staatskapelle de Dresde. 1960. 445 329-2. 2CD.

Der Rosenkavalier: Ludwig, Troyanos, Mathis, Adam, Wiener. Coro de la Ópera de Viena. Filarmónica de Viena. Grabación en vivo, 1969. 445 329-2. 3CD.
Ariadne auf Naxos: Della Casa, Güden, Seefried, Schock, Schöffler. Filarmónica de Viena. Grabación en vivo, 1954. 2CD.

Die Frau ohne Schatten: Nilsson, Rysanek, Hesse, King, Berry. Orquesta y coro de la Ópera de Viena. Grabación en vivo, 1977. 445 325-2. 3CD.

Arabella: Reining, Della Casa, Hotter, Taubmann. Coro de la Ópera de Viena. Filarmónica de Viena. Grabación en vivo, 1947. 445 322-2. 2CD.

Die Schweigsame Frau: Güden, Wunderlich, Prey, Hotter. Coro de la Ópera de Viena. Filarmónica de Viena. Grabación en vivo, 1959. 445 335-2.

Daphne: Güden, Wunderlich, King, Schöffler. Coro de la Ópera de Viena. Sinfónica de Viena. Grabación en vivo, 1964. 445 322-2. 2CD.

Capriccio: Janowitz, Troyanos, Schreier, Fischer-Dieskau, Ridderbusch, Prey. Orquesta de la Radio de Baviera. 1971. 445 347-2. 2CD.

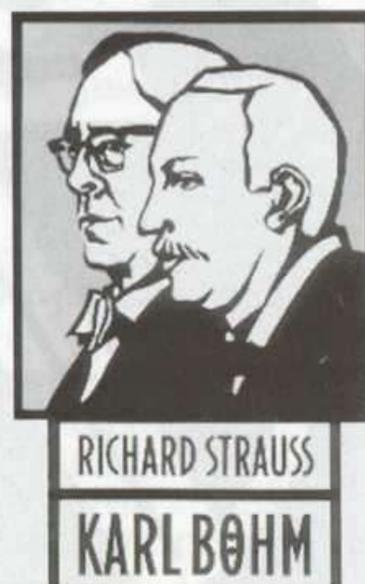
Deutsche Grammophon.

Con motivo del centenario del nacimiento de Karl Böhm,

Deutsche Grammophon ha querido hacer un homenaje al gran director austríaco en una de sus facetas más sobresalientes, la de director straussiano.

Esta Edición Strauss-Böhm, reúne nueve de las óperas más emblemáticas del compositor en versiones que en la mayoría de los casos eran poco conocidas en nuestro país. *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, *Arabella* y *La mujer silenciosa* provienen de versiones en vivo del Festival de Salzburgo y tienen un indiscutible valor histórico. La edición de *Der Rosenkavalier* (1969) la protagoniza una de las más memorables Mariscalas de la historia: Christa Ludwig. Tatiana Troyanos es un Octavian de gran expresividad y con una voz de auténtica mezzosoprano, algo tristemente infrecuente entre otras las cantantes que han afrontado este papel. Theo Adam interpreta un Ochs un poco pobre, pero correcto y Edith Mathis es la adolescente lírica y encantadora que deber ser Sophie. Böhm dirige *Der Rosenkavalier* recreando mejor que nadie el auténtico espíritu mozartiano que se halla en la obra.

Ariadne auf Naxos (1954) es una de las óperas que más amaba Karl Böhm y todo en esta edición está cuidadísimo especialmente el contraste entre la ópera de cámara y el mundo wagneriano en el que Strauss nos sumerge al final de la ópera. En la parte vocal nuevamente encontramos nombres emblemáticos de la interpretación straussiana. Lisa della Casa, en uno de los momentos más brillantes de su carrera, Irmgard Seefried en el papel del atormentado Compositor y Hilde Güden, quizás no tan perfecta como otras Zerbinettas de la discografía. Rudolf Schock defiende con buen sentido dramático el difícilísimo rol de Bacchus.



La grabación de *Arabella* es la más antigua (1947) pero tiene una calidad de sonido sorprendentemente buena. Otra vez están nombres como el de Lisa della Casa, Maria Reining o Hans Hotter, los tres espléndidos en sus respectivos cometidos. Karl Böhm busca hacer una interpretación cálida y colorista que deja un amplio margen a la expresividad de los protagonistas.

La mujer silenciosa es la más infrecuente de las óperas de Strauss que presenta la edición pero puede ser una agradable sorpresa para el oyente que desconozca la obra porque es una agradable comedia de carácter bufo con momentos realmente bellos. Fue además la primera ópera de Strauss que estrenó Böhm. Esta versión presenta substanciales cortes, pero tiene un magnífico reparto con una Hilde Güden aquí verdaderamente soberbia, un joven Hermann Prey, un Hans Hötter en una faceta cómica poco habitual y un Fritz Wunderlich vibrante que demuestra una vez más haber sido uno de los más grandes tenores de su repertorio. La dirección de Böhm es ágil y teatral manteniendo toda la vivacidad de la obra.

Las otras grabaciones en vivo tienen distinto origen.

Una *Salomé* de la ópera de Hamburgo con Gwyneth Jones

que interpreta una cautivadora Salomé de grandes medios, aunque su técnica, no demasiado depurada, podría haberla llevado a hacer una versión todavía mejor. Fischer-Dieskau es un Jokanaan casi aristocrático y Richard Cassilly un sinuoso Herodes verdaderamente antológico.

Karl Böhm dirige con un excepcional sentido de la teatralidad subrayando la atmósfera decadente y los elementos opresivos de la obra.

La versión de *Die Frau ohne Schatten* es de la ópera de Hamburgo.

Es otra versión de referencia. Todos los intérpretes tienen en común la precisión en la dicción y la expresividad. Leonie Rysanek es una Emperatriz humana y cálida. James King defiende con buen oficio la parte del Emperador. Ruth Hesse es una Nodriza de registro de timbre áspero y Walter Berry podría haber profundizado algo más en la parte de Barak. La curiosidad es la Tintorera que canta Birgit Nilsson realizando una verdadera creación del personaje. Karl Böhm plantea una soberbia dirección: romántica y de sugestivas sonoridades que encuentra sus mejores momentos en los fragmentos más camerísticos de la ópera.

Elektra, *Capriccio* y *Daphne* son las tres óperas de Böhm que ya se encontraban en el mercado.

La de *Elektra* fue la primera grabación comercial de esta ópera. Inge Borkh es una Elektra que convence por la dimensión humana que da al personaje. Jean Madeira y Dietrich Fischer-Dieskau hacen creaciones de los personajes de Klitemnestra y Orestes. El único elemento negativo de la edición es Chrysotemis de Marianne Schech. La dirección de Böhm es buena, aunque se inclinó por hacer una versión con algunos cortes, aceptados por Strauss, pero cortes.

La versión de *Capriccio* tiene un dura competidora con la de Sawallisch, quizás más vivaz y envuelta del espíritu galante del XVIII que la de Böhm. El reparto cuenta también con grandes nombres como el de Gundula Janowitz, Tatiana Troyanos, Peter Schreier, Dietrich Fischer-Dieskau, Karl Ridderbusch y Hermann Prey, todos ellos dispuestos a dar vida los personajes de esta obra que plantea en términos metafóricos el problema de la importancia de la música y el texto en la ópera.

Finalmente, *Daphne* sea quizás la mejor de las óperas de la Edición. Karl Böhm impone una dirección que subraya los elementos románticos de la obra que pese a su temática clásica, se apoya en la riquísima e hiperromántica música de Strauss. El equipo de cantantes no puede ser mejor: Una cálida Hilde Güden, un Fritz Wunderlich excepcional en el rol de Apolo, junto a un juvenil James King y un Paul Schöffler maduro al final de su carrera.

En conjunto, nos encontramos ante todo un testamento musical, que como hijo de su tiempo no deja de tener defectos, pero nos transporta a un pasado del que es el mejor de los testimonios posibles.

M. Heilbron.

BERTONI, Ferdinando: *Orfeo*. Delores Ziegler, Cecilia Gasdia, Bruce Ford. Ambrosian Opera Chorus. Dir.: John McCarthy. I Solisti Veneti. Dir.: Claudio Scimone. ARTS 447118-2 (1 CD).

Així com d'amagat, apareix en el mercat aquesta interessant òpera de Ferdinando Bertoni, compositor molt apreciat al darrer terç del segle XVIII. Fou escrita, pel que sembla, a instàncies del *castrato* Guadagni, que no havia quedat content

amb l'*Orfeo* de Gluck (1762) perquè li permetia poc virtuosisme vocal, que era el seu fort -i precisament el contrari del que pretenien Gluck i el seu llibretista Calzabigi. Bertoni va fer servir el mateix llibret calzabigià, i fa una certa gràcia sentir les conegudes paraules amb música diferent. La de Bertoni és brillant, però molt menys profunda i intensa que la de Gluck, però és una experiència interessant. Malauradament, l'editora no s'ha atrevit a fer l'enregistrament complet en dos CD i ens ha escapat precisament l'ària d'aquesta òpera que Marilyn Horne va difondre ja fa uns quants anys, que és la més brillant (i que curiosament, s'esmenta en el text de Scimone que acompanya el llibret). Delores Ziegler canta el paper principal molt bé, amb una veu generosa, però no hauria de dir «Oyridice» quan canta en italià. Cecilia Gasdia fa una Euridice brillant i bonica; Bruce Ford té feina a treure's de sobre el curt paper d'Imeneo. L'orquestra brilla amb luxe sota la batuta de Claudio Scimone i el cor ho completa força bé. Una petita troballa.

R.Alier.

BERWALD, Franz (1797-1868): *Estrella de Soria*. Lena Nordin, Katarina Dalayman, Stephen Smith, Anders Lorentzson, Ulric Andersson, Per Erik Martenson, Clas Sköld. Sinfónica de Helsingborg. Director: Stig Westerberg. MUSICA SVECIAE MSCD 523 (1 CD) DDD.

Qué duda cabe que lanzar al mercado discográfico una colección de «Musica Sveciae», dice mucho en favor del país por el intento de difusión de sus obras más destacadas, pero a la vez demuestra, a su vez, la falta de aprecio de las mismas y de su conocimiento en el resto de Europa. Nos encontramos

ante la ópera principal de las tres de Franz Berwald (estrenada en 1862), con tema claramente romántico, situada en aquella España lejana en que todo cabía, desde la trama sevillana del *Fidelio* de Beethoven hasta este argumento caballeresco que, por cierto, no está muy bien resuelto. La acción se

desarrolla en el siglo XV, cuando el general castellano Salvaterra ha vencido en una decisiva batalla a los moros tomando algunos prisioneros, entre los que se encuentra la princesa Muza; ésta se convertirá en rival de la condesa Estrella de Soria, que en un final típicamente trágico-romántico se

apuñala al ver huir a Salvaterra y la princesa mora en barco. Desde el punto de vista musical *Estrella de Soria*, cuenta con una obertura más que interesante y un estilo entre germánico y belcantista de consideración. No falta en la partitura algún que otro desaguisado, como incorporar una polonesa en la

Terrible indefinición

BRITTEN, Benjamin (1913-1976): *The turn of the Screw*. Felicity Lott, Philip Langridge, Nadine Secunde, Phyllis Cannan, Eileen Hulse, Sam Pay. Aldeburgh Festival Ensemble. Dir.: Steuart Bedford. COLLINS CLASSICS 70302 (2 CDs). DDD. 1994.

Tras *Gloriana*, Britten se embarcó en la composición de *La vuelta de tuerca*, presentada en la Bienal de Venecia de 1954. De sus óperas, ésta es la que resulta más ambigua (y las otras no lo son poco). No sólo el relato de James se mueve entre lo real y lo fantástico; Britten lleva más allá las cosas el conferir a los fantasmas una entidad musical bien palpable y hacer que la Institutriz comparta su material musical con Quint. ¿Intenta Quint poseer a Miles, Miles a Quint (y a la Institutriz) o la Institutriz a Miles? ¿Qué significado atribuyó Britten a ello? La variedad de interpretaciones posibles, la indefinición sobre cualquier sentido de la historia, no se hallan sólo en el libreto; son la estructura misma de la partitura, quince variaciones que, partiendo del tema con las doce notas de la escala cromática inicial, en la, vuelve, en la escena final, a la misma tonalidad tras describir un giro en forma de tuerca. En palabras de Britten, «la orquesta es la historia».



El gran mérito de Bedford, más allá de la violenta, frígida sequedad con que dirige (dicho sea en elogio suyo), es que viene a añadir aún más complejidad, demostrando cómo, sin apartarse un ápice de las intenciones del autor (compárese la versión firmada por Britten - DECCA- o con la de Davis -sólo en láser-disc PHILIPS-) se puede estar creando un significado nuevo. Ni un inquietante, por atractivo, Philip Langridge es Peter Pears ni una Felicity Lott

fascinante, por inasequible, es Jennifer Vyvyan, lo que por sí sólo da un resultado diferente. Con los timbres acerados de la pequeña orquesta, la insidiosa manera de subrayar las conexiones musicales entre la institutriz y Quint y los otros papeles, espléndidamente servidos (atención a Nadine Secunde como Miss Jessel), Bedford firma una versión que se coloca junto a la de su autor. Modélicas notas de Donald Mitchell. **P. Galonce**

fiesta real. Lástima que se trate solamente de una selección ya que la obra pierde toda su fuerza e interés y se convierte en una mera aproximación a la misma. Los cantantes se mueven a unos niveles dignos aunque ni mucho menos perfectos, ya que ponen más ilusión que medios adecuados. Así, la protagonista, a cargo de Lena Nordin muestra una voz amplia y de bello timbre que en los pasajes belcantistas tiende a fallar en la afinación. En cuanto a Salvaterra, la debilidad de su emisión vocal dificulta la adecuación al personaje. Bien el Coro de Cámara de Malmö y la Orquesta Sinfónica de Helsingborg bajo la batuta de Westerberg, que consiguen dar la fuerza requerida a la obra, que como rareza, da unos resultados más que sorprendentes.

F. Sans Rivière



BOITO, Arrigo (1842-1918): *Mefistofele*. Cesare Siepi, Mario del Monaco, Renata Tebaldi, Floriana Cavalli, Lucia Danielli, Piero di Palma. Orquesta y Coro de la Academia de Santa Cecilia de Roma. Dir.: Tullio Serafin. DECCA 440-054-2. (2CDs). ADD. 1993 (1958).

En su serie de reediciones operísticas, DECCA ha incluido este *Mefistofele*, que en su día tuvo ciertos problemas, ya que, en principio, la parte de Fausto estaba asignada a Giuseppe di Stefano, quien, finalmente, ce-

dió la plaza a Mario del Monaco. Al frente del registro está Tullio Serafin, toda una institución y entonces ya muy veterano. Su dirección tiene toda la sabiduría del gran conocedor de las voces y el gran repertorio, aunque carezca de un poco de nervio y personalidad (¿será que, en otros tiempos, los directores se preocupaban de otras cosas que no eran precisamente poner de relieve su acusada personalidad?). En sus manos, orquesta y coros alcanzan un gran nivel, lo cual no es poco si se tiene en cuenta el relieve que Boito dio en esta obra a la parte coral.

Esta versión, no obstante, no alcanzó el éxito que se esperaba en su día. Puede ser, en parte, porque a Renata Tebaldi, por aquel entonces, su interpretación de obras más dramáticas ya le empezaba a pasar factura y también porque Del Monaco, siempre estentóreo y poderoso, no parecía el intérprete más adecuado para Fausto. Sin embargo, son dos voces para el permanente recuerdo y dos artistas con personalidades bien definidas. Sale mejor librado Cesare Siepi, voz también extraordinaria, todavía en plenitud, artista de calidad y músico sensible, aunque a su personaje pueda faltarle un poco de ese impresionante retorcimiento diabólico que, por ejemplo, le da un Ramey. P. Nadal

COCCIA, Carlo: *Caterina di Guisa*: Stefano Antonucci, Carmela Apollonio, Nicoletta Ciliento, Mario Leopardi. Orquesta Filarmonica Italiana. Coro Francesco Cilèa di Reggio di Calabria. Director: Massimo de Bernart. (Grabación en vivo, Savona, 1994). BONGIOVANNI GB 2117/18-2. 1994. 2CD

Aunque la figura del compositor napolitano Carlo Coccia

(1782-1873) esté hoy en día muy olvidada, el sello Bongiovanni ha tenido el acierto de presentar uno de los títulos más interesantes de su producción: *Caterina di Guisa* (1836). Estilísticamente esta ópera está muy próxima a los títulos de inspiración más o menos histórica de Donizetti como *Maria Stuarda* o *Roberto Devereux* y tiene una calidad que la hace perfectamente parangonable a las mejores producciones bellinianas y donizettianas.

La versión de Bongiovanni está a la altura de las circunstancias. Como es habitual en el sello, el reparto no está formado por cantantes de gran renombre. A veces ocurre que tampoco son de gran calidad y que el disco solamente se sostiene por ser la única versión que se puede encontrar en el mercado. Sin embargo, en esta ocasión, la versión tiene un buen nivel, exceptuando quizás al tenor Mario Leopardi que defien- de con algún apuro su parte. No es fácil encontrar cantantes capaces de cantar con tanta elegancia un repertorio tan difícil como este. Carmela Apollonio es una excelente soprano con una voz elástica que sale muy bien parada en la escena final de la obra en la que tiene un aria final típicamente donizettiana. Stefano Antonucci es un barítono lírico de dicción precisa y clara que canta con gran expresividad y Nicoletta Ciliento canta el rol de «travestido» de Arturo con una sugestiva voz de mezzosoprano de color oscuro con facilidad para el *legato*.

La dirección musical corre a cargo de Massimo de Bernart, que dirige con el buen oficio que caracteriza a todos sus trabajos.

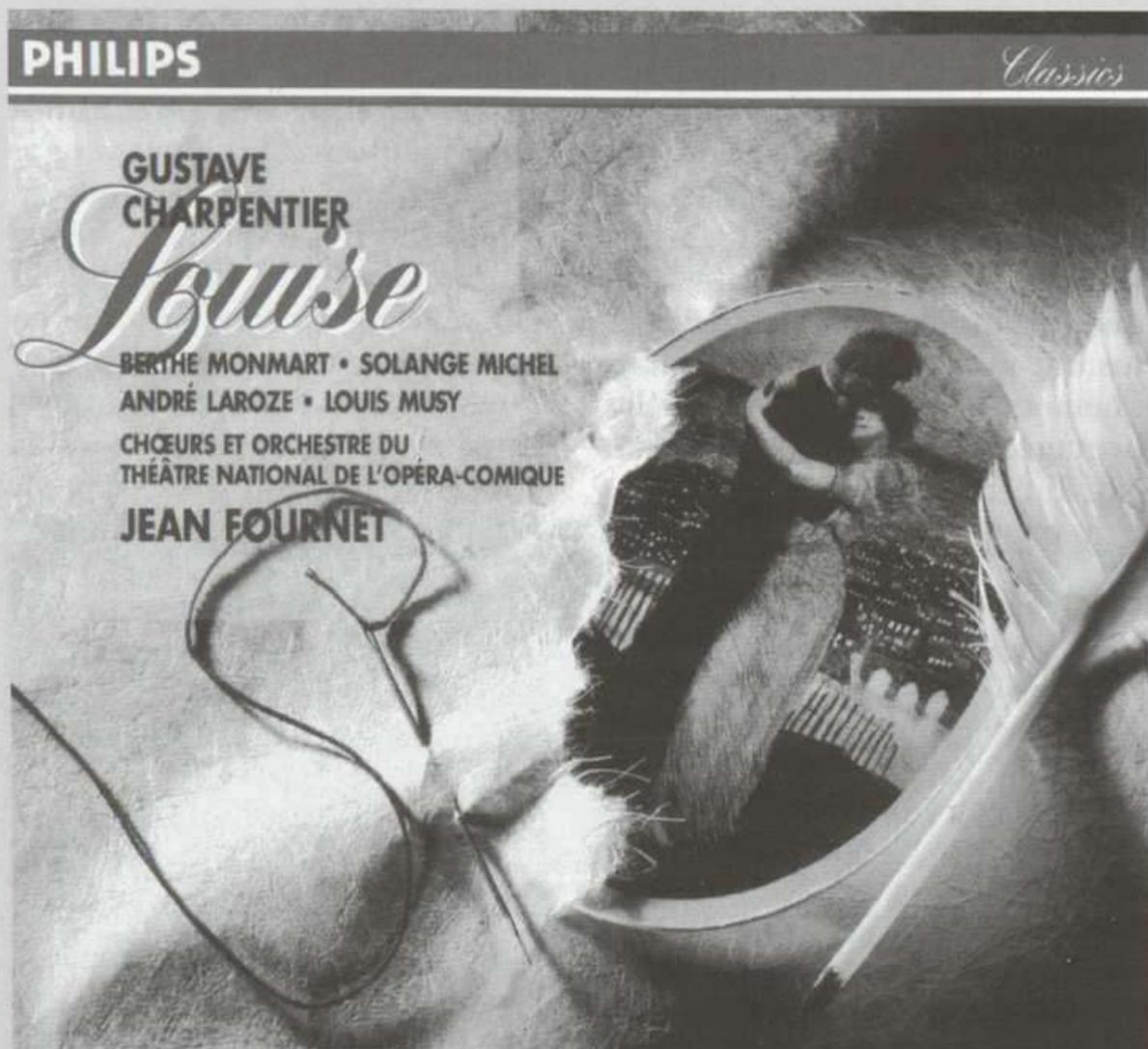
En conjunto, una obra de obligado conocimiento para los amantes del repertorio romántico italiano que encontrarán en este título gratas sorpresas.

M. Heilbron.

Escenas de la vida parisina

CHARPENTIER, Gustave (1860-1956): *Louise*. Berthe Monmart, André Laroze, Solange Michel, Louis Musy, Andrea Guiot, Louis Rialland, Gérard Serkoyan, Pierre Gianotti. Orquesta y Coro del Théâtre National de L'Opéra-Comique. Dir.: Jean Fournet. PHILIPS 442082-2 (3 CDs). ADD. 1994 (1956).

¿Qué ha pasado con *Louise*? Una ópera que, estrenada con éxito estrepitoso en el último año del siglo pasado (1900), alcanza su *millième* en la Opéra-Comique en el año de esta grabación (1956), ¿puede quedar relegada al recuerdo nostálgico de unos pocos? Cierto es que algunas de sus situaciones muestran cierta endeblez y que su redentorismo un tanto bobalicón ha perdido vigencia -las obras con «mensaje» suelen envejecer prematuramente-, pero ello ni irá nunca en detrimento de su perfume, de la inspiración de muchas de sus páginas o de su misma eficacia dramática. ¿No será que sus exigencias de plantilla exceden de lo permitido por los esmirriados presupuestos actuales? Sea como fuere, bienvenida sea esta reedición de un registro nunca hasta ahora publicado en nuestro país en su formato original y que, en su conjunto, posee un sabor de autenticidad que difícilmente puede rastrearse en las versiones más actuales y «lujosas» de Prêtre, Rudel o Cambreling.



Aun con ciertos cortes, en efecto, esta versión utiliza un *plateau* perfectamente conocedor de las tradiciones interpretativas de la Salle Favart y la fluidez de las escenas de conjunto como la del taller de costura o el «Couronnement de la Muse» se beneficia de ello. No hay aquí dejes de ultramar, para entendernos.

Jean Fournet dirige a unas masas estables que tienen sus limitaciones, pero que conocen el oficio y para las cuales este repertorio no tiene exotismo alguno. Es posible que la atmósfera parisina del cuadro primero del segundo acto quede un poco corta de poesía, pero los interludios están tocados con carácter y el lirismo no pierde ninguna de sus bazas. Berthe

Monmart es la mejor de un reparto cohesionado y modesto, en que Laroze exhibe una técnica deficiente pero un timbre atractivo, Solange Michel defiende como puede un personaje excesivamente esperpéntico y Musy frasea con gran convicción y halla acentos conmovedores para su famosa *Berceuse* del acto cuarto. Entre los secundarios, no podemos dejar de destacar el elocuente *Chifonnier* de Serkoyan.

El sonido es de una gran nitidez, aunque los *tutti* no sean un modelo de detalle (el «Chœur d'Aphothéose» del tercer acto queda algo pegado) y el folleto acompañatorio resulta adecuadamente informativo.

M. Cervelló.

DONIZETTI, Gaetano: *Don Pasquale*. Renato Capecchi, Bruna Rizzoli, Petre Munteanu, Giuseppe Valdengo, Claudio Adorni. Cor i Orquestra del Teatro di

San Carlo de Nàpols. Dir.: Francesco Molinari Pradelli. PHILIPS 442.090-2 (2 CD) AAD.

El disc compacte està fent

possible més encara que l'LP, la contínua resurrecció d'enregistraments antics que ja voregen amb amb el disc històric. En aquest cas tenim al davant un

Don Pasquale enregistrat quan encara no s'havia iniciat pròpiament el renaixement donizettià i això explica la mena de cantants seleccionats per fer aquests discs: un Renato Capecchi francament competent però

amb ribets estentoris i el seu característic timbre insistent, amb una comicitat una mica passada de rosca i retòrica; un Giuseppe Valdengo de veu francament poderosa i grata, però no gaire adequat per al mínim

d'agilitats que requereix el paper de Malatesta, que resol tirant la veu cap amunt i cap avall sense cap elegància; i sobre tot el terrible timbre del tenor Petre Munteanu (un refugiat romanès de la postguerra

Edició operística molt esperada

DONIZETTI, Gaetano: *Linda di Chamounix*. Edita Gruberová, Don Bernardini, Monika Groop, Ettore Kim, Stefano Palatchi, Anders Melander, Ulrika Precht, Klas Hedlund. Cor de Cambra Michaeli. Dir. del cor: Anders Eby. Membres de l'Orquestra Simfònica de la Ràdio de Suècia. Dir.: Friedrich Haider. NIGHTINGALE. NC.070561-2 DDD.

Els amants del bel canto donizettià -que són molts- esperaven des de fa molts anys que s'omplís aquest buit en la discografia del compositor: de *Linda* només hi havia un enregistrament en LP de fa molts anys i molt poc difós -que ara també ha aparegut en CD- i un enregistrament «pirata» amb Alfredo Kraus de qualitat sonora bastant precària. De totes les grans «dives» del belcanto que haguessin pogut dur dignament aquesta òpera al disc, finalment ha estat només Edita Gruberová la que n'ha tingut la iniciativa, i el cert és que valia la pena, perquè la gran soprano txeca té tots els recursos que van fer les delícies del públic d'altres temps aplicats a aquesta atractiva partitura «semi-seria». És possible que en el conjunt dels seus enregistraments no sigui aquest el millor en termes absoluts, perquè en alguns moments té un punt d'amanerament i alguna petita desigualtat, però, de tota manera, la seva vocalitat li



permet donar a aquesta Linda una interpretació diamantina. El que sobta d'aquest enregistrament és la total absència d'italians «de debò» en la interpretació d'una obra tan representativa del lirisme italià com aquesta, ja que el que més s'hi acosta, el tenor Don Bernardini, és nord-americà ja de naixement. Per cert que com a tenor és prou digne, amb recursos vocals bastant generosos, un timbre bastant agradable i una capacitat d'*apianar* i de frasejar que, malgrat alguns petits defectes, és millor del que s'acostuma a sentir per aquests mons de Déu. L'Antonio del baríton coreà Ettore Kim és correcte, però el cantant s'equivoca alguns cops en la correcta pronunciació dels mots -cosa que, curiosament, li

passa una única vegada també al nostre baix Stefano Palatchi que, per cert, fa un Prefetto francament remarcable. Monika Groop és un Pierotto convincent, de veu agradable, i Ulrika Precht passa amb dignitat en el curt paper de la mare. Anders Melander és un marquès competent, excepte en la pronunciació germanitzant. Personalment m'agrada bastant Friedrich Haider -director «recomanat» per Edita Gruberová, però que té un cert «garbo» i un instint teatral que no estan gens malament. El cor funciona correctament. En tot cas és un enregistrament al qual cal donar la benvinguda, i celebrar que probablement gràcies a ell hagi sortit de la capsa també l'altre. **R.Alier**

que va fer una certa carrera a Itàlia). És una llàstima, perquè Munteanu «diu» molt bé i interpreta amb una remarcable sensibilitat la seva part, però el seu timbre estellós i desigual acaba resultant una veritable creu. El seu paper no inclou la *cabaletta* de «Cercherò lontana terra», ja que en aquella època aquestes peces es tallaven gairebé sempre. Corona el repartiment Brunna Rizzoli, que té una veu un pèl feixuga per al rol en la línia que s'estilava aleshores de «soprano-ocellet», encara que cal reconèixer-li un timbre agradable i una certa gràcia en els trinats. Era d'aquella mena de sopranos que igual feien una Butterfly o una Musetta com una Norina i ho resolien tot amb escaletes prèvies i prenent-se el seu temps per deixar anar els aguts de més compromís (com pot apreciar-se molt bé en l'ària d'entrada de Norina d'aquest enregistrament). El notari canta amb veu de nas, seguint la tradició. L'orquestra de Molinari-Pradelli sona bé però, com s'estilava a l'època, toca com si *Don Pasquale* fos una de les parts de la *Tetralogia*. El cor compleix. **R.Alier**

HÄNDEL, Georg Friedrich (1685-1759): *Acis and Galatea*. Joan Sutherland, Peter Pears. Philomusica of London. Dir.: Sir Adrian Boult. DECCA 436227-2 (2 CD). ADD. 1993 (1959).

Reedició de una ya venerable versió de la célebre pastoral händeliana, cuyo mayor interés radica en el acercamiento a Sutherland joven y en espléndidas condiciones vocales, por más que su línea y estilo se encuentren mucho más próximos al belcanto que al barroco. Su *Galatea* adolece de unos planteamientos hoy anticuados. No es histórico en absoluto y

sólo se salva la voz, con adornos y emisión dentro de las características peculiares de la célebre soprano; estamos ante una realización discográficamente pretérita, en la que destaca también el concurso del tenor Peter Pears en un *Acis* justo y preciso, algo lineal: no es su especialidad. Lo mejor es el resultado de conjunto, con un Boult que elude la excesiva elocuencia con acierto. El segundo disco se completa con una serie de arias antiguas -Händel, Bononcini, Paisiello, Piccinni, Arne y Shield- cantadas por Sutherland con entrega y brillantez, exhibiendo buenos recursos y su singular coloratura en algunas breves secuencias. Resultan lo más destacado de un registro envejecido en lo estilístico, aunque plausible y relevante en su aspecto técnico. **J.L. Sotoca**

KOLLO, Walter y Willi: *Wie einst im Mai*: René Kollo, Marianne Larsen, Michael Lerchenberg, Gisela Ehrensperger, Gunter Sonneson. Miembros del Coro del Metropol-Theater de Berlin. Orquesta de la Radio de la Südwestfunks de Kaiserslautern. Director: Peter Falk. EMI CDC 5 55112 2. DDD. 1994.

No son muchos los aficionados a la ópera que saben que el padre y el abuelo del tenor René Kollo fueron dos compositores de opereta, música para películas y música ligera que alcanzaron una gran notoriedad en su país durante las primeras décadas de nuestro siglo. La más popular de sus obras es este *Wie einst im Mai*, una opereta estrenada en 1917. Se trata de una obra sin pretensiones, alegre, simpática y desde luego genuinamente alemana, aunque su germanismo tenga poco que ver con el de *Tristan und Isolde*. El disco da una ocasión única para conocer una forma más

desenfadada de este germanismo popular de los años en los que Richard Strauss estaba realizando sus grandes creaciones. La música tiene momentos de una contagiosa alegría y la interpretación más que notable de todo el equipo contribuye al éxito de la grabación. Naturalmente, el protagonista no podía ser otro que René Kollo, en una faceta que sorprenderá a los mejores wagnerianos, los que tienen sentido del humor.

S. Escolano.



LEHÁR, Franz (1870-1948): *Die lustige Witwe* («La viuda alegre») Felicity Lott, Thomas Hampson, John Aler. Coro de Glyndebourne. Filarmónica de Londres. Dir.: Franz Welser-Möst. EMI CDS 555152.2 (2 CDs). DDD. 1994.

Nueva grabación de esta opereta emblemática del género y de su autor, esta vez con la novedad de los textos hablados en inglés y con la voz de Dirk Bogarde, en producción especial registrada en vivo en el Royal Festival Hall londinense.

El reparto vocal cumple con suficiencia. Felicity Lott da vida a una Hanna en la que prevalece el sentido teatral resuelto y ágil frente a una voz algo corta en el extremo alto de la tesitura, con peligroso y perceptible tropiezo al final de su número inicial, algo no computable en el conjunto de la excelente labor posterior, y menos aún tra-

tándose de una toma en directo. También teatrales y resueltos los restantes solistas, destacando el Danilo efusivo y generoso de Thomas Hampson, espléndido junto a la protagonista en el dueto del segundo acto y en la inmediata marcha-septeto. Magnífico apoyo orquestal de la Filarmónica de Londres, pletórica de aromas vieneses, como también el Coro de Glyn-

debourne, bajo una dirección efectiva y alegre de Welsler-Möst.
J.L. Sotoca

MUSSORSKY, Modest (1839-1881): Boris Godunov. Boris Christoff, Nicolai Gedda, Eugenia Zareska, Ludmila Lebedeva, André Bielecki, Kim Borg, Lydia Romanova. Coros Rusos de París y Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa. Dir.:

Issay Dobrowen. EMI CHS 65192 2 (3 CDs). ADD. 1994 (1953).

Al fin ha sido reprocesada a CD esta versión de la más emblemática ópera de la escuela rusa. Dirigida por Dobrowen en 1953, cuenta con el aliciente del reparto vocal y de un tratamiento orquestal bastante *genuino* respecto a otras versiones más modernas.

Ambición extrema

LULLY, Jean-Baptiste (1632-1687): Phaëton. Howard Crook, Rachel Yakar, Jennifer Smith, Véronique Gens, Gérard Therual, Jean-Paul Fouchécourt, Philippe Huttenlocher, Laurent Naouri; Ensemble Vocal Sagittarius. Les Musiciens du Louvre. Dir.: Marc Minkowski. ERATO MUSIFRANCE 4509-91737-2 (2 CDs). DDD. 1994.

En el siglo XX, casi todo lo que se había escuchado de *Phaëton* era lo que Hindemith incluyó en su ópera *Cardillac*. Para la apertura en 1993 de la nueva Opera de Lyon se eligió este título lulliano, y he aquí el resultado final, que es además primera grabación mundial.

El argumento de esta tragedia lírica, presentada en 1683, es por sí mismo digno de nota: la historia del ambicioso y arribista Faetón, hijo del Sol y derribado por un rayo de Júpiter Tonante en plena carrera, conduciendo el mismísimo carro del astro; el castigo de la ambición y la renuncia al amor en pos del poder nutren la acerba trama. La ópera fue famosa no sólo por la música de Lully, sino también por la maquinaria escénica de Bérain, que maravilló a París con su ingenio para resolver la caída final.

El argumento parece haber



motivado a Minkowski, que colorea toda la partitura con una crispación que recorre la interpretación, despojada de cualquier elemento decorativo; el arco dramático parece tensado para saltar sólo en la catástrofe final. El sentido cinematográfico que aportan los *tempi* rápidos y el fraseo articulado y anguloso, exacerbaban la tensión. La resolución de todas las escenas en un ritmo que subraya la continuidad, y la integración de los *divertissements* dentro de la acción, contribuyen a crear una teatralidad que surge del propio dis-

curso musical. La misma homogeneidad se aplica al reparto, sin mácula. Si Rachel Yakar y Jennifer Smith denotan una cierta fatiga vocal, no es menos cierto que son ellas las que consiguen una interpretación más intensa, junto al retorcido *Phaëton* de Howard Crook y a una melancólica Véronique Gens.

Decisiva participación del coro y exultantes Les Musiciens du Louvre, rendidos a una dirección de Minkowski que maravilla.

P. Galonce

Lentitud luxosa

MOZART, W.A.: *Così fan tutte*. Soile Isokoski, Monica Groop, Nancy Argenta, Markus Schäfer, Per Vollestad, Huub Claessens. Cor i Orquestra La Petite Bande. Dir.: Sigiswald Kuijken. ACCENT ACC 9296/98 D (3 CD) DDD.

Dels temps en què era literalment impossible de trobar ni un sol enregistrament de *Così fan tutte* a les botigues -parlo per experiència pròpia, en els gloriosos temps dels LP i del règim de l'autarquia- hem passat a una veritable invasió de *Cosìs* antics i moderns, bons i

dolents. Aquest s'ha de situar entre els que no estan malament, en primer lloc per l'amable orquestra i la cuidada direcció de Sigiswald Kuijken. Ja han passat els temps en què orquestra d'«instruments originals» volia dir sentir violins aspres i poc afinats i falles en els instruments de vent, la qual cosa vol dir que també en aquest camp hi havia molt de perfectible que s'ha anat resolent. L'equip de cantants és el típic d'aquests enregistraments (aquest és fet a Budapest) que empen cantants nòrdics, que canten en un italià una mica insegur, però que tenen una veu apreciable i que han adquirit una musicalitat respectable.

És el cas de Huub Claessens que fa un Don Alfonso amb una veu esponjosa i agradable, el tenor Markus Schäfer, un Ferrando francament bo, el Guglielmo correcte de Per Vollestad i la Fiordiligi competent de Soile Isokoski. Alguna reserva l'hauríem de fer, si de cas, en la Dorabella de Monica Groop, però tampoc no es pot dir que la seva interpretació sigui defectuosa. Un pèl aspra la Despina de Nancy Argenta; n'esperàvem més. L'orquestra, sota la batuta de Kuijken, funciona amb la lentitud luxosa que ens recorda l'antiga versió de Klemperer, i porta l'obra amb elegància.

R.Alier

En Occidente, y a principios de los 50, se seguía lo que aquí se ofrece: la segunda revisión de Rimski. Dobrowen propone la versión tradicional, sin la escena de San Basilio y con la muerte de Boris al final. La versión ocupa un lugar destacado en la discografía, al ser el primer Boris de Christoff, que volvería a grabar el papel para EMI con Cluytens. La grabación tiene otro aliciente que al final deja de serlo: la triple prestación de Christoff que canta los tres papeles de bajo (Boris, Pimen y Varlaam). No es el único que acapara: el tenor André Bielecki canta tres roles (Schuisiki, Kruschov y Missail), el barítono Kim Borg dos (Tchelkalov y el jesuita Rangoni), Eugenia Zareska canta el zarevich Feodor y Marina, Lydya Romanova la nodriza y la hostelera. Ludmila Lebedeva sólo canta el rol de Xenia. Estos dobles y tripletes acaban confundiendo al oyente, ya que falta en la mayoría de los casos una matizada interpretación vocal que distinga un rol de otro. Claro ejemplo es el de Christoff en el acto

IV, en el dúo entre Boris y Pimen, donde no se distinguen los colores de voz...

Las voces son paradigmáticas en expresión. Christoff ofrece un canto donde la autoridad y el tormento psicológico se mezclan a partes iguales. Está comedido y lejos de los histrionismos y efectos algo bastos de grabaciones posteriores. Siendo proverbiales sus tres papeles, no alcanza a distinguirlos vocalmente, sin ahondar en sus psicologías tan diversas. Gedda, en su primera aparición discográfica, borda su intervención del acto I y alcanza aún mayores cotas en su dúo con Marina. Eugenia Zareska está mejor en el lucido papel de Marina que como Feodor, aunque se echa en falta una mayor sensualidad en el timbre. Borg compone un Rangoni diplomáticamente hipócrita y un Tchekalkov cortésano e intrigante, gracias a sus sinuosas modulaciones vocales. Bielecki aporta la perfidia y la traición que rodean a Boris y resulta hilarante como Missail. Romanova, típica contralto rusa, ofrece su voz profunda y segura

al servicio de una interpretación variada de tan distintos roles.

Los Coros Rusos de París reflejan el fatalismo del alma del pueblo ruso, realizado con un melancolía llena de garra desde su exilio. Dobrowen ofrece un Boris muy ruso. Resalta lo genuino, lo contrastado y lo brillante a pesar de seguir la labor de pulido de Rimski. Es una dirección muy teatral que no recrea la tensión artificialmente sino que se mantiene fiel al fatalismo de las páginas de la ópera. Por ello mantiene su vigencia y frescor. Todo un clásico.

J. Subirà



PONCHIELLI, Amilcare: *La Gioconda*: Montserrat Caballé,

La prueba más difícil para Freni

PUCCINI, Giacomo: *Il Trittico*: Mirella Freni, Joan Pons, Giuseppe Giacomini, Elena Suliotis, Leo Nucci, Roberto Alagna. Orquesta y coro del Maggio Musicale Fiorentino. Director: Bruno Bartoletti. DECCA 436 261-2. 3CD. DDD. 1994.

Il Trittico es quizás desde un punto de vista interpretativo la más compleja de las óperas puccinianas. El carácter diverso de cada una de sus partes hace difícil encontrar un director y un equipo de cantantes que consiga brillantes resultados con los tres títulos. Y en esto esta versión no es una excepción, aunque quizás su nivel la sitúe como una de las mejores de la grabadas hasta ahora.

Bruno Bartoletti dirige de forma irregular las tres óperas: Primero un *Tabarro* incisivo, vehemente y verdaderamente dramático en el que un director de la tradición de Bartoletti se siente a sus anchas. En *Suor Angelica*, la batuta pierde protagonismo y se limita a seguir con buenas intenciones y resultados la creación de Mirella Freni. Sin embargo, en *Gianni Schicchi* faltan contrastes, un sentido de lo cómico más genuino, fresco y vital. Es una dirección poco creativa que podría haber extraído más jugo de unas páginas que se encuentran entre las más brillantes de la producción pucciniana.

Entre los intérpretes, la protagonista absoluta, basta con mirar la portada, es Mirella Freni, sin lugar a dudas la mejor soprano del repertorio verista de nuestros días. La Freni supera la prueba más difícil: inter-



preta cada personaje dándole vida y autenticidad. Canta un Giorgetta de acento dramático y turbada por el dolor existencial. En *Suor Angelica* consigue transmitir lirismo e inocencia sin caer en excesos que podría hacer fácilmente sensiblero uno de los personajes puccinianos que entrañan un mayor sentido poético. Las cosas no van tan bien a Lauretta que aunque resulta correcta vocalmente no inspira la juventud adolescente que el rol requiere y donde la voz no suena tan lírica como debiera. Es un papel que hubiese cantado a la perfección a los inicios de su carrera.

En el resto de protagonistas hay de todo. Juan Pons es un excelente Michele aunque no logra superar interpretaciones más dramáticas como la de Titto Gobbi (EMI, 1956). Giuseppe Giacomini es un magnífico Luigi de incisiva dicción y carácter

violento que supera sin problemas las dificultades de este ingrato papel. Elena Suliotis en el papel de la Zia Principessa de *Suor Angelica* no sabe imprimir majestuosidad a una interpretación que pone en evidencia su decadente estado vocal. El papel de Schicchi en la voz poco baritonal de Nucci no tiene el empaque de otras versiones pero da un carácter más sibilino aunque menos rotundo al papel. Roberto Alagna es el Rinuccio ideal.

La mayor parte de las gran cantidad de papeles secundarios está cubierto por cantantes de gran profesionalidad con cuidada dicción y el adecuado acento teatral. Una vez más entre ellos dos veteranos como Piero de Palma y Alfredo Mariotti que hace casi cuarenta años que dejaron su primer testimonio discográfico de estos mismos papeles. **M. Heilbron.**

Josep Carreras, Matteo Manuguerra, Maria Luisa Nave, Bonaldo Giaiotti, Patricia Payne. Director: Jesús López Cobos. Ginebra, 1979. LEGATO LCD 170-2. Grabación en vivo. ADD. 1992.

La Gioconda es una ópera de aquellas que requieren mucho más que un divo o una diva para alcanzar el éxito, es una obra que requiere un gran equipo de cantantes porque como en el *Don Carlo* verdiano son muchos los protagonistas y no pocas las dificultades que tie-

nen cada una de sus partes. Este registro cumple esta condición inicial, que ya es mucho para empezar.

Montserrat Caballé no se encuentra del todo cómoda en este repertorio y aunque canta con intención no puede evitar que le suene un poco pobre el registro grave.

El Enzo Grimaldo de Carreras es cálido y efusivo, juvenil y entregado sobre todo si lo comparamos con las alternativas que ofrecen las versiones comerciales.

Maria Luisa Nave interpreta

una Laura Adorno de expresión lírica, mesurada y elegante mientras Matteo Manuguerra se encuentra a sus anchas en el papel de Barnaba, interpretándolo con intención y con un timbre de voz verdaderamente baritonal que para los tiempos que corren no es poco.

Bonaldo Giaiotti cuenta con una voz flexible y una expresión elegante para cantar la difícil aria de Alvise. Patricia Payne es una Cieca de grandes medios, aunque un tanto mal aprovechados.

La dirección de Jesús López

En el centenari de Rachmaninov

RACHMANINOV, Sergei: Aleko: Vladimir Matorine, Natalia Erassova, Viatcheslav Potchapski, Vitaly Tarastchenko, Galina Borissova. *El cavaller avar:* Mikhail Krutikov, Vladimir Kudriahov, Alexander Arkhipov, Vladislav Verestnokov, Piotr Glubolky. *Francesca da Rimini:* Nikolai Rehtniak, Nikolai Vassiliev, Vladimir Matorine, Marina Lapina, Vitaly Rarastchenko. Orquesta dirigida per Andrey Chistiakov. *Saison Russe. Le Chant du Monde.* Distribuït per Harmonia Mundi. 3CD. 1994.

La fama de Rachmaninov com a compositor i virtuós del piano, ha deixat en segon pla altres facetes de la seva producció, especialment l'operística. Rachmaninov va tenir una important carrera de director d'orquestra i va dirigir un bon nombre de títols al teatre Bolshoi. També va escriure tres òperes de reduïdes dimensions que ara «Saison Russe» presenta al nostre país. N'hi ha una quarta, *Monna Vanna* que el compositor no va acabar d'orquestrar, que no es va estrenar fins el 1984 i que té editat el segell CHANDOS.

Les que presenta Saison Russe no són les reedicions de les antigues versions del segell rus Melodiya que encara no han passat al CD, sinó que són nous enregistraments a càrrec dels solistes del Teatre Bolshoi sota la direcció d'Andrey Chistiakov. Aquestes tres òperes són una petita joia de la música russa en el canvi del segle XIX al XX. Des d'un punt de vista cronològic la primera de les òperes és *Aleko* (1893), una òpera que des d'un punt de vista literari no és gaire llunyana del verisme italià, tot i que musicalment hi predomina l'esperit més líric de Rachmaninov. Als teatres d'Occident és difícil sentir aquests títols, però la *cavatina* d'*Aleko* és una peça bastant habitual en recitals i concerts. *El cavaller avar* (1906) es basa en un llibret de Puixkin i constitueix un dels pocs exemples de l'influència musical del Ring wagnerià a l'òpera russa. És una òpera només escrita per a veus masculines i amb un argument de gran impacte teatral.

Finalment, l'última de les òperes és *Francesca da Rimini* (1906), molt més fidel a l'original de Dante de la *Divina Commedia* que no pas l'altre versió operística del tema escrita per Riccardo Zandonai. La di-

recció musical de totes tres produccions és magistral. Andrey Chistiakov troba l'accent just a cadascun dels passatges de les tres òperes, en els quals l'orquestra juga un paper essencial i de la qual Chistiakov sap extreure sonoritats que colpeixen per la seva bellesa. Aquesta orquestra, malgrat que el disc no ho especifiqui, és la del Teatre Bolshoi de Moscou, que no té gaire a envejar a la tan lloada darrerament del Teatre Kirov que dirigeix Valery Gergiev.

Els cantants són una mica més irregulars. Tots tenen uns mínims de qualitat, però són poques les veus que destaquen veritablerment. A alguna, com es el cas de la soprano Natalia Erassova que canta la Zemfira d'*Aleko*, els millors anys ja li han passat, però en tot cas tots demostren una gran identificació amb els seus papers respectius. Canten amb un gran sentit de l'expressió i del teatre. Entre aquests cal mencionar a Vladimir Matorine que canta els papers d'*Aleko* i de Laciotto Malatesta; Alexander Arkhipov, en el difícil paper del Jueu de *El cavaller avar* i a Vitaly Tarastchenko com el Jove Zíngar d'*Aleko* i el Paolo de *Francesca da Rimini*.

M. Heilbron.

Cobos no es en este repertorio donde puede demostrar todas sus virtudes, aunque es suficientemente variada y atenta al trabajo de los cantantes.

S. Escolano.

RAMEAU, Jean-Philippe (1683-1764): *Les Indes Galantes* (suite de orquesta). Orquesta del Si-

glo XVIII. Dir.: Frans Brüggen. PHILIPS 438 946-2. DDD. 1994.

Para los preocupados por la pura autenticidad: Rameau dirigía sus propios extractos o *suites* de sus óperas en casa de su protector, La Riche de la Pouplinière. Para ellos y para todos en general: ¡cómo dirige

Brüggen! Muy pocos (excepto Leonhardt y Kuijken) han logrado dar a la música del autor de *Castor et Pollux* tal grado de fantasía rítmica, de color orquestal, de flexibilidad. La deslumbrante orquesta de Brüggen maravilla por sus fulminantes ataques, su sonido redondo y pleno, el virtuosismo que re-

Zarzuela, segunda entrega

VIVES, Amadeo: *Bohemios*. María Bayo, Luis Lima, Santiago S. Jericó, Carlos Alvarez, Rosa M^a Ysàs, M^a José Martos, Isabel Monar, Alfonso Echevarría y Emilio Sánchez. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Antoni Ros Marbà. AUVIDIS VALOIS V 4711. DDD. 1994.

Tenemos ya en nuestras manos la segunda aportación de Auvidis Valois y la Fundación Caja de Madrid de la colección de Zarzuela que llevan a cabo. Le llega el turno a otra obra de Amadeo Vives, en este caso se trata de *Bohemios* una obra de juventud que no tiene la resolución de su obra maestra *Doña Francisquita*, pero sí una frescura y una aceptación claramente anunciada desde su estreno hasta nuestros días. El libreto ingenuo pero bien construido, corresponde a la famosa pareja formada por Perrín y Palacios, que a su vez se basaban en la obra literaria de Henri Murger del mismo nombre, y que tan buenos resultados dio a Puccini y Leoncavallo. Como correctamente nos informa Carlos Gómez Amat en el programa del disco, se trata más de una zarzuela con aires de opereta centroeuropea que una obra puramente del género chico, ya sea por el tema como por la locali-

FUNDACION CAJA DE MADRID AUVIDIS VALOIS

Amadeo Vives
BOHEMIOS

MARIA BAYO
LUIS LIMA

SANTIAGO S. JERICO
CARLOS ALVAREZ

ORQUESTA SINFONICA DE TENERIFE

DIRECTION
ANTONI ROS MARBÀ

zación. Hay que decir en su contra que el sistema de cortar todos los recitados por lo sano, es un hecho contraproducente con la obra misma, ya que queda truncada argumentalmente y musicalmente no se hace mejor sino todo lo contrario, pierde fuerza. En el aspecto vocal conviene destacar a la pareja protagonista; excelente la labor de María Bayo con ese dulce y bellissimo timbre, que consigue que la colección mantenga un nivel de gran calidad

vocal. Luis Lima está a la altura interpretando el rol de Roberto de forma suficiente e inspirada. Carlos Alvarez es un corectísimo Bohemio; muy adecuados el resto de los personajes del reparto. Felicitaciones especiales para la Orquesta Sinfónica de Tenerife que logra una interpretación compacta y brillante. Perfecto el Coro Polifónico de la Universidad de la Laguna, todos ellos bajo la sensible interpretación del maestro Ros Marbà.

F. Sans Rivière

quieren páginas como el «Air pour Borée et la Rose» o la delicadeza de otras («Air pour l'adoration de soleil»). Sólo la exigua duración del compacto (¡43 minutos!) nos empaña tanto gozo.

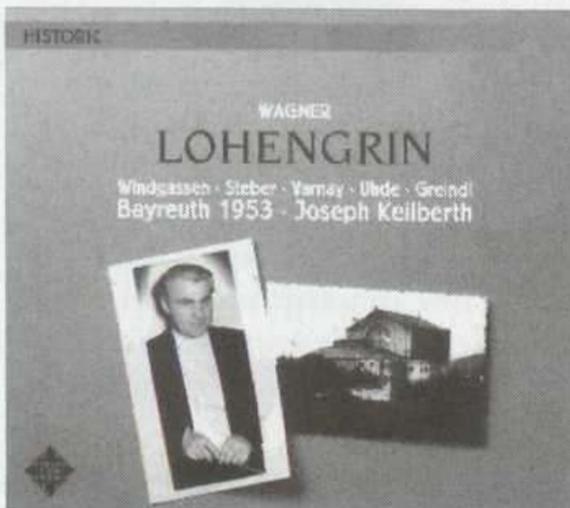
Para soñar con una (imposible) grabación completa de la obra por Brügger. **P. Galonce.**

STRAUSS, Richard (1864-1949): *Salomé*. Walburga Wegner, Josef Metternich, Georgine von Milinkovic, Laszlo Szemere, Waldemar Kmentt. Wiener Symphoniker. Director: Rudolf Moralt. PHILIPS 438 664-2. ADD. (1953) 1993.

La *Salomé* dirigida por Rudolf Moralt que la colección Opera Collector de Philips ha reeditado recientemente no pasa de ser una versión discretita, correcta pero poco atractiva de la ópera de Strauss. El hecho que Moralt fuese pariente del compositor bávaro, no es más que una anécdota, que a juzgar por el registro, no tiene mayor relevancia en lo que a concepción de la obra se refiere. Su versión no es mala, pero deja a la impresionante paleta orquestal de la obra en un plano secundario al que no contribuye la calidad de la toma de sonido de la grabación original. Todo, en lo que a orquesta se refiere, es plano, sin brillantez, romo y rezuma un aire de antigüedad más que histórica, trasnochada. Porque habría que diferenciar ya de una vez entre lo que es histórico y lo que está caduco en lo que a grabaciones discográficas se refiere. No todo lo producido en el pasado simplemente por eso es histórico. El concepto de histórico lleva implícita una connotación de relevante y de interés que no todos los discos de aquellos años tienen. Y aquí hay un buen ejemplo de ello. Los tiempos de Moralt son,

en general rápidos, pero coherentes, y el trabajo global no es brillante, pero sí digno, aunque siempre resultará sorprendente escuchar una versión de *Salomé* en que la orquesta no es uno de los principales atractivos.

El papel de Salomé fue confiado a la soprano Walburga Wegner que todavía hoy nos puede cautivar por la belleza de su timbre pero que canta cualquier nota aguda de forma forzadísima, especialmente en el monólogo final de la obra hasta convertirse en un sufrimiento para el oyente. Josef Metternich (Jokanaan) es quizás la figura de más interés del registro, aunque la suya tampoco es una interpretación memorable, sino correcta, algo que comparte con los demás intérpretes del registro, László Szempere (Herodes) y Gerogine von Milinkovic (Herodías), el primero dotado de una voz poderosamente fea. El que si que merece mayor atención es el magnífico Narraboth de un joven Waldemar Kmentt. Los que quieran escuchar una versión verdaderamente histórica que se remitan a la versión de la soprano Ljuba Welitsch dirigida por Fritz Reiner y dejen este disco para los que ya tengan como mínimo cinco o seis versiones de estudio o en vivo de esta ópera. **M. Heilbron.**



WAGNER, Richard (1813-1883): *Lohengrin*. Josef Greindl, Wolfgang Windgassen, Eleanor Steber, Hermann Uhde, Astrid Var-

nay, Hans Braun. Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Director: Joseph Keilberth. Grabación en directo de 1953. TELDEC 4509-93674-2 (4CD) ADD. 1994

El 23 de julio de 1953 se presentó en el Festival de Bayreuth este *Lohengrin* como obra inaugural; muchos esfuerzos se habían unido con tal de que el Festival pudiese recuperar el tiempo perdido durante la postguerra, en la que permaneció cerrado durante seis años. En 1951 había reabierto sus puertas el teatro y en 1952 intervino por primera vez Joseph Keilberth. Así en 1953 se habían cumplido dos Festivales completos, no sin numerosos problemas económicos y políticos que hacían peligrar incluso su existencia. Wieland y Wolfgang Wagner, los dos nietos del compositor que se pusieron al frente del Festival recibieron el apoyo de la Sociedad de Amigos de Bayreuth -que realizaron numerosas aportaciones y donativos- y finalmente se consiguió que la República Federal, el Estado libre de Baviera, la propia ciudad de Bayreuth y el Gobierno regional de la Alta Franconia corriesen con los gastos del Festival dando el respaldo definitivo al mismo. En el plano artístico Wieland Wagner quiso que la nueva etapa del Festival tomase una nueva dirección innovadora, dejando libre la escena de todo tipo de elementos superfluos y dejando claro que Bayreuth no se convertiría en un museo sino en un lugar vivo, capaz de reinterpretar las obras de Richard Wagner, de forma adecuada a cada época. En este sentido el *Lohengrin* de 1953 habría paso a la etapa de Wolfgang Wagner que, sin duda alguna imitaba las producciones de su hermano Wieland, aunque con su particular visión de

las obras wagnerianas y obteniendo un rotundo éxito. En cuanto al aspecto musical, la dirección de Keilberth es mag-

nífica, muy atenta a la partitura, siendo capaz de imprimir una importante carga dramática durante toda la obra, especialmen-

te en los diversos climas de la partitura, que dirige valorando un sonido compacto. Vocalmente encontramos un reparto ex-

Wagner en acuarela

WAGNER, Richard (1813-1883): *Der fliegende Holländer*. Robert Hale, Hildegard Behrens, Josef Protschka, Kurt Rydl, Uwe Heilmann, Iris Vermillion. Asociación de Conciertos del Coro de la Opera de Viena. Orquesta Filarmónica de Viena. Dir.: Christoph von Dohnányi. DECCA 436 418-2 (2 CDs). DDD. 1994.

El cronista quisiera ser imparcial y prescindir de los antecedentes discográficos de la obra a reseñar, pero, ¿cómo librarse de aquello que consituye ya parte de uno mismo, de las suculencias ya asimiladas de un Klemperer o un Solti, de la dimensión alucinada de un Hotter o de un London? Se puede intentar, pero sin muchas garantías de éxito. Y sin embargo, cualquier nueva versión de una obra conocida ha de despertar un cierto interés, y eso sin considerar que todo el mundo tiene derecho a cometer sus propios errores. Este *Holländer*, honorable en sus propios términos, sabe ligeramente a vino aguado. No es una pintura marina de fuertes tintas: es una acuarela.

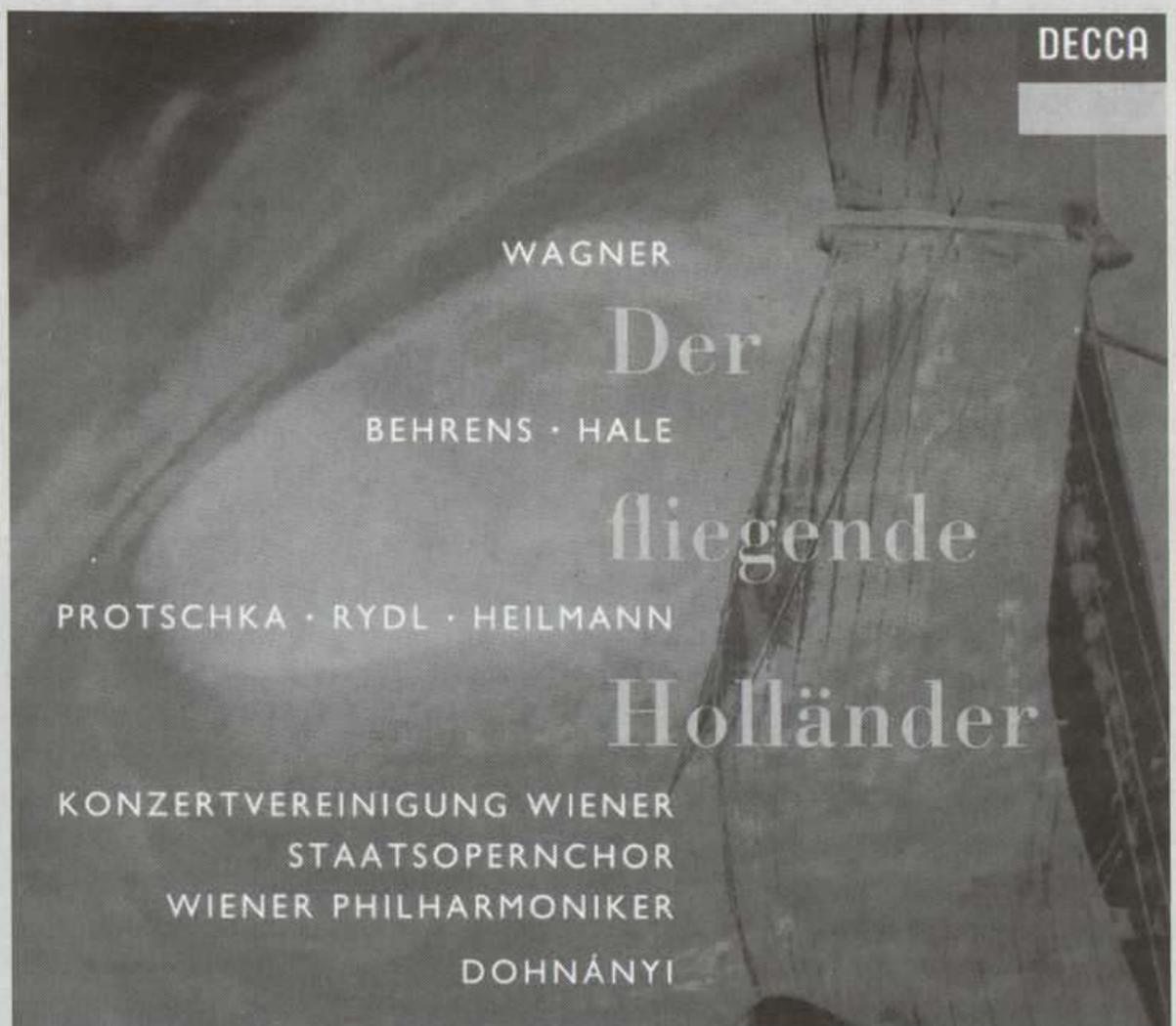
La culpa no es de von Dohnányi: él se deja dirigir muy bien por los Wiener Philharmoniker y en las escenas de género está incluso brillante. Pero si en una grabación de esta *romantische Oper* no se siente en momento alguno el peso del destino, el horror de lo ineluctable, es que algo falla. Falla el protagonista, entre otras cosas. Robert Hale es el barítono wagneriano de

moda, pero eso sólo indica cómo están los tiempos. Voz clara, sin aura y sin misterio, su Holandés no tiene otra *Innigkeit* que la del susurro. Claro es que, como hoy día se pretende que la verdadera protagonista de la obra sea Senta, nada haya que objetar. La Behrens, en efecto, tiene -ella sí- armazón de acero; convence como personaje, y al oyente acaba importándole muy poco que la voz presente alguna que otra magulladura. Kurt Rydl está, como siempre, indiferentemente correcto, aunque su instrumento parece más adecuado a esta parte que a otras de su vastísimo repertorio. Josef Protschka, un tenor en alza, alterna lo bueno con lo mediocre: es una lástima que entre lo último se halle su *Kavatine*. Iris Vermillion y Uwe Heilmann están bien. Éste último es un tenori-

no filiforme -otro que está de moda, por cierto- pero modula con suma competencia. Orquesta y coro son un fulgor, aunque la tripulación fantasma da poco miedo. Los Philharmoniker están particularmente suntuosos. El sonido, como ya podía suponerse, es de una brillantez apabullante. Por cierto: aunque se marque en esta edición la solución de continuidad entre los actos, ¿era necesario cambiar de CD antes de la explosión final de la balada de Senta?

Como nota curiosa, la traducción francesa que se ofrece en el libreto es la original de Charles-Louis-Étienne Truinet (conocido como Nutter) de 1872. No se parece demasiado al texto alemán, pero está en verso y es rítmico-cantable. Y tiene pátina, claro.

M. Cervelló



cepcional con los mejores intérpretes del momento, hoy figuras míticas de las interpretaciones wagnerianas como Wolfgang Windgassen o Astrid Varnay. Muy notable la Elsa de Eleanor Steber, entonces primera figura del Metropolitan de Nueva York. Muy recomendable para los amantes de Bayreuth y aficionados wagnerianos en general, dispuestos a disfrutar de la incomparable sonoridad del Festpielhaus. **F. Sans Rivière**

ZANDONAI, Riccardo: *Francesca da Rimini*: **Caniglia, Prandelli, Tagliabue, Carlin.** Orquesta Sinfónica y Coro de la RAI de Roma. Director: **Antonio Guarnieri.** (1952) FONIT CETRA CDO 22. 1994.2CD

VERDI, Giuseppe: *Simon Boccanegra*: **Silveri, Stella, Petri, Bergonzi, Monachesi.** Orquesta y coro de la RAI de Roma. Director: **Francesco Molinari-Pradelli.** (1951). FONIT CETRA CDO 23. 1994.2CD

Todavía hoy no han aparecido en compacto muchas de las antiguas versiones del sello italiano Fonit Cetra. Ahora, a través de DIVERDI, llegan a España dos de las antiguas grabaciones de este sello: *Francesca da Rimini* una de las óperas más interesantes del post-verismo italiano y *Simon Boccanegra*, un título verdiano que aunque no se encuentra entre los mejores, ha logrado con justicia su lugar en el repertorio.

De *Francesca da Rimini* únicamente hay otra grabación comercial en el mercado dirigida por Maurizio Arena y que cuenta con una interesante interpretación de Raina Kabaivanska pero en la que un papel de las características del Paolo es cantado por un tenor rossiniano como William Mateuzzi, lo cual debe ser considerado, más como una curiosidad que una grabación de referencia.

La presente grabación es más convencional aunque tampoco se pueda considerarla como una versión ideal: Maria Caniglia grabó la ópera al final de una gloriosa carrera y aunque canta con una gran expresividad, deja entrever sus dificultades en los agudos de la densa parte de Francesca. Giacinto Prandelli es un Paolo correcto pero más preocupado por sortear las complicaciones musicales de su papel que por hacer una verdadera interpretación cálida del personaje. Carlo Tagliabue es un excelente y fiero Giovanni.

La dirección de Antonio Guarnieri es sólida y rica en matices, aunque estos sólo se intuyan en la grabación que tiene un sonido más que aceptable pero que no consigue dar a la orquesta todo el protagonismo que debe tener una ópera de estas características. La grabación de *Simon Boccanegra* complementa la discografía de un título del que se encuentran ya excelentes versiones en el mercado (Abbado y Gavazzeni). El trabajo de todo el equipo, que encabezan Paolo Silveri y Antonietta Stella, es francamente bueno, lo mismo que la dirección del inolvidable Francesco Molinari-Pradelli. Sin embargo, el único punto verdaderamente magistral de la grabación se encuentra en la interpretación de Carlo Bergonzi, uno de los mejores Gabriele Adorno de la discografía. **M. Heilbron.**

MÚSICA VOCAL

BERLIOZ, Hector (1803-1869) *Messe solennelle.* **Donna Brown, Jean-Luc Viala, Gilles Cachemaille.** Monteverdi Choir. Orchestre Révolutionnaire et Romantique. Dir.: **John Eliot Gardiner.** PHILIPS 442 137-2. DDD. 1994.

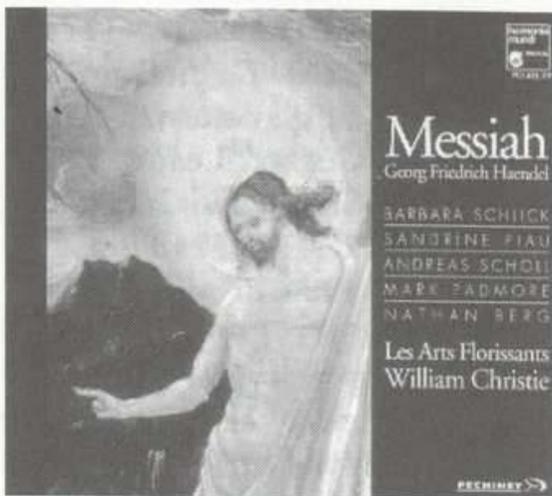
Compuesta, según el modelo

de Le Sueur, en 1824 y estrenada en París al año siguiente, Berlioz abominó después de esta obra casi de adolescencia (la primera suya de gran envergadura en ser interpretada en público) no sin aprovechar algunos materiales en otras composiciones. Tenida por perdida, fue descubierta casualmente en 1992, y apenas un año después era reestrenada, si puede decirse así, por las huestes de Gardiner y llevada al disco.

Berlioz muestra su bisonñez, claro, pero también su genio e intuición. Teatral y efectista, como siempre, capaz de efectos orquestales masivos y tremendistas (Kyrie, Resurrexit) lo mismo que de refinamientos deliquescentes e incluso grotescos (la orquesta incluye oficleido y serpentina), ya puede reconocerse aquí al autor de la *Sinfonía Fantástica*. Si su escritura coral roza a veces lo banal, la orquestación no dejará de impresionar, más si tenemos en cuenta que la obra fue concebida el mismo año del estreno de la *Novena Sinfonía* de Beethoven.

Gardiner, que siempre ha demostrado una afinidad especial con todo lo francés, dirige con evidente comodidad una partitura que le permite exhibir su Coro Monteverdi, de apabullante ejecución, y su orquesta revolucionaria y romántica. Los instrumentos antiguos (en especial los metales) realzan el sabor agreste de la obra, aunque no falten los detalles de exquisitez tímbrica («Gratias»). La grabación recoge el ambiente de la catedral de Westminster, que diluye un tanto el sonido, pero a cambio permite apreciar la espacialidad de la música de Berlioz. **P. Galonce**

HÄNDEL, Georg Friedrich (1685-1759): *Messiah.* **Barbara Schlick, Sandrine Piau, Andreas**



Scholl, Mark Padmore, Nathan Berg; Les Arts Florissants. Dir.: William Christie. HARMONIA MUNDI HMC 901498.99 (2 CDs). DDD. 1994.

Como director, ésta es la primera incursión discográfica de Christie en Händel. Cabe preguntarse por qué ha elegido una obra no escasa, precisamente, de buenas grabaciones como *El Mesías*; otros oratorios händelianos aguardan su oportunidad, y además el catálogo de Harmonia Mundi ya dispone de la versión de Nicholas McGegan.

Christie se ha planteado la obra de un modo más bien apacible. Con una orquesta y coro reducidos, ha huido de una visión excesivamente teatral lo

mismo que de otra interiorizada y serena. Éste es un Händel, si me lo permiten, *bonito*, con resonancias casi galantes (con ciertos amaneramientos como, por ejemplo, en «He was despised»). Pero el exceso de linealidad perjudica su interpretación, carente de claroscuros y de referentes espirituales. Por lo demás, su versión se deja escuchar con agrado, gracias sobre todo a sus solistas, entre los que destaca el contratenor Andreas Scholl. El coro, que revela una cierta monocromía, sufre la dirección de Christie, excesiva-

Rossini sacro

ROSSINI, Gioacchino: *Integral de la música sagrada inédita para solistas, coros y orquesta*. Jirina Marková, Yvona Skvarová, Drahomira Drobková, José A. Campo; Vladimir Dolezal, Vladimir Okenko, Jiri Kalendovski, Miloslav Podskalsky, Paolo Orecchia. Orquesta y Coros de la Filarmónica de Praga. Violín solista: Eva Lustigová. Dir. del coro: Pavel Kühn. Director de la orquesta: Edoardo Brizio. STUDIO SM AUVIDIS - 12.23.27 (3 CD)

La realización discográfica de estas piezas rossinianas recientemente exhumadas es excelente, sobre todo en lo que se refiere al garbo orquestal de la Filarmónica de Praga y a la calidad y empaste del coro de la entidad, que cautivan a la primera audición. Pero no son sólo éstos los atractivos de la grabación: la contralto Drahomira Drobková sorprende por su timbre cálido, su calidad vocal y por sus notas profundas, de admirable solidez, que se ponen de relieve de modo especial en el «Crucifixus» del *Credo*. También tiene una calidad vocal



aceptable la soprano Jirina Marková; de los tres tenores de la grabación percibimos con satisfacción el nivel superior del tenor español José Antonio Campo respecto del meramente correcto de los dos restantes. Naturalmente, también hay algunos reparos: el bajo Jiri Kalendovski, aunque de voz poderosa, desentona en el conjunto y se muestra desigual. Y además

las indicaciones numéricas del libreto que acompaña a los discos no coinciden con los de las bandas que aparecen en el lector.

Sin embargo, en conjunto, es éste un álbum para saborearlo con calma y si no todos los solistas vocales son ejemplares, la calidad general es más que aceptable. **R. Alier**

mente centrada en lo obvio y con una atención a la articulación de las palabras, y no a las frases, perdiendo otro tipo de detalles.

En fin, para un *Mesías* serio, Hogwood sigue imbatido; para quienes gusten de versiones más extrovertidas, Pinnock o (sobre todo) Gardiner, son opciones preferibles. **P. Galonce**

HAYDN, F.J.: *Il ritorno di Tobia*, oratori. Barbara Hendricks, Linda Zoghby, Della Jones, Philip Langridge, Benjamin Luxon. Brighton Festival Chorus. Dir. del cor: László Heltay. Royal Philharmonic Orchestra. Dir.: Antal Dorati. DECCA 440.038.2 (2 CD) AAD.

Haydn és conegut pels seus dos grans oratoris *La Creació* i *Les Estacions*, però els que el coneixen bé saben que n'hi ha un altre: *Il ritorno di Tobia*. Haydn el va escriure per complaure els responsables de l'entitat benèfica *Tonkünstler-Societät* de Viena, que feia de mutualitat de músics pobres, orfes i vídues de músics, etc. Estrenat a Viena, el 1775, és un oratori situat a molta distància dels dos coneguts; per començar fou modelat sobre els oratoris italians aleshores en ús, i només pel fet dels seus extensíssims i pesadíssims paràgrafs de recitatiu «secco» i «accompagnato» ja se'n situa a anys llum. D'altra banda, l'escriptura vocal és menys imaginativa i variada i l'orquestra molt menys interessant que en *La Creació* i fins i tot que en *Les Estacions*; les intervencions del cor són més convencionals i les àries, encara que brillants, són més formals. Això no vol dir que la partitura no sigui realment remarcable com a producte de l'etapa mitjana de Haydn; aquí i allí es veuen detalls de la mestria de Haydn, alguns de nivell semblant als millors. Sota

l'experta i especialitzada batuta d'Antal Dorati (que tant va fer per la recuperació de la música vocal i operística de Haydn), la Royal Philharmonic Orchestra toca d'una manera sumptuosa i càlida i acompanya amb eficàcia els cantants i el cor. Aquest darrer, que té una sonoritat una mica «seca», ateny un nivell acceptable. Entre els cantants sobre-surten citem Della Jones - una mezzo-soprano amb un timbre més aviat soprànil, però de força agilitat que posa a contribució en el paper d'Anna - i Barbara Hendricks; Linda Zoghby també compleix satisfactòriament; en canvi Benjamin Luxon té una veu poc adequada per a aquesta mena d'obres tan transparents. El tenor Philip Langridge, protagonista d'aquesta acció bíblica, tampoc no acaba de tenir les condicions adequades per enfrontar-se amb les exigències vocals que li pertocuen (per exemple, les difícils incursions que fa en la regió aguda de la seva gran ària «Quando mi dona un cenno»). El llibret d'aquest oratori -una d'aquelles curiositats de «concurs»- és de Giovanna Gastone Boccherini, germà del compositor. **R.Alier**

SCARLATTI, Alessandro (1660-1725): *Il Primo Omicidio*. Concerto Italiano. Dir.: Rinaldo Alessandrini. L'Europa Galante. Dir.: Fabio Biondi. OPUS 111 OPS 30-75/76 (2 CD). DDD. 1993.

BONONCINI, Giovanni (1670-1747): *Cantatas Siedi, Amarillimia, Lasciami un sol momento, Misero pastorello* y *Già la stagion d'amore*; Gérard Lesne, contratenor. *Sonata para cello y continuo en la menor; Trío sonata para dos violines y continuo en re menor*; Il Seminario Musicale. VIRGIN CLASSICS VERITAS VC 5 45000 2. DDD. 1993.

GALUPPI, Baldassare (1706-1785): *Motetes Confitebor tibi; Arripe alpestri ad vallem*. Véronique Gens, Gérard Lesne, Peter Harvey. Il Seminario Musicale. VIRGIN VERITAS 7243 5 45030 2 3. DDD. 1994.

Separados por el espacio de una generación, la obra de los dos autores de los compactos de Gérard Lesne ilustra la evolución de la música vocal italiana en el siglo XVIII. Rival de Händel, Bononcini publicó las cantatas que aquí aparecen en Londres en 1721, y abundan en el universo creado por los arcádicos académicos en Roma que inundó Europa de escenas pastorales. Galuppi resulta típico ya de un estilo más galante. *Confitebor tibi*, que ha sido recientemente descubierta en el conservatorio de Dijon y está fechada en 1733, nos muestra al joven que por entonces comenzaba su carrera en los teatros; la alternancia de arias y soberbios conjuntos de carácter melódico con otros virtuosísticos resulta memorable. *Arripe alpestri ad vallem* corresponde a su actividad como *maestro di capella* de San Marcos de Venecia hacia 1770.

Al lado de un siempre sutil Lesne (preciosos los sonidos aflautados que consigue en algunos momentos de refinamiento vocal), destaca la presencia de una Véronique Gens que va ganando belleza vocal día tras día. La naturalidad, la gracia y la facilidad con que toda la música está servida están bastante lejos del por ahora poco convincente, en el terreno de la música vocal, Biondi. El rasgo más notable de su versión del oratorio de A. Scarlatti es sin duda el papel en pie de igualdad de las partes instrumentales con las vocales; véanse no sólo las sinfonías que preceden las entradas de Dios y Lucifer, sino también los virtuosísti-

cos acompañamientos de las arias. El problema es que el conjunto instrumental se halla muy por encima de algunos de los solistas vocales, con las muy notables excepciones de Gloria Banditelli, mezzo de ya dilatada carrera y bien conocida de los aficionados al Barroco, y el contratenor Claudio Cavina, que resalta magníficamente su parte de Voz de Dios con exquisitos ornamentos en las repeticiones. Pero la dirección, entre hedonista y agresiva, de Biondi es responsable de la sosería dramática que destilan las dos horas de interpretación. Culpa del músico, no de la música.

P. Galonce

CANTOS SAGRADOS MELQUITAS. Sor Marie Keyrouz. L'Ensemble de la Paix. HARMONIA MUNDI HMC 901497. DDD. 1994.

CAMPUS STELLAE. Polifonía del siglo XII. Discantus. Dir.: Brigitte Lesne. OPUS 11 OPS 30-102. DDD. 1994.

CICONIA, Johannes (1370-1412): *Motetes, virelais, ballatas y madrigales.* Alla Francesca; Alta. Dir.: Brigitte Lesne. OPUS 111 OPS 30-101. DDD. 1994.

DE RORE, Cipriano (ca. 1515-1565): *Misa Praeter rerum seriem.* The Tallis Scholars. Dir.: Peter Phillips. GIMELL CDGIM 029. DDD. 1994.

BYRD, William (1505-1585): *Misa a cuatro voces; motetes.* The Theatre of Voices. Dir.: Paul Hillier. ECM NEW SERIES 1512 439 172-2. DDD. 1994.

LASSUS, Roland de (1532-1594): *Lagime di San Pietro.* Ensemble Vocal Européen. Dir.: Philippe Herreweghe. HARMONIA MUNDI HMC 901483. DDD. 1994.

CAPRICORNIUS, Samuel (1628-1665): *Theatrum Musicum.* Le Parlement de Musique. Dir.: Martin Gester. OPUS 111 OPS 30-99. DDD. 1994.

CANTOS CORSOS POLIFÓNICOS DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII. Ensemble Organum. Dir.: Marcel Pérès. HARMONIA MUNDI HMC 901495.

El tercer disco de sor Marie Keyrouz para Harmonia Mundi está dedicado a los cantos marianos de la tradición melquita, que se remonta a a los tiempos de la Iglesia primitiva de Oriente. La muy bella voz de Keyrouz se conjuga con los bordones del Ensemble de la Paix y da como resultado una intensidad que tiene no poco que ver la fantasía de la intérprete.

La música de los dos compactos que dirige Brigitte Lesne pertenecen en realidad a dos estilos muy distintos, pero tanto el primero, dedicado a la polifonía del siglo XII, en plena era del *Ars Antiqua*, como el segundo, consagrado a Johannes Ciconia, puente entre el estilo francés e italiano en el siglo XIV, ya en el período del *Ars Nova*, participan de la tendencia actual a usar voces femeninas para la música medieval, logrando morbidez y variados grados de color vocal.

Especial interés tiene el compacto de los Tallis Scholars con

La mezzo que surgió del frío

TCHAIKOVSKY, P.I: Canciones. Olga Borodina, mezzosoprano. Larisa Gergieva, piano. Bonus: Fragmentos de *Pique Dame*, *Khovanchina*, *Eugen Onegin*. PHILIPS 442 013-2. DDD. 2CD.

La casa discográfica PHILIPS sigue apostando de forma muy decidida por el repertorio ruso promocionando a artistas como Valery Gergiev, Dmitri Hvorostovski y en este caso Olga Borodina que se han convertido en protagonistas de una buena parte de las campañas de promoción del sello. En esta línea, el presente CD adjunta otro de una brevísima duración (no lle-

ga a un cuarto de hora) con fragmentos de tres de las óperas que Olga Borodina ha grabado para el sello PHILIPS. No deja de ser un reclamo para intentar mejorar las ventas, aunque la verdad es que el comprador quedará un tanto decepcionado por la duración del BONUS, duración e interés que no justifica el adhesivo exterior con el mágico «Limited Edition».

Pero vamos a lo que de verdad interesa, que en este caso es el disco principal con una buena selección del repertorio liederístico de Tchaikovsky, admirablemente cantado por Olga Borodina.

Son canciones de gran lirismo y de carácter intimista que la mezzosoprano rusa canta aportando la belleza de su voz y

un instintivo acento dramático, que sienta perfectamente a este repertorio, donde encontramos al Tchaikovsky más íntimo, melancólico, que nos arrebatara por su autenticidad. Entre ellos hay que destacar una prodigiosa canción de cuna (*Lullaby*) y *Momento terrible* en el que el mismo Tchaikovsky se constituye en poeta de la música y las palabras.

La pianista Larissa Gergieva, hermana de Valery Gergiev (así todo queda en casa) la acompaña con rigor y un excelente fraseo en pasajes de una notable dificultad expresiva.

En suma, que la calidad artística justifica la promoción. Lo cual no está siempre tan claro para las multinacionales del disco.

M. Heilbron.

obras de Cipriano de Rore, que aquí se revela como uno de los grandes compositores del *cinquecento*, con una espléndida misa de parodia, sobre un motete de Josquin, y cuatro motetes propios. Ya no es novedad la extremada solidez de la dirección de Phillips, que practica como siempre un estilo plenamente coral, muy alejado por cierto del que exhibe Paul Hillier en el compacto con la misa a cuatro voces de William Byrd, escoltada por otras obras sacras de Tallis, Taverner, Edwards y Sheppard. El estilo austero y camerístico (una voz por parte) recrea las sonoridades con que vieron la luz estas obras en un tiempo en que el catolicismo estaba perseguido en Inglaterra. Para conmemorar el cuarto centenario de la muerte de Lassus, Herreweghe ha grabado las *Lágrimas de San Pedro*, su testamento musical, interpretados en un clima de fervor interior, con un perfecto equilibrio entre el puro gozo tímbrico y el sentido del discurso musical.

Con Samuel Capricornius entramos ya en el barroco alemán del XVII, tan influido por el estilo italiano. Capricornius, cuya obra conoció una gran difusión en su tiempo, muestra, como Schütz, un perfil grave y en absoluto efectista, cuya intensidad ha sido bien calibrada por Gester.

El disco que dirige Marcel Pérès es el más cercano cronológicamente, pero escuchándolo se diría el más *primitivo*, conectado quién sabe desde cuándo con la música del primero comentado. A medias entre la musicología y la etnomusicología, Pérès rescata las fuentes manuscritas más antiguas de la recuperada tradición del canto polifónico tradicional corso (la mayor parte de intérpretes son aficionados corsos), que se remontan al siglo XVII, para ofre-

cernos uno de sus discos de más rara belleza, de sonido inconfundiblemente mediterráneo, con líneas melódicas generosamente ornamentadas y un sabor popular sin concesiones. La otra cara de la Contrarreforma.

P. Galonce

RECITALES

AMATO, Pasquale: Obras de Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Gounod, Bizet, Meyerbeer, Ponchielli, Puccini y Leoncavallo. Varias orquestas y directores. PEARL GEMM CD 9104. ADD Mono. 1994.

SMIRNOV, Dmitri. Obras de Meyerbeer, Bizet, Massenet, Verdi, Puccini, Glinka, Dargomizhsky, Tchaikovsky, Musorgsky, Borodin, Rimsky-Korsakov y Leoncavallo. PEARL GEMM CD 9106. ADD Mono. 1994.

TAUBER, Richard. Obras de Lehár, Kálman, Zeller, J. Strauss II, Heuberger, Tauber, Stolz y Siczynski. FLAPPER PAST CD 7042. ADD Mono. 1994.

El amor por las voces del pasado es un *acquired taste*, por decirlo a lo británico. Pero la historia de la interpretación lírica es algo demasiado serio como para reducir su papel al de arma arrojada en los conflictos generacionales entre aficionados. El que acceda por primera vez al arte del fulgurante Pasquale Amato (1878-1942) deberá tenerlo en cuenta: a la voz magnífica -aquí reproducida de modo soberbio-, al brío baritonal único hay que descontarle esas respiraciones ocasionalmente intempestivas, esas caídas de gusto, esos *effettacci* propios de la época. Todo documento antiguo suele presentar borrones, pero su valor no es por ello menor. Magnífico en Verdi (dúo con Caruso de

La forza del destino, un *Rigoletto* con un coro del Met que también sabe pronunciar *inquieto* tan mal como el del Liceu), sus Donizetti y Bellini pertenecen a la época en que el bel canto pasaba por su fase oscura. Por cierto: la versión italiana del «Quoi! Mon amour» de *La Favorite* es «Ah! L'alto ardor» y no lo que figura en los créditos.

El disco de Smirnov complementa admirablemente su selección en el tercer volumen de la colección «Singers of Imperial Russia», pues al repertorio ruso, que allí ya se ilustraba con esplendidez, se unen aquí algunos de los títulos con que triunfó en Occidente. Una voz y un estilo a atesorar no sólo por lo que ha representado sino por lo que aún puede tener de ejemplo. La organización del discurso vocal en *Pescadores de perlas* o en la *Feria de Sorochinsky* es sencillamente paradigmática. Estas arias, por cierto, no están cantadas en ruso, aunque viene a ser lo mismo. Una curiosidad: el «Hai ben ragione» de *Il Tabarro*, obra que muy pocos identificarán con su estilo. Y harán bien.

«Dein ist mein ganzes Herz» de *El país de las sonrisas*, la *Taubertlied* por antonomasia, da título y abre la selección del gran tenor dedicada a la opereta (¡22 perlas!) que se cierra con un canción, esa *Wien, du Stadt meiner Traüme* que hasta Plácido Domingo ha acabado apropiándose. La brillantez del *slancio*, la elegancia del *falsetto* del tenor de Linz convierten a esta recopilación en un auténtico tesoro. Jarmila Novotná, Gitta Alpar y Vera Schwarz se unen intermitentemente a la fiesta.

M. Cervelló

CALLAS, Maria: 5 Héroínas (selecciones de Norma, Lucia di Lammermoor, La Traviata, Madama Butterfly y Tosca). Coro e Orchestra del Teatro alla Scala

di Milano e del Maggio Musicale Fiorentino. Directores: Tullio Serafin, Carlo Maria Giulini, Herbert von Karajan y Victor de Sabata. EMI CMS 7 64418 2 (5 CDs) MONO ADD. 1990 (1953, 1954, 1955).

Lo más propio para valorar a Callas es escucharla. En esta selección se han escogido 4 óperas que la caracterizaron fielmente, excepto *Butterfly*. Cualquier fan de Callas disfrutará porque en la selección se han escogido los momentos más relevantes de cada ópera. Así, en *Norma*, se admirará el furor uterino de «Non tremare, o perfido» o la sublime interpretación de «In mia man al fin tu sei» hasta soltar la lagrimita en un conmovedor «Deh, non volerli vittime», momento en que toda soprano que se atreva con *Norma* debe echar la carne en el asador para resultar creíble y convincente. Callas, en su visión trágica y trascendente del personaje no ha sido igualada aún, aunque sus epígonas hayan cantado la ópera mejor que ella.

Su canto totalmente expresivo nos permitirá descubrir la honda tragedia de la desvalida *Lucia*. Callas encontrará la verdadera razón de la coloratura inherente al rol y hará así concluir con la visión de una *Lucia* loca por constantes sobreagudos de soprano-jilguero. Aunque *Lucia* esté pensada para una soprano lírica de coloratura y no para una *drammatica d'agilità*, ella sabe caracterizar el personaje, acércandonos su drama para que participemos en él.

Su *Traviata* es magistral, porque ejemplifica a la perfección cómo Violetta pasa de cortesana a mujer enamorada y luego a patética enferma terminal. Su saber decir, su riqueza de matices en el canto hacen de ella una Violetta única, si bien ha

condicionado, y no para bien, la visión de las sopranos que han cantado la ópera tras ella. Callas no brilla en *Butterfly* al nivel acostumbrado, siendo ampliamente superada por Tebaldi, De los Angeles o Freni. Su temperamento no casa con la adolescente japonesa. Callas y Tosca son sinónimos de pasión, entrega y fatalismo. Siempre será la mejor Tosca porque sólo ella puede expresar en voz todo el drama que el personaje padece en carne viva. J. Subirà

DOMINGO, Plácido: *Opera Classics*. EMI 555017.2 DDD/ADD. 1993.

Disco a la mayor gloria de su protagonista, recoge un nutrido conjunto de arias bien conocidas a lo largo de una hora y cuarto de espléndido recital. Proceden de épocas diversas y algunas piezas son tomas en vivo, aunque la calidad y nitidez de las grabaciones apenas difieren por el magnífico proceso técnico de los registros.

Dada la época de los originales (1970-91) encontramos a un Domingo pletórico de facultades y con la voz tersa y fuerte. Lo suyo fue siempre el melodrama romántico y el verismo, siendo precisamente en las páginas de Verdi, Boito, Mascagni y Puccini donde mayor relieve alcanza; también en las francesas de Meyerbeer y Gounod, resultando menos convincente, aunque dentro de una considerable suficiencia, en Mozart «Un aura amorosa», «Il mio tesoro» y «Dalla sua pace», así como en la nada apropiada para él «Svegliatevi nel core» de *Giulio Cesare*, donde aparecen problemas de estilo y llamativa precipitación en el «da capo».

J.L. Sotoca

HVOROSTOVSKY, Dmitri: *Arias de Bel Canto*. Rossini, Do-

nizetti y Bellini. Philharmonia Orchestra. Director: Ion Marin. PHILIPS 434 912-2. DDD. 1994.

Dmitri Hvorostovsky se embarca nuevamente en una incursión en el repertorio italiano como ya hiciera cuando grabó *Cavalleria Rusticana* y en un disco que incluía un buen número de arias verdianas. Sus características vocales se adecuan perfectamente al repertorio del último *bel canto* italiano, mucho mejor que a *Cavalleria* o a Verdi, pero en este disco no es oro todo lo que reluce. Hvorostovsky hace tanto alarde de la belleza de su timbre como de la distancia que le separa de unos compositores que exigen mucho más que una voz bella. No le falta tampoco el *legato*, pero sí la claridad en la dicción que se pierde en imprecisiones, pese al esfuerzo realizado en este sentido, e intentos de oscurecer la voz más de allá de su propia naturaleza. Las interpretaciones más débiles son sin duda las del repertorio buffo de *Elisir*, *Don Pasquale* o *Il Barbiere* donde se hace más evidente esta distancia y donde como en las mejores versiones de los años cincuenta se añaden un buen número de notas y falta el encanto luminoso que tienen estas páginas.

Hay, pese a todo, momentos excelentes como el elegantísimo «Ah per sempre io ti perdei» o un «Cruda funesta smania» cantado con gran autoridad.

En sus interpretaciones le acompaña un Ion Marin al que después de *Semiramide* y *Lucia di Lammermoor* se pretende etiquetar como director especialista en este repertorio pero que trasluce falta de ingenio por los cuatro costados, cayendo en una rutina que le sitúa en una posición bastante inferior a la de verdaderos maestros de este re-

pertorio como Richard Bonynge.
M. Heilbron.

HUNT, Lorraine: *Arias de Händel*. Philharmonia Baroque Orchestra. Dir.: Nicholas McGegan. HARMONIA MUNDI USA HMU 907149. 1994.

El formidable renacimiento händeliano que están propiciando las continuas y esperadas ediciones de Harmonia Mundi, tiene en Lorraine Hunt su intérprete más clara. La versatilidad de su voz, ya como soprano lírica de registro amplio, firme y elástico, ya como mezzo de luminosa zona alta, le permite abordar con comodidad el complejo ámbito vocal de Händel, y si hace algunos meses nos sorprendía con su excepcional evocación discográfica de Margherita Durastanti (Harmonia Mundi HMU 907056), ahora culmina con este soberbio concierto lírico la, por méritos propios, primacía indiscutible en la especialidad. Aunque su currículum es amplio, no cabe duda que aquí está en su elemento. Sólo escuchando este memorable registro pueden valorarse con precisión las exquisitas cualidades de su voz y los sólidos conocimientos técnicos y estilísticos que exhibe, con adornos, vocalizaciones y *legati* insuperables, combinando a la perfección el sentido instrumental de la voz con la más cálida expresividad. Acompañamiento acorde en calidad, llevado por McGegan con absoluta precisión y maestría.
J.L. Sotoca.

TE KANAWA, Kiri: *50 cumpleaños*. Orquesta Sinfónica de Londres. Dir.: Stephen Barlow. DECCA 443 600-2. DDD. 1994.

Recoge esta grabación el concierto homenaje a Kiri Te Kanawa en su quincuagésimo cumpleaños. En él figuran una serie

de páginas operísticas tan bien conocidas como magníficamente cantadas, porque Kiri es de esas intérpretes por las que no parece pasar el tiempo. Su voz es fresca y dúctil, con emisión homogénea y perfecta vocalización. Desde el «Porgi amor» hasta sus queridas canciones maoríes, acompañada por intérpretes autóctonos, pasando por páginas tan diferentes como el aria de Salammbó (*Citizen Kane*), la Canción de Marietta (*Die tote Stadt*), o su refinado Puccini, el recital transcurre a un nivel de categoría excepcional, incluyendo las variadas cinco piezas fuera de programa. Los acompañamientos son cuidadosos, eludiendo siempre un protagonismo que recae exclusivamente sobre la homenajead, y entre ellos se encuentran, además de la Orquesta y Coro Sinfónicos de Londres, André Previn como pianista, el tenor Denis O'Neill y el ya citado grupo maorí. La grabación, en vivo, es generosa en volumen, no excluyendo aplausos y aclamaciones, aquí absolutamente lógicas. No se lo pierdan, es un precioso y cálido concierto.

J.L. Sotoca

LIBROS

ARNAVAT, Albert (dir. i coord.): *Teatre Fortuny - Més d'un segle*.

Vol. I (1882/1939). Reus, Consorci Teatre Fortuny, 1994. 303 pàgs.

Aquesta extraordinària publicació és el fruit tangible del que la revista «OPERA ACTUAL» va avançar als nostres lectors en el núm. 10 (abril-juny). Recollim en aquell número un resum del que ha estat la història d'aquest magnífic teatre reusenenc, el més «operístic» que tenim a Catalunya ara que ens

hem quedat, esperem que per poc temps, sense el Liceu. La reconstrucció d'aquest teatre i la seva adequació a espectacles lírics ha impulsat també una munió de coses en aquesta ciutat i n'ha estat una la creació d'aquest volum tan magnífic, gran i ben il·lustrat que fa conèixer, a més, efemèrides importants i d'altres de curioses que fora de Reus eren poc o gens conegudes; la presència operística continuada, malgrat alguns lapses d'inactivitat, fins i tot amb importants representacions wagnerianes, les visites d'artistes de fama internacional, i tota la restant producció de sarsueles, obres de teatre, concerts, etc. fan un historial magnífic d'aquest local més que centenari que continua actualment aquesta tradició presentant totes les òperes del circuit «Opera a Catalunya».

En aquest llibre se'ns presenta la primera part d'aquesta extensa història singular de la vida lírica reusenca, recollida pels col·laboradors del volum, Neus Miró, Joaquim Besora, Xavier Amorós, Pere Anguera, Rosa Cabré i Josep Lluís Falcó. Magnífica la recerca iconogràfica feta per Albert Arnavat, fent ús de l'arxiu que, sàbiament, ha anat fent la direcció del teatre reunint materials que d'altra manera s'haurien dispersat o perdut. Un llibre per guardar curosament entre els millors sobre teatres d'òpera. Només ens manca esperar que el segon volum tingui la mateixa qualitat. No en dubtem gens. R.Alier

RÍOS SARMIENTO, Juan: *El libro de la ópera*. Editorial Juventud, Barcelona, Colección Universal, 1994. 318 pàgs.

Sorprendente libro. Pronto se descubre el motivo: es una obra publicada en 1943 -con hermosas xilografías de E.-C. Ricart

que también se han aprovechado en esta reedición-. Desde 1943 acá el mundo de la ópera ha cambiado mucho, muchísimo, tanto que el libro en cuestión hoy en día tiene un gran interés... histórico, para comprender cómo se entendía la ópera en aquellos años heroicos en que España se lamía todavía las heridas de la guerra civil y una Europa destrozada vivía en un mundo cultural precario y sin horizontes. 1943... Todo un mundo. Por esto el libro es altamente recomendable como texto histórico, y no debe sorprender que en sus páginas podamos encontrar afirmaciones peregrinas, porque en esta época los programas del Liceo estaban atiborrados de burradas, se es-

cribían los apellidos de los compositores con graves errores ortográficos y se daban por buenos los tópicos y las anécdotas musicales del siglo anterior. Por esto en este libro se dicen cosas como que «Cristóbal Willibaldo» Gluck estrenó en Italia *Alcestes* (sic), *París y Elena* (sic) y *Orfeo y Euridice* y que finalmente fue a Viena en 1780. En el mismo artículo se cita a Piccinni y se añade luego «(¿quién se acuerda hoy de Piccinni?)».

No sigamos. La publicación de este libro sólo se justificaría para favorecer un estudio sobre cómo ha cambiado el concepto mismo de la ópera, los conocimientos generales sobre el género, las apreciaciones, etc. no ya de los expertos, sino incluso

del simple aficionado. Pero nos tememos que no, que los responsables editoriales simplemente han apostado por sacarle un poco más de jugo al añejo libro, para aprovechar el actual «boom» de la ópera.

Por supuesto que la colaboración que se reseña en la portada, de «Vavier» (sic) Montsalvatge y Nicolás Barquet debe entenderse que data del mismo 1943, no de ahora. Lo mismo puede decirse del prólogo, donde se habla del Teatro Real sin decir que se cerró para la ópera en 1925 (total, hacía sólo 18 años) y dándole la precedencia sobre el Liceu, y en otro lugar se asegura que el Covent Garden «hoy no se dedica a la ópera». Felicidades. **R.Alier**

CONCURSO RENÉ JACOBS OPERA BARROCA

Por segunda vez, dedicamos nuestro concurso a la ópera barroca, de nuevo con la colaboración de Harmonia Mundi, que nos ha cedido tres grabaciones realizadas por René Jacobs para este sello: *Il ritorno d'Ulisse in patria*, de Monteverdi; *Giulio Cesare*, de Händel; y *Echo et Narcisse*, de Gluck.

Las respuestas tienen que enviarse antes del 10 DE NOVIEMBRE a

OPERA ACTUAL; Comte d'Urgell, 9, entlo A, 08011, BARCELONA. Los concursantes deberán adjuntar sus datos personales (nombres, 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.

1. ¿Qué ópera de Monteverdi concluye con el famoso dúo «Pur ti miro, pur ti godo»?
2. ¿Quién fue el libretista de esta ópera?
3. ¿Qué discípulo de Monteverdi es el autor de *Ercole amante*?
4. ¿Qué instrumento acompaña a Giulio Cesare en el aria «Va tacito» de la ópera de Händel *Giulio Cesare*?
5. ¿En qué ciudad fue estrenada esta ópera en 1724?
6. ¿Y qué personaje canta el aria «Piangerò» en esta misma ópera?

Los ganadores del concurso del número 12 han sido: M^a. Angeles Armangue Martínez, F. Javier Casellas Jinot y M^a. Jesús Ramos Narro, los tres de Barcelona.

**CALENDARI
OPERÍSTIC
INTERNACIONAL**

ALEMANYA

Bonn (Oper der Stadt Bonn).

La traviata. Prod. Jurgen Rose. Dir. S.Mercurio/E. Kohn. 9 oct.

Munic (Nationaltheater)

Tannhäuser. N.Secunde, Schmiege, R. Kollo/Siukkola, Weikl, Salminen. Dir. Z. Mehta. 30 setbre., 4, 8, 12, 18 oct.
Nabucco. J.Varady, D. Evangelatos, R.Bruson. Dir. M. Elder. 1, 3, 15, 21, 27 oct.

Lucia di Lammermoor. E.Gruberová, D.O'Neill, W. Brendel. Dir.: R.Weikert. 6, 9, 13, 17, 20 oct.

Dimitri (Dvorák) Garrison, L.Budai/Hagen. Dir. Märkl-Palmer. 23, 26, 30 oct. 3 nov.
Don Giovanni. Shimell, Seiffert, Salminen, Gallo, Curnburn, etc. Dir. Colin Davis. 31 oct., més representacions el novembre.

AUSTRIA

Viena (Theater an der Wien)

Così fan tutte. B.Frittoli, C.Bartoli, Schade, Kasarova, Corbelli. Dir. R. Muti. 1, 3, 5, 7, 9, 11 oct.

Elektra. Ludwig, Behrens, Zednik. Dir.H.Hollreiser. 14 nov.
Fedora. A.Baltsa, J.Carreras. Dir. Fabio Luisi. 15, 19, 22, 27, 30 nov. Pre-estrena: 11 nov. («Matinée»).

La flauta màgica. Isokoski, Holecek, Kwon. Dir. P.Schneider. 16, 26 nov.

La traviata. Gustafson, Farina, Josephson. Dir. Allemandi. 17 i 20 nov.

La bohème. Ivan, Farina, Josephson. Dir. L.Hager. 29 nov. 4, 7 desbre.

L'italiana in Algeri. Kasarova, R.Raimondi, R.Giménez. Dir.

Viotti. 2, 6, 9 desbre.
Die Fledermaus. Lienbacher, Weber, Dussmann. Dir. Schirmer. 1, 3 desbre.

Carmen. A.Baltsa, Gustafson, Schicoff. Dir. D.Runnicles. 5, 8, 12, 15 desbre.

BèLGICA

Brussel.les (La Monnaie - De Munt)

Tristan und Isolde. A.Freyer, M.E.Amos, R.Hamilton, A. Evans. Dir. A.Pappano. 1, 5, 9, 13, 18, 22 oct.

Reigen (Boesmans). P.Davin; E.Wonder; D.Raymond, M. Curtis. Dir. Luc Bondy. 12, 13, 15, 16, 17, 18 nov.

ESPANYA

Bilbao (Teatro Coliseo Albia)

Macbeth (Verdi). P.Gavanelli, M.Zampieri, S.Larín, R. Ferrari. Dir. A.Allemandi. 21, 24, 27 oct.

Orfeo ed Euridice (Gluck). B.Manca di Nissa, E.Lamoris, T.Davidova. Dir. A. Allemandi. 11, 14, 17 nov.

Sabadell (Teatre de la Faràndula)

La Cenerentola. M. Arruebarrena, R.M.Ysàs, etc. Dir. Pérez Batista. 9 i 11 nov.

ESTATS UNITS

Nova York (Metropolitan Opera)

La bohème (Puccini). 1m, 6, 12, 15m, 20 oct.

Rigoletto. 3, 8m, 11, 15 oct.; 8, 12, 16, 19m, 23, 26, 29 nov.; 3m, 9, 13, 17m. desbre.

Idomeneo, re di Creta (Mozart). 1, 4, 7, 10 oct.

Tosca. 5, 8, 14, 18, 22, 27, 31 oct.; 4 nov.

Arabella (R.Strauss). K.Te Kanawa, etc. 13, 17, 21, 25, 29m nov.

Le nozze di Figaro. 19, 22m, 26, 29 oct; 1, 5, nov.

Cavalleria/Pagliacci. 24, 28 oct.; 2, 5m, 9, 12m, 15, 19 nov.

Washington, D.C. (Kennedy Center)

Faust. J.Wells, Sh. Woods, J.Zhang. Dir. J. Sullivan. 5, 10, 13m, 15, 18, 21, 26 nov.

Le nozze di Figaro. J.Black, Y.Kenny, T.Ringholz, H. Fricke, Dir. J.Sullivan. 12, 14, 17, 19, 22, 25, 27m nov.

La núvia venuda. P.Blanchet, A.Panagulias, H.Fricke/A. Nathan. Dir. J.Sullivan. 31 des.

FRANÇA

Lyon (Opéra)

La Damnation de Faust (Berlioz). E.Moser, J.Van Dam. Dir. K.Nagano. 16m, 19, 22, 30m, oct., 2, 5, 8 nov.

Marsella (Opéra)

Madama Butterfly. R. Kabai-vanska, A. Miltcheva, P. Moldoveanu. Dir. Nivelles. 1, 4 oct.
Lucia di Lammermoor. 27, 29 oct., 2, 4, 6m., nov.

Niça (Opéra de Nice)

I due Foscari (Verdi). N.Miricioiu, J.Cheek, P.Coni, C.Sirianni. Dir. J. Mauceri. 28, 30 oct., 2, 6 nov.

Mefistofele (Boito) -en concert- N.Chéry, F.Ginseberg, J.Cheek. Dir. M.Arena. 2, 4 desbre.

París (Opéra-Bastille)

Simon Boccanegra. R. Scandiuzzi; K.Esperian; R.Farina. Dir. Young-Brieger. 30 set., 2, 5, 7, 10, 12, 14 oct.

Madama Butterfly. M.Gauci, J.Aragall, Michaels-Moore. Dir. Benini-Wilson. 1, 4, 6, 9, 11, 15, 17, 19 i 22 oct.

París (Théâtre du Châtelet)

Der Ring der Nibelungen: Rheingold. R.Hale, F.J. Kape-

Ilmann, Z.E. Toliverm, P. Straka, N. Denize. Dir. Jeffrey Tate. 31 oct i 8 nov.

Die Walküre. J.Niskanen, S. Koptchak, R. Hale, K. Huffstodt, G.Schnaut, N.Denize. Dir. J.Tate. 1 i 9 nov.

Siegfried. H.Kruse, P.Keller, R.Hale, G.Schnaut. Dir. J. Tate. 27 oct., 4, 11 nov.

Götterdämmerung. H.Kruse, E.W.Schulte, G. Schnaut, K. Rydl, M.Sand. Dir. J.Tate. 16, 23, 29 oct., 6 i 13 nov.

Reigen (Boesmans) 25, 26, 27 nov.

Toulouse (Théâtre du Capitole)

Hommage à Balanchine (ballet). 8, 9, 11 oct.

Macbeth (Verdi). Prod. M. Arena T.Richter. 28, 30 oct., 1, 4, 6 nov.

Poro, re dell'Indie (Händel). G. Bezzina; E.Vigie. 2, 4, 6 desbre.

GRAN BRETANYA

Londres (Covent Garden)

La Cenerentola. O.Borodina, R.Giménez. S.Alaimo, Le Roux. Dir. B.Campanella. 1, 4, 6, 8, 12, 15 oct.

Das Rheingold. Svenden, R. Tear, J. Tomlinson. Dir. B. Haitink, 13, 17, 20, 25 oct.

Die Walküre. J.Tomlinson, D.Polaski, W.Meier, etc. 14, 18, 22, 29 oct.

Roméo et Juliette (Gounod).

L.Vaduva, R.Alagna, Le Roux. 28 oct.; 1, 4, 9, 12, 15, 17 nov.
La traviata 25 nov.

ITÀLIA

Florència (Teatro Comunale)

Così fan tutte. K.Mattila /S. Theodoridou, D. Ziegler, Deon van der Walt, A. Scarabelli, M. Pertusi, A. Corbelli. Dir. Z. Mehta. 2 i 4 oct.

Il filosofo di campagna (Galuppi) D.Lombardi, M. Fratarcangeli, M. Peirone, G.L. Sorrentino. Dir. C. Rovaris. Al Piccolo Teatro del Comunale, 1 i 2 oct.

Romeo e Giulietta (ballet de Prokofiev) 16 a 23 oct.

Simon Boccanegra (Verdi) A.Agache/G.C.Pasquetto, R.Scanduzzi, N.Rautio, V.La Scola, O.Mori. Dir. Fabio Luisi. 10, 13, 18, 20, 22, 24 nov.

La bella verità (Puccini) Dir. F.Cortese. Al Piccolo Teatro del Comunale, 25, 27, 29 i 30 nov.

La bohème R.Alagna/R. Aronica, N.Focile/B.Frittoli, G. Surjan, R. Frontali/A. Vecchia. Dir. S.Bychkov. 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23 desbre.

Milà (Teatro alla Scala)

L'incoronazione di Poppea Antonacci, Focile, D'Intino, Manca di Nissa, Matteuzzi, Mingardo. Dir. R.Muti. 14, 15, 18, 19, 20 oct.

SUÏSSA

Zurich (Opernhaus)

Tosca Lechner, Schicoff, Carrolli. Dir. N.Santi. 2 oct.

La Cenerentola Chausson, Mosuc, Livingston, Saccà, Polgár. Dir. A.Fischer. 1, 5, 7, 12, 16, 23 oct. 12 nov.

La flauta màgica. Mosuc, Raffelsberger, Hartelius, Holl. Dir. R. Weikert. 30 set., 2 oct. 13, 19 nov.

Il barbiere di Siviglia (Rossini). Raffelsberger, Magnuson, Alvarez, Dene. Dir. Honneck. 6, 9, 27 oct., 16 nov.

Katia Kabanová (Janáček). Raffelsberger, Benacková, Kallisch, Straka. Dir. R. Weikert. 8, 11, 14, 19, 21, 26, 29 oct., 5 nov.

La belle Hélène (Offenbach) Raffelsberger, D.van der Walt, Vogel, Chausson, etc. Dir. Harnoncourt. 9, 13, 23 oct., 25, 29 nov.

El petit escuraxemeneies (Britten) Hämmerli, Lenhard, Berthold. Dir. Zocche. 12 oct., 5 nov.

Roméo et Juliette (Gounod) Hämmerli, Rey, Nichiteanu, Araiza. Dir. S.Baudo. 4, 6, 9, 11, 17, 20 nov.

La dona sense ombra (R. Strauss) Hämmerli, Jones, A. Silja, G.Winbergh, A.Muff, etc. Dir. Ch.v.Dohnányi. 27, 30 nov., 4, 7, 11, 13, 16, 21, 28 desbre.



**Información Facilitada por la
Agencia de Viajes Andantino**

Andantino publica un programa trimestral gratuito.

Conde Salvatierra, 19, 5ª - Tel. (96) 394 49 60 - Fax (96) 394 49 18 - 046004 VALENCIA - España

ÒPERA

ACTUAL

PRINCIPALES PUNTOS DE VENTA

- **AUDENIS**
València, 316
08009 Barcelona
- **BALMES, 21**
Llibreria de la Universitat
Balmes, 21
08007 Barcelona
- **BEETHOVEN**
La Rambla, 97
08002 Barcelona
- **CATALONIA**
Ronda de Sant Pere, 3
08010 Barcelona
- **DISCOS CASTELLO**
Tallers, 3-7
08001 Barcelona
- **EL CORTE INGLES**
Barcelona
Sabadell
- **GONG DISCOS**
Consell de Cent, 343
08007 Barcelona
- **LA HORMIGA DE ORO**
Portal del Angel, 5
08001 Barcelona
- **LA OCA**
Plaça Francesc Maçà, 10
08036 Barcelona
- **LLIBRERIA FRANCESA**
Pg. de Gràcia, 91
08012 Barcelona
- **LLIBRERIA PLEYADE**
Joan Sebastian Bach, 10
08021 Barcelona
- **TOCS**
Consell de Cent, 341
08007 Barcelona
- **VIPS**
Rambla de Catalunya, 7-9
08007 Barcelona
- **VIRGIN**
Pg. de Gràcia, 16
08007 BARCELONA
- **WERNER**
Fontanella, 20
08010 Barcelona

Además podrá encontrar la revista OPERA ACTUAL en los kioscos más centricos de la ciudad. Fuera de Barcelona se vende por toda Cataluña, Mallorca y Valencia en las tiendas especializadas más importantes.

* Pedidos de números atrasados TF: (93) 426 42 26



**ASOCIACION
GAYARRE
AMIGOS DE
LA OPERA**

**MARINA
de Arrieta**

**Teatro GAYARRE, Pamplona
Viernes, 28 de octubre a las 21 h.
Domingo, 30 de octubre, a las 20 h.**

**Eteri LAMORIS
Antonio-Carlos MORENO
Carlos BERGASA
Mariano VIÑUALES**

**Orquesta PABLO SARASATE de Pamplona
Coro de Opera de la ASOCIACION GAYARRE
Dirección musical: Marco ARMILIATO
Dirección escénica: Emilio SAGI
Ayudante de dirección: José M^a ULACIA
Coproducción realizada por Emilio SAGI,
con escenografía y vestuario de Julio GALAN**

Butaca de Sala y Palco: 6.500 Pts.

**Información y reservas:
Tfno. (948) 17 02 36 – Fax (948) 17 78 37**

Una pàgina d' història europea.

Allegro assai

237 SOLO Bariton

Freu.de, Freu . de, Freu.de, schö.ner

Ob. Clar. Fag. Cur. Archi pizz. Archi pizz. Archi pizz. Clar. I Ob. I

242

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

247

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

252

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

Legni

dolce

pp

Bosch & Butz

publicado por Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

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

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

winterthur