

Ò P E R A  
A C T U A L

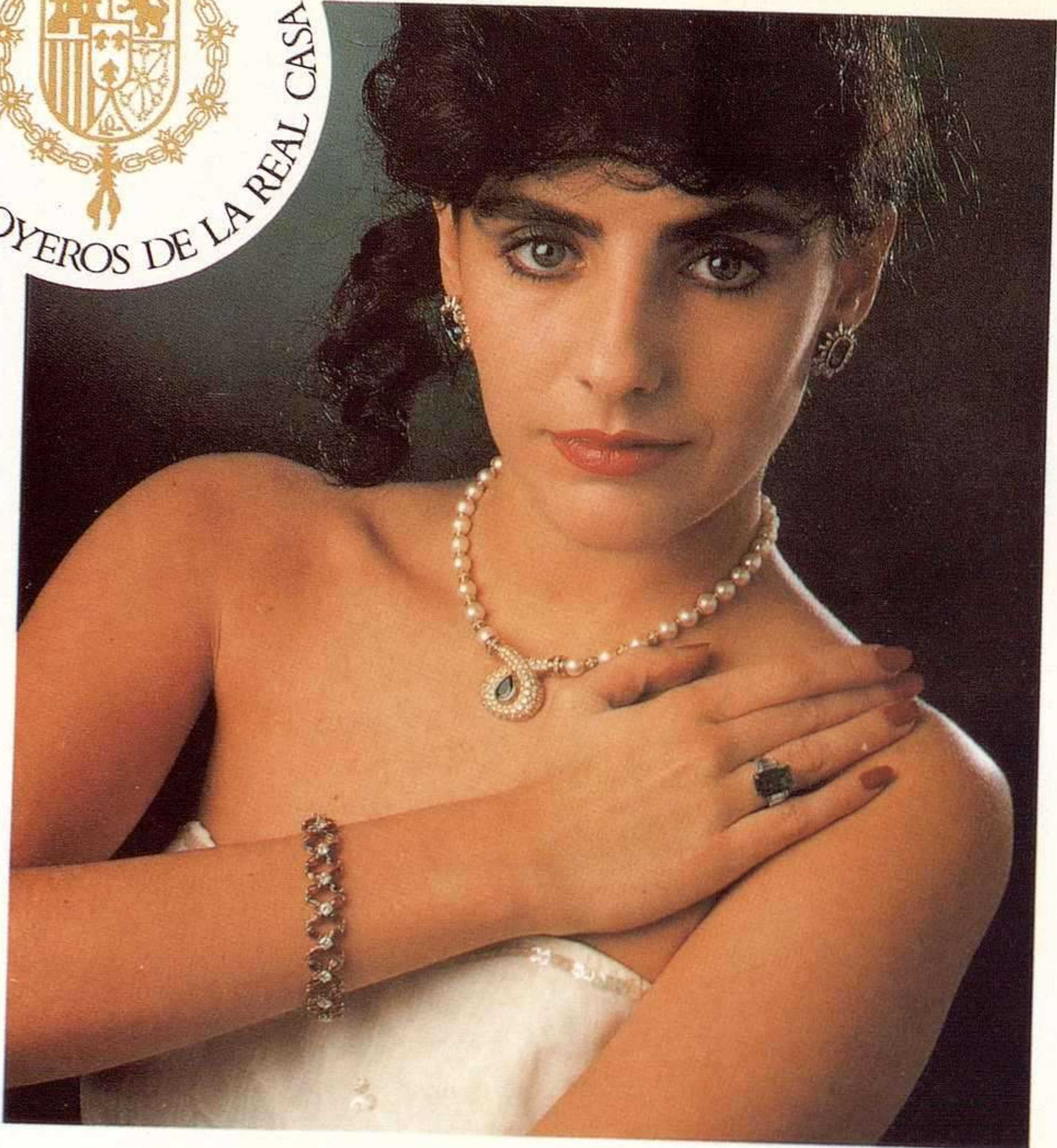
REVISTA NÚM. 2

GENER-MARÇ 1992

P. V. P. 600 PTES.

MONTSERRAT CABALLÉ





ARTE

JOYAS

*Sanz*  
Fundada en 1854

(PRECIOS MUY RAZONABLES)

Gran Vía, 636 (Junto a Pº de Gracia) 08007 Barcelona - Tel. 317 70 62

**Edita: ÒPERA ACTUAL S.L.**

C/Gran Via 529, 5è. 2a.  
Barcelona 08011.

**Director artístic:**

Roger Alier

**Director adjunt:**

Fernando Sans Rivière

**Redactor en cap:**

Marc Heilbron

**Consell de redacció:**

Roger Alier, Jesús García Pérez, Marc Heilbron, Montserrat Martínez Taulé, Francesc X. Mata, Tamel de Pablos, Fernando Sans Rivière i Lluís Trullén.

**Col·laboren en aquest número:**

Roger Alier, Jaume Estapà, Jesús García Pérez, Marc Heilbron, César Heilbron, Montserrat Martínez Taulé, A. Maresma, Francesc X. Mata, Josep Pujades i Domingo, Xavier Pujol, Antoni Quintana, Fernando Sans Rivière, Lluís Trullén, Santiano Vela.

**Administració:**

Fernando Sans Rivière, Marc Heilbron, Margarita de Llobet.

**Maquetació i Producció:**

BdS, Gestió Gràfica.

**Imprimeix: APSSA.****Dipòsit legal: 36.373-91**

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

## ÒPERA ACTUAL

Any I, Núm. 2 - Gener-Març 1992

2/3 Editorial

### LICEU

- 5 Pique Dame - *Montserrat Martínez Taulé*  
11 The Duenna - *Roger Alier*  
15 La Traviata - *Francesc X. Mata*  
19 Maria Stuarda - *Marc Heilbron*

### DISCOGRAFIA LICEU

### AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL

- 27 Els deu primers anys de l'A. A. de l'Òpera - *Antoni Quintana*

### DOSSIER: MONTSERRAT CABALLÉ

- 31 El público y Montserrat Caballé: ¿Ingratitud? - *Santiago Vela*  
33 A Montserrat Caballé no li calen defensors - *Roger Alier*  
37 El poder del «Clan Caballé» - *A. Maresma i Matas*

### ENTREVISTA

- 43 Entrevista amb Jaume Aragall

### ESTRANGER

- 47 «Òpera Actual» de viaje - *Jesús García Pérez*  
49 El Festival de Bayreuth, una experiencia diferente - *Francesc X. Mata*  
54 Oferta operística variada a París - *Santiago Estapà*

### MISCEL·LÀNIA

- 55 Els tenor puccinians - *Lluís Trullén*

### EL RINCÓN DE LAS CURIOSIDADES

### CRÍTICA DE LLIBRES

- 66 *El Gran Teatro del Liceo* - *Josep Pujadas i Domingo*

### CRÍTICA ESCENOGRÀFICA

- 67 Mozart vist per Peter Sellars - *Isidre Bravo*

### CRÍTICA DE DISCOS

- 82 CALENDARI OPERÍSTIC 1992

# EDITORIAL

*La aparición de nuestra revista ha sido bien acogida, en general, ya que puede decirse aquello tan tópico de que viene a llenar un vacío en el mercado de la prensa especializada. Confiamos en que nuestros lectores mantendrán su apoyo a «Ópera Actual» y contribuirán a difundir nuestra publicación entre los operófilos del país.*

*Las polémicas recientes en torno a la figura de Montserrat Caballé, han surgido desde el verano último con una serie de frases y de declaraciones que han causado un cierto malestar. El mundo de la lírica lo quisiéramos de otro modo, y por este motivo hemos dedicado en nuestra revista el Dossier de este trimestre a la figura de Montserrat Caballé. Por un lado, y gracias a la gentileza de la revista «El Temps», hemos reproducido el artículo que dio pie a las primeras discusiones, y que muchos lectores probablemente no encontraron cuando se desencadenó la polémica; por otra parte, dos buenos conocedores de Montserrat Caballé y de su trayectoria lírica opinan sobre ella. La revista está abierta a aquellos lectores que quieran dar su opinión; queremos recordarles tan solo que el espacio de nuestra sección «Cartes al director» es muy limitado.*

*No creemos que haya que pensar en los compositores sólo cuando cae el centenario de un compositor, pero ahora que ha acabado el año Mozart es preciso empezar a pensar en el bicentenario de Rossini (1792-1992), el cincuentenario de la muerte de Morera (1942-1992), el centenario de Pagliacci, de Leoncavallo, y tantas otras cosas. Ya nos las iremos encontrando a lo largo del año 1992.*

*Entre tanto, lo deseamos muy bueno y muy feliz a nuestros lectores.*

ÒPERA ACTUAL

# EDITORIAL

*L'aparició de la nostra revista ha estat ben acollida, en general, ja que es pot dir allò tan tòpic que ve a omplir un buit en el mercat de la premsa especialitzada. Confiem que els nostres lectors mantindran aquest suport i que ens ajudaran a difondre la publicació entre els operòfils del país.*

*Les polèmiques recents a l'entorn de la figura de Montserrat Caballé han sorgit des d'aquest estiu amb un reguitzell de frases i de declaracions que han causat un cert malestar. El món de la lírica el volem d'una altra manera, a casa nostra, i per aquest motiu hem dedicat a la nostra revista el Dossier d'aquest més a la figura de Montserrat Caballé. Per una banda, i gràcies a la gentilesa de la revista «El Temps» hem reproduït l'article que va donar peu a les primeres discussions, i que molts lectors de segur no van trobar quan es va desencadenar la polèmica; de l'altra, dos bons coneixedors de Montserrat Caballé i la seva trajectòria lírica opinen sobre ella. La revista és oberta a aquells lectors que vulguin dir-hi la seva; únicament els volem recordar que el nostre espai, en la secció «Cartes al Director» és molt limitat.*

*No creiem que calgui pensar en els compositors només quan s'escau el centenari o el bicentenari, però acabat l'any Mozart cal pensar en el bicentenari de Rossini (1792-1992), el cinquantenari de la mort de Morera (1942-1992), el centenari de Pagliacci, de Leoncavallo, i tantes altres coses. Ja les anirem trobant al llarg d'aquest any 1992.*

*Mentrestant, el desitgem ben bo i ben feliç als nostres lectors.*

ÒPERA ACTUAL



GRAN VIA, 546 ★ RAMBLES, 83

# PIQUE DAME, DE P. I. TXAIKOVSKI

Montserrat Martínez Taulé

Properes representacions: 16, 19, 22, 25, 28 i 31 de gener de 1991. Es va estrenar al Liceu el 1 de desembre de 1922. S'ha representat al nostre teatre 10 vegades, la darrena de les quals el dia 5 de juny de 1981.

Aquesta temporada podrem presenciar en el Gran Teatre del Liceu, *Pique Dame*, una de les millors òperes de Txaikovski, però que no s'ha representat en aquest escenari des del 1981, motiu pel qual aquesta òpera, malgrat que forma part de les obres més importants del repertori rus, pot resultar poc coneguda i, encara que injustament, poc apreciada. Va ser estrenada al Liceu amb gran èxit el dia 1 de desembre del 1922 i va convertir-se en un dels títols de repertori habitual dintre de la gran onada de representacions d'òpera russa que hi va haver a Barcelona des de l'any 1921 fins a la guerra civil.

Pel més de març del 1888, Vsevolojski, director del Teatre Mariinski, va demanar a Piotr Illitx Txaikovski que musicqués el llibret de *Pique Dame*, que havia escrit el seu germà Modest Txaikovski, el qual, en un principi, anava destinat a un altre compositor que no s'hi va veure amb cor. Si bé l'encàrrec, basat en l'obra homònima de Puixkin (1834), va ser acceptat per Txaikovski amb poc entusiasme, l'òpera va anar creixent de tal forma que el 3 de març del 1890 escrivia: «Ahir al matí vaig escriure el final. Quan vaig arribar a la mort de Hermann i al cor de jugadors, vaig sentir una compassió tant gran pel meu heroi que em vaig posar a plorar... Mai encara cap dels meus personatges m'havia fet plorar a llàgrima viva, i em vaig preguntar a què era degut. Llavors em vaig adonar que Hermann no era pas un pretext per compondre música, sinó un ésser vivent i digne de simpatia...».

Txaikovski s'havia identificat, en el seu moment, amb el protagonista d'*Eugen Onegin* perquè havia vist en Tatiana la seva esposa abandonada, Antonina Ivanovna Milioukova. També el compositor ho féu amb el personatge de Hermann, però aquesta vegada s'ha especulat que la seva *partenaire* de la vida real era Nadejda von Meck, la seva protectora i amiga des del 1876, que en l'òpera el compositor dibuixa cruelment com la «Dama de Pic», una vella amb poder. Cronològicament, aquesta òpera coincideix amb la ruptura de relacions entre Mme. von Meck i Txaikovski.

## Una òpera «verista»?

S'ha dit que Txaikovski és un intimista i que la seva música està plena d'emotivitat, de riquesa melòdica, de cromatisme orquestral, i de sentiment romàntic; però també s'ha qualificat el compositor de cosmopolita perquè la seva obra gaudeix de les influències musicals de l'Europa del moment. Entre aquestes influències no és agosarat afegir-hi la del verisme incipient, derivació operística de la novel·la i el teatre naturalistes francesos transplantats a Itàlia, on es van posar molt de moda els anys 1880. El verisme operístic pròpiament va aparèixer a l'entorn del 1890, encara que ja se'n troben rastres a les òperes de Verdi des de *La traviata* (1853), al *Mefistofele* de Boito (1875) i a la *Gioconda* (1876) de Ponchielli, així com a alguns compositors secundaris d'aquests anys.

Txaikovski havia pasat temporades llargues a Itàlia i de nou, cap a finals de gener del 1890 es va instal·lar a Florencia, ciutat on va escriure *Pique Dame*. És cert que Txaikovski no va ser mai un experimentalista musical conscient, però sensible com era a totes les influències, a *Pique Dame*



Coberta de la partitura original de *Pique Dame*.



s'hi poden observar diversos trets veristes, més o menys confusos, però latents a l'Itàlia de l'època. Un d'ells és la dissolució aparent de l'ària, que malgrat tot és present a la partitura, però comença generalment sense gaire o cap preparació i més que acabar-se, sovint es dissol en l'escena següent (encara que, com passava en els mateixos veristes, hi ha excepcions). També s'hi pot observar una desaparició gairebé completa del recitatiu, i entre ària i ària hi ha un teixit musical fet d'al·lusions, frases musicals inconexes i *leitmotive* a la manera wagneriana, encara que fets servir d'una forma molt menys exhaustiva. Aquesta utilització dels temes musicals és poc freqüent en Txaikovski, però a *Pique Dame* constitueixen un dels atractius de la partitura i li donen aquest aspecte d'obra elaborada i alhora viva amb la qual cosa es converteix en la millor òpera del compositor rus. Hi trobem alguns *leitmotive* ben definits: el de les tres cartes; el de Hermann que presenta una dualitat, ja que si bé pot ser suau i melòdic, en els moments més obsessius del personatge es torna aspre i punyent i s'apropa musicalment al tema de les tres cartes; el de la Comtessa, breu i malèfic, format només per tres notes «coixes» com ella; i el de l'amor de Lisa, ple de malenconia.

Un altre punt important que caracteritzarà el verisme i que es palesa també a *Pique Dame* és el de les veus: els cantants s'expressen amb força i ímpetu, portant la màxima tensió vocal cap a la fi de l'ària. No hi ha gaire ornamentacions vocals i les àries o peces arioses acaben freqüentment en un agut sense cap més comentari vocal i molt poc d'orquestral.

Com que un dels objectius del verisme era presentar el *contrast* entre la realitat de la vida i l'artifici, per això es va posar de moda també situar les òperes en ambients exòtics (cosa que l'òpera francesa estava fent ja desde feia temps, però amb una altra òptica —*Carmen*, 1875). Les primeres òperes veristes van tenir un caire de drama rural meridional (que a Milà feia una certa impressió «exòtica») com (*Cavalleria rusticana*, de Pietro Mascagni, 1890) i *Pagliacci* (1892), de Leoncavallo, però després es va

buscar un major refinament amb arguments situats amb preferència en el segle XVIII. Com que la finalitat del *verisme* era donar una òptica de «realitat» en el món de l'òpera, va semblar a molts llibretistes i compositors d'aquest període que una manera de destacar el realisme era fer contrastar la *dura realitat* dels drames humans amb els aspectes més formals, d'etiqueta i de «civilitat» que es trobaven sobre tot en el segle XVIII, potser el moment històric on la conducta humana ha estat més artificiosa. Així, per exemple, *Manon Lescaut* (1893) de Puccini, *Andrea Chénier* (1896), de Giordano, *Tosca* (1900), de Puccini i especialment *Adriana Lecouvreur* de Cilèa (1902), a part d'algunes altres menys conegudes.

La novel·la de Puixkin situa l'acció de *Pique Dame* cap els anys trenta del segle XIX, però en l'òpera es fa retrocedir la cronologia fins a les darreries del segle XVIII. La idea fou de Vsevolovski, que va creure que així l'òpera podria oferir més pompositat; és possible que no hi hagués altra intencionalitat que aquesta, però així i tot el resultat de contrast que es produeix és evident, el drama humà de Hermann, sotmès a la força implacable del destí, destaca molt més en un ambient divuitesc, on els costums ofeguen la lliure expressió dels sentiments. De fet, la primera intenció era que *Pique Dame* fos «una Carmen russa, però més fastuosa»; que a la primera escena hi hagués un cor de nens a l'estil de Bizet» i que l'acció del tercer quadre es desenvolupés en un palau on s'hi fes la representació d'una gran «pastoral» com les que havien estat tant celebrades a la cort de Caterina II. És molt freqüent, en les òperes veristes, que hi hagi una o més escenes del que se'n diu «teatre dins del teatre»: algun dels personatges interpreta o canta un número, o es fa alguna representació teatral en escena. El primer quadre del segon acte de *Pique Dame* pot ser un d'aquests exemples: gira entorn la representació de *La Pastora sincera*, en el que la pastora Cloe prefereix l'amor del pastor Dafne a les riqueses del déu Plutó; aquesta història fictícia dins de l'òpera, reflecteix la posició en que es troben els protagonistes, Lisa i Hermann, però el desenllaç feliç de la

pastoral, contrasta amb la seva realitat. Casos vistosos d'això són el segon acte de *Pagliacci*, on hi ha la representació a la vista dels espectadors que alhora són vistos pels veritables espectadors del teatre, i *Adriana Lecouvreur*, on hi ha diverses escenes teatrals, sobre tot la pantomima i després la recitació d'Adriana davant de la Princesa, plena de dramatisme.

Finalment cal tenir present que perquè la representació sembli «real», les òperes veristes sempre tenen una gran quantitat de personatges secundaris, amb molt poc paper; això contrastava amb l'escassetat de personatges de la majoria de les òperes de Donizetti, Verdi, etc. A *Pique Dame* hi trobem diversos rols secundaris com el de la Governanta, que hi intervé una sola vegada; Masha, la criada que diu sis frases; també les breus intervencions dels personatges masculins de Txaplitski i Narumov; el Mestre de Cerimònies, així com els actors de la pastoral que es representa en l'òpera: Dafné, Cloe i Plutó.

Per damunt de tot, però, *Pique Dame* és una òpera russa, en la qual hi és present la música eslava popular en les seves modalitats rural i ciutadana, i també algunes mostres del cant religiós com el que el compositor fa entonar al cor, per cloure l'òpera, després de la mort de Hermann.

## Argument

### Acte I

#### Quadre I

L'acció, que es situa a finals del segle XVIII, s'inicia en un jardí de Sant Petersburg amb un cor de nens i institutius. Els oficials Txekalinski i Surin comenten la partida de cartes de la nit anterior, així com l'estranya actitud de Hermann que no intervé en el joc però observa atentament com els altres juguen a cartes. Herman explica al comte Tomski que s'ha enamorat de Lisa i que no podrà ser correspost perquè la noia pertany a una família important i ell és un senzill oficial. Arriba el príncep Eletski i poc després Lisa amb una vella dama, la Com-

tessa, que tots coneixen com «la Dame de Pic». Hermann se n'adona que Lisa es la promesa de Eletski i es produeix un moment de tensió col·lectiva en el que Lisa, la Comtessa, Hermann, Eletski i Tomski expresen un sentiment de por en forma de quintet.

La Comtessa i Lisa se'n van; llavors Tomski explica perquè a la vella Comtessa se l'anomena «la Dama de Pic». Fa molts anys, quan a París li deien «la Venus moscovita», la Comtessa ho va perdre tot en el joc i el comte de Saint-Germain –aventurer conegut pels seus poders màgics– li va revelar tres cartes que li van permetre recuperar la fortuna. Ella va revelar aquest secret a dos homes, però sabia que si ho feia a un tercer, moriria.

Hermann pensa que si descobreix el secret de les cartes podrà obtenir una fortuna i també casar-se amb Lisa.

### Quadre II

Lisa, a la seva habitació, canta amb Paulina un duet d'inspiració rococó. Paulina vol alegrar la seva amiga amb una melodia russa, però la Governanta les renya, dient que unes senyoretes de bona societat no han de cantar temes populars en rus.

Lisa queda sola i es lamenta de que no pot oblidar la mirada inquietant de Hermann. Aquest entra pel balcó i li demana que l'escolti, però truquen a la porta i Hermann s'amaga. Entra la Comtessa que renya Lisa perquè encara no dorm. Altre cop sols, Herman diu a Lisa que si no l'accepta morirà de dolor i ella finalment cedeix als seus sentiments.

### Acte II

#### Quadre I

Quadre d'inspiració mozartiana en el que es celebra una festa. Després d'un pasatge coral, Eletski, davant la fredor de Lisa, canta una de les millors aries per a baríton («Us estimo amb bogeria»). Arriba Hermann que llegeix una nota de Lisa i comença la representació de *La Pastora Sincera* –que inclou un tema molt semblant al de Papageno, de *La flauta màgica*–, en la

qual la pastora Cloe prefereix l'amor del pastor Dafne a les riqueses del déu Plutó. El desenllaç de l'obra deixa Hermann inquiet, però Lisa, emmascarada, li dona la clau del jardí i li diu que podrà arribar a la seva habitació, encara que per accedir-hi haurà de passar primer per la de la Comtessa. La festa clou amb l'arribada de la tsarina Caterina II, que és rebuda amb gran solemnitat.

## Quadre II

Hermann s'introdueix a l'habitació de la Comtessa i s'amaga quan arriba aquesta amb el seu seguici. La Comtessa rememora la seva joventut a la cort de Versalles (monòleg i cançó «Je crains de lui parler la nuit», melodia que Txaikovski va agafar de Grétry). Tot d'una, malhumorada, fa fora les seves acompanyants i Hermann surt de l'amagatall per inquirir de la Comtessa el secret de les cartes guanyadores, però aquesta, muda de terror, cau morta. Llavors apareix Lisa, la qual en veure morta la Comtessa, creu que Hermann l'ha utilitzada i que el seu interès era el secret de les cartes i no pas ella.

## Acte III

### Quadre I

Hermann a la seva habitació de la caserna llegeix una carta de Lisa en la que ella li demana perdó i li diu que l'esperarà en el moll a mitjanit. Una ràfega de vent obre la finestra i se li apareix l'espectre de la Comtessa que a contracor li desvetlla el secret de les tres cartes: Tres! Set! As!; posant-li com a condició que es casi amb Lisa.

### Quadre II

Lisa espera Hermann en un moll del canal d'hivern. Quan aquest arriba li diu que ha d'anar al casino a jugar. Lisa, sentint-se menyspreada, es llença al canal.

### Quadre III

En una sala del casino, els amics juguen a cartes. Arriba Hermann talment desfiguradament, juga al tres i guanya, torna a fer una juguesca, i com preveia, surt el set. Els companys comencen a recelar i només Eletski li accepta una nova aposta i quan Hermann, convençut que té un as aixeca la carta, veu amb horror que aquesta és la dama de pic que li somriu malèvolament i al instant hi reconeix l'espectre de la Comtessa. Hermann, desesperat es clava un punyal.



Piotr Illich Tchaikovski (cap al 1889-1890).

**telescopios  
CELESTRON**

Tipos Catadióptricos Schmidt-Cassegrain.  
Aberturas: 200, 280 y 355 mm.  
Focales: 2000, 2800 y 3910 mm.  
Computadora, Accesorios, Prismáticos.



**UNITRON®**  
POLAREX Japon  
TELESCOPIOS REFRACTORES  
Amplia gama de accesorios

**MIZAR**

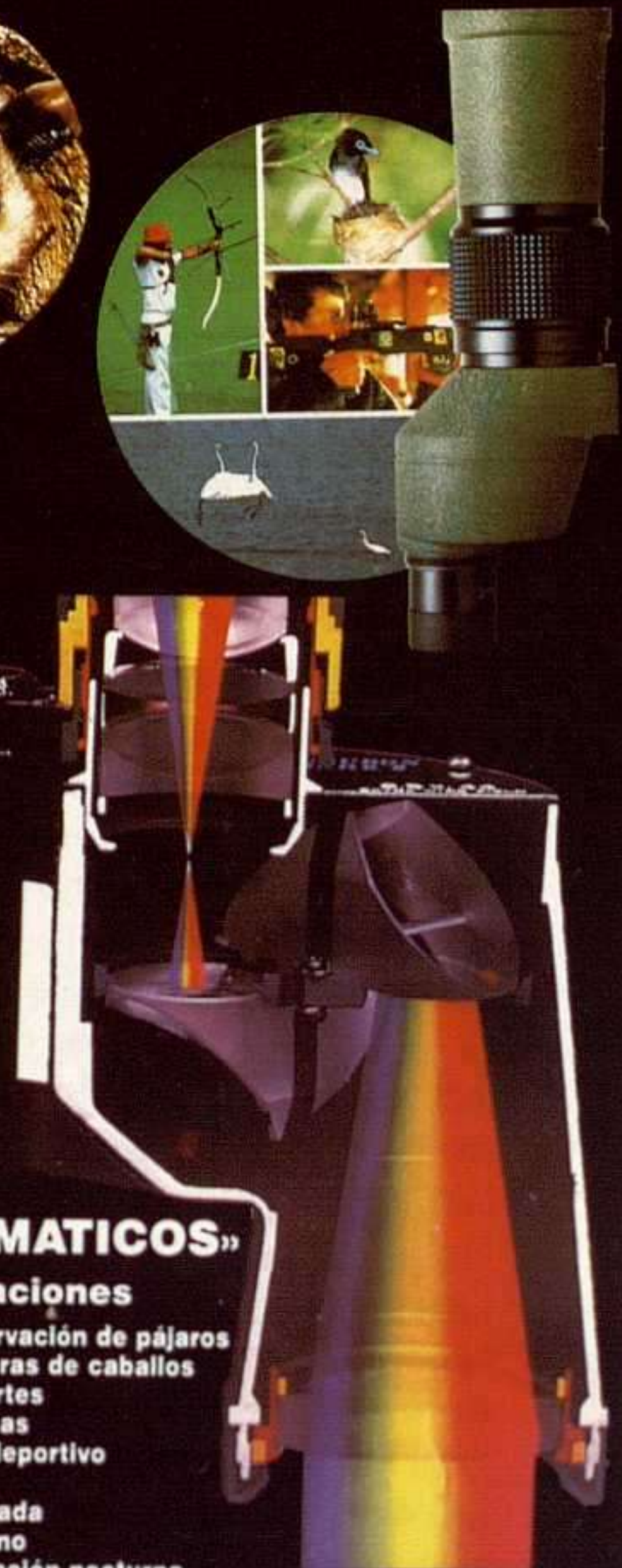
Telescopios Reflectores  
y Refractores.  
Amplia gama a precios asequibles.



**"PRISMATICOS"**

**Aplicaciones**

- Observación de pájaros
- Carreras de caballos
- Deportes
- Marinas
- Tiro deportivo
- Caza
- Escalada
- Turismo
- Utilización nocturna



La Ejecución Óptica más Fina del Mundo. Durante tres décadas, desde la presentación de la original serie TS, KOWA ha estado entre los líderes del mundo en el desarrollo y producción de telescopios terrestres de elevada calidad óptica. La dedicación de KOWA a la tecnología óptica ha proporcionado notables avances en claridad, nitidez e investigación, culminando con los nuevos Telescopios Terrestres TSN de 77 mm. de diámetro.



**Telescopios Terrestres**

Lider en Europa. Especial observación de la naturaleza y aficiones al tiro. Óptica multitratada o de **FLUORITA**.



Solicite nuestro Catálogo General de  
**MICROSCOPIOS Y APARATOS CIENTIFICOS**  
32 páginas de excepcional información  
**A TODO COLOR**

Solicite nuestro Catálogo General de  
**TELESCOPIOS ASTRONOMICOS, TERRESTRES, PRISMATICOS...**  
16 páginas de extraordinaria información  
**A TODO COLOR**

**MICROCIENCIA, S.A.**

Tels. (93) 410 58 56 / 55 · Fax (93) 321 05 07  
Montnegre, 2-6 · 08029 BARCELONA

# THE DUENNA, DE ROBERT GERHARD

Roger Alier

Properes representacions: 10, 12, 14, 16, 18 y 20 de febrer de 1992. Estrena a Barcelona

Aquesta és l'única òpera del compositor català d'origen suís Robert Gerhard i Ottenwälder, nascut a Valls l'any 1896 i mort a l'exili, a Cambridge, Anglaterra, l'any 1970. Es va estrenar en forma de concert al Camden Theatre, el 1949, amb l'Orquestra de la BBC de Londres, dirigida per Stanford Robinson, en anglès (que és com es cantarà al Liceu) i després es va anunciar en forma escenificada per al Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània de Wiesbaden, el 1951, però finalment Gerhard, que hi assistia, es va haver de conformar amb què fos novament cantada només en forma de concert, traduïda a l'alemany. Un detall curiós: en aquesta ocasió dirigia l'orquestra del teatre un jove director alemany ben conegut ara dels barcelonins: Franz-Paul Decker.

Ara, trenta anys després, el Liceu ha perdut una magnífica oportunitat de fer-ne la première mundial, perquè en fer la co-producció amb el Teatro de la Zarzuela de Madrid s'ha deixat passar al davant i serà el teatre madrileny el que presenti per primer cop al món aquest espectacle que atraurà no l'atenció del gran públic, però sí la dels especialistes en òpera de tot el món i els interessats en l'òpera contemporània, si és que encara es pot qualificar així una obra que duu ja més de quaranta anys sobre les espatlles.

## L'argument.

Gerhard va triar com a base de la seva òpera una comèdia de Sheridan titulada *The Duenna, or The Double Elopement* («La "dueña" o la doble fuga»), que el dramaturg anglès havia estrenat el novembre de 1775. És un

tema que ja havia estat tractat per altres operistes, entre els quals Prokòfiev (que va escriure una *Duenna* els anys 1940-1941 i la va estrenar el 1946, òpera que duu el subtítol *Casament en un monestir* que a vegades se cita en lloc del títol original).

L'acció es desenvolupa de la forma següent:

## Acte I.

Escena 1. – *Un carrer davant de la casa de Don Jerome, a Sevilla.*

Don Antonio (tenor) està oferint una serenata a la filla de Don Jerome, Donna Luisa (soprano). Aquesta apareix, acompanya-



Robert Gerhard (Foto: Antoni Ollé i Pinelli, cedida pel G. T. L.).

da del seu pare (baix cantant), el qual amenaça amb ventar un tret al cantaire inopertú. Hi ha un enrenou general.

Escena 2. – *Una cantonada.*

Don Ferdinand (baríton), fill de Don Jerome, està enamorat de Donna Clara (soprano) i li dedica una ària: «Could I her faults remember» («Podria jo recordar els seus defectes»). Ell i Antonio comenten les penes mútues, que s'assemblen força. Luisa ha estat promesa a un jueu portuguès enriquit, Don Isaac (baríton) que ella no estima, mentre que Clara serà enviada a un convent ja que d'aquesta manera la seva madrastra podrà disposar de tota la seva fortuna a benefici del seu propi fill. Els dos homes decideixen unir llurs forces per vèncer els obstacles que s'oposen a llur felicitat.

Escena 3. – *Una cambra a casa de Don Jerome.*

Luisa i la seva *Dueña* (mezzo-soprano) planegen burlar-se de la vigilància de Don Jerome intercanviant els seus vestits. Li preparen una carta perquè la trobi, en la qual Antonio explica a la *Dueña* un pla per raptar Luisa. El pla surt bé, ja que Don Jerome llegeix la carta i expulsa de casa seva la *Dueña* (que en realitat és Luisa vestida de *Dueña*). Aleshores, sense adonar-se'n Jerome fa que es casin la que ell es pensa que és Luisa, i que en realitat és la *Dueña*, i el malagradós Isaac. Això deixa Luisa lliure per a Don Antonio.

Escena 4. – *Una plaça de Sevilla.*

Luisa i Clara es troben: les dues han fugit de casa. Però Clara no està segura de les intencions de Ferdinand i li demana a Luisa que no li digui al seu germà on és. Luisa no vol més que trobar Don Antonio. Es troba amb Isaac (que no la coneix) i el convenç perquè l'ajudi fent veure que ella és la Clara i que està enamorada de Don Antonio. Com que Isaac sap que aquest és el seu rival per la mà de Donna Luisa, accepta l'ofertament de la falsa Clara i portar-la a trobar-se amb Don Antonio, pensant-se que així aparta el rival dels braços de Donna

Luisa. Un final d'acte complicat al carrer barreja els protagonistes amb gent diversa, captaires i tafaners que observen l'escena.

### Acte II.

Escena 1. – *Habitació de la casa de Don Jerome.*

Isaac és presentat a la seva promesa (que en realitat és la *Dueña* vestida de Donna Luisa) i no pot amagar la decepció que li causa constatar la seva lletjor. Però la *Dueña* sap guanyar-se'l i captivar-lo amb una curiosa *havanera*. La *Dueña* li diu, per altra part, que no acceptarà el marit que Don Jerome li ha triat si Isaac no la rapta. La idea sedueix a Isaac, perquè pensa que així s'estalviarà el pagament que havia acordat amb Don Jerome a canvi del matrimoni. Finalment hi ha un alegre brindis que tanca l'escena.

Escena 2. – *Habitació petita a la casa d'Isaac.*

Donna Luisa canta una ària mentre espera l'arribada del seu estimat Don Antonio.

Escena 3. – *Una altra habitació a casa d'Isaac.*

Don Antonio és enviat a l'habitació de Donna Luisa per Isaac, que els observa pel forat del pany. Quan els amants surten de l'habitació li fan saber a Isaac que la *Dueña* és seva. Com que ell es pensa que es casa amb Donna Luisa, n'està tot content. L'acte acaba amb un alegre trio.

### Acte III.

Escena 1. – *El locutori d'un priorat.*

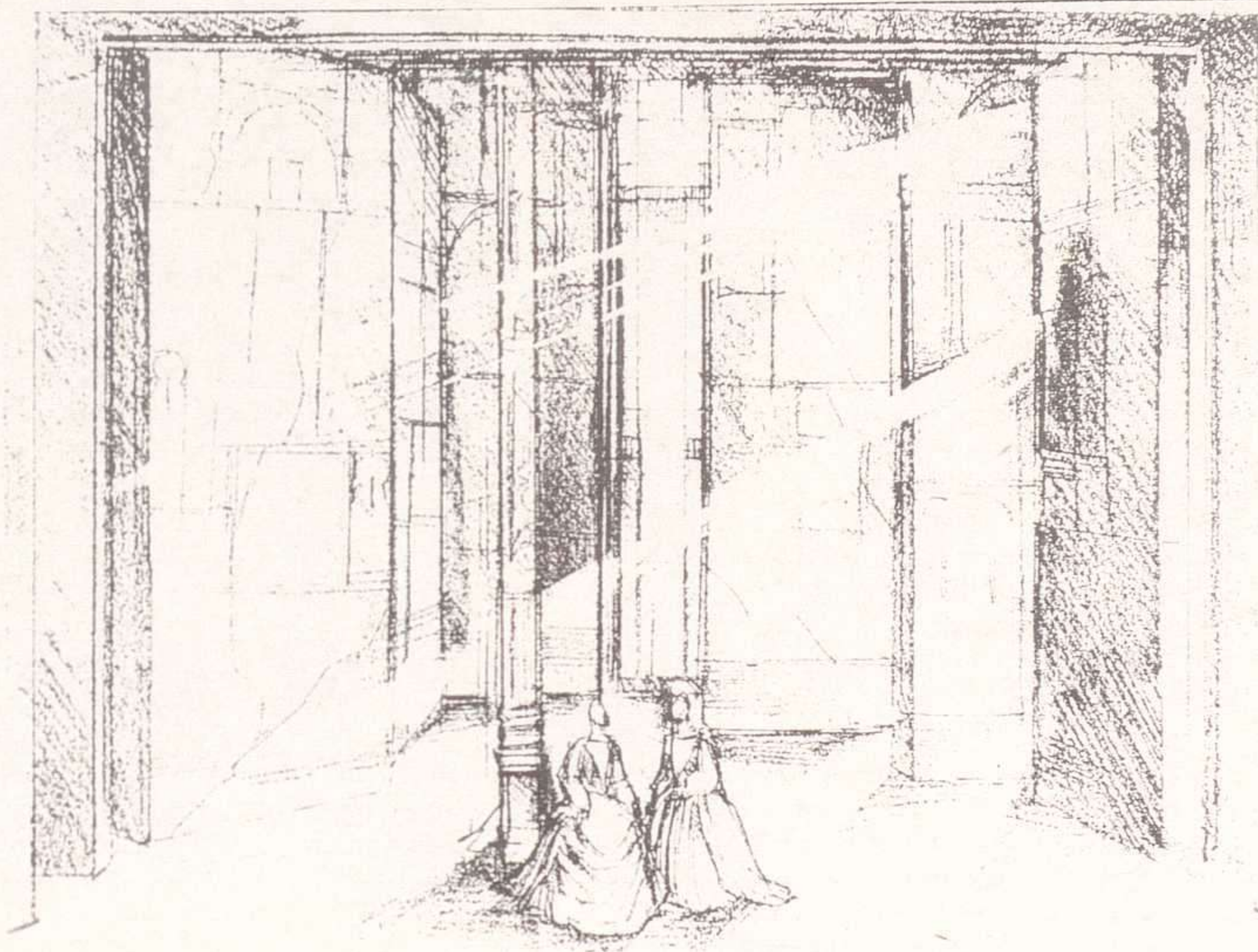
Isaac i Don Antonio han vingut a demanar al Pare Paul que els casi amb les seves respectives mullers. Entra Don Ferdinand fet una fúria, pensant-se que Don Antonio li ha pres la seva estimada Clara. Isaac, espantat, fuig corrent i Clara arriba, vestida de monja. Per un moment Don Ferdinand es queda perplex. Una altra monja s'ha afegit al grup, i les dues es treuen el vel: són Luisa i Clara. Les dues parelles d'amants són units en matrimoni i l'escena acaba amb una Marxa Nupcial.

Escena 2. – *Habitacions nobles de la casa de Don Jerome.*

Enmig d'un clima general d'alegria, Don Jerome s'assabenta que Donna Luisa s'ha casat amb Don Antonio i Clara amb Don Ferdinand, però que a més, Isaac s'ha casat amb la *Dueña*. Una escena de dansa en la qual el compositor va posar a contribució la seva pròpia experiència com a creador de ballets, i ambienta la música amb ritmes hispànics. Aquesta escena de celebració tanca l'Òpera.

La major part de la música d'aquesta òpera és tonal, centrada en l'escala de Mi

major, amb nombroses modulacions i jocs de contrastos tonals i amb melodies construïdes amb agilitat i sentit de la localització del drama. En les parts dialogades (ja que *The Duenna* va ser concebuda en certa manera com una sarsuela elaborada) l'orquestra desenvolupa unes textures i un contrapunt de temes que sovint creen unes dissonàncies comparables al llenguatge d'Alban Berg o Luigi Dallapiccola. L'òpera fou revisada a mitjan anys 1950 de cara a unes funcions que no es van arribar a materialitzar, i ara ha estat de nou revisada i retocada de cara a una escenificació per David Drew que n'ha tingut a cura l'edició de la partitura.



Detall del projecte escenogràfic de *La Duenna*, de Ricardo Moreno.



Amadeus

**Mozart** ya lo utilizó, también **Amadeus**.

“Una singular manera de afinar en Alta Fidelidad High End o Estado del Arte”

Algunos, sólo algunos, que podrían aspirar a lo sublime, se conforman con la mediocridad.

¿Y Ud.?

**Amadeus**  
ALTA FIDELITAT

Bruc, 33, Pis Principal  
Tel.: (93) 301 75 50 Fax: (93) 301 71 16  
08010 BARCELONA



# LA TRAVIATA, DE G. VERDI

Francesc X. Mata

Properes funcions: 9, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 20 de març de 1991. Va ser estrenada al Liceu el 25 d'octubre de 1855. S'ha representat al nostre teatre en 215 ocasions, la darrera de les quals va tenir lloc el 25 de juny de 1986.

Dins de la producció verdiana *La traviata* no suposa només l'alteració de les convencions operístiques pel que fa als personatges i a les seves relacions dins de l'argument, sinó també des d'un punt de vista musical, encara que fos d'una manera una mica menys perceptible que no pas en els altres terrenys.

El nou llenguatge musical de Verdi està en estreta relació amb el major realisme musical, que acabarà desembocant en l'estil verista de Puccini i dels seus col·legues del da-

rrer decenni del segle XIX i del primer del segle XX. És sabut que el precedent llunyà del verisme sol situar-se precisament en les òperes verdianes de la «trilogia», i especialment en *La traviata*.

Això es nota ja a l'inici: ja feia temps que Verdi tendia a eliminar l'obertura de les òperes, com a element formal que ja havia perdut en gran part el seu interès. I si bé en *La forza del destino* la tornaria a utilitzar seria per recalcar bé en l'oïda de l'espectador el motiu fatídic del destí, com un *leitmotiv* impressionant i poderós. Eliminada l'obertura, doncs, a *La traviata* (com a *Rigoletto* i a *Il trovatore*), Verdi va dotar aquesta òpera d'un intens i commovedor intermedí musical abans de començar el darrer acte, procediment que els veristes van imitar en els famosos *intermezzi* de les seves òperes, que van acabar essent poc menys que pre-



Escena de l'acte primer de *La Traviata* (foto: X. Gondolbeu).

ceptius en qualsevol obra verista que s'estimés una mica.

### La lenta dissolució de les formes.

Dins de l'òpera pròpiament dita comencen a notar-se també els símptomes de la futura dissolució de les formes tradicionals; encara hi ha àries netament definides, però ja Verdi s'inclina en alguns moments per crear un teixit musical continu, com es pot apreciar després del brindis del primer acte i més encara en l'extens duo del baríton i la soprano, del segon acte, no gens convencional i una mica indefinit, i que no correspon al duo clàssic, amb les seves repeticions rituals i combinacions vocals estereotipades; ben al contrari, és una escena fluida i variada en la qual els diferents estats d'ànim pels quals passen els dos personatges (Violetta i el pare d'Alfredo) queden hàbilment reflectits en la música.

Un moment culminant d'aquesta preocupació verdiana per encadenar l'argument a la narració musical (en lloc de confiar en el simple recitatiu, com es feia abans) el trobem en el tercer acte, en la discussió entre Alfredo i Violetta. Verdi aconsegueix que la conversa avanci musicalment sense les típiques repeticions ni fórmules, i alhora descartant la monotonia del recitatiu; la música és viva i comunica a l'espectador la sensació d'urgència que manté desperta l'atenció al que passa, que acaba esclatant en el gran concertant que tanca l'acte.

El darrer acte també funciona d'una manera semblant; després de l'«Addio del passato», que tampoc no és ben bé un ària tòpica, l'entrada d'Annina i la d'Alfredo es produeixen sense entrebancs i desemboquen en els duos d'Alfredo i Violetta, que alhora connecten amb l'escena final, que adopta breument la forma d'una mena de quintet en mig del qual es produeix la dramàtica mort de Violetta, d'un dramatisme més aconseguit encara per l'aparent espontaneïtat amb què es produeix després de l'escena anterior.

### Les veus.

Sempre s'ha dit que hi Violetta és un personatge que canvia radicalment del primer

acte –en què és un paper de soprano gairebé lleugera– als restants, en els quals adquireix un to més profund i sincer, fet que Verdi fa notar donant-li una veu de major envergadura i força. Això fa que, habitualment, les sopranos que tenen facilitat per l'agut i la tessitura més alta tinguin després problemes en els actes restants, mentre que les que estan capacitades per la força d'aquests passen males estones amb les floritures que exigeix l'acte inicial.

Evidentment Verdi ens presenta al primer acte una dona de vida frívola i despreocupada; això és representat sobre tot en l'ària «Ah, fors'è lui», on Violetta intenta ofegar el seu amor naixent en el remolí de la vida social i amorosa que ha dut fins aleshores, representat per la paraula «Gioir», que comporta frases amb temibles aguts. En els actes restants, Violetta ha sofert una mutació i és una dona que estima profundament i alhora se sent marcada pel dolor moral i físic i en la darrera ària «Addio del passato» tota semblança entre la Violetta desencaixada que tus convulsivament i la reina de la festa del principi de l'òpera és pura coincidència.

Verdi encara no s'acabava de decidir a emprar tenors de més força (ho havia fet ja a *Il trovatore*) i a *La traviata* torna al tenor refinat i lírico-lleuger; seria ja el darrer cop que ho faria, però la veritat és que així el seu Alfredo queda juvenil i inexpert, com correspon al personatge.

Una altra gran troballa de Verdi en aquesta òpera, és el to líric i transparent que va donar a la participació del baríton en gairebé totes les escenes. La famosa romança «Di Provenza il mar» es va beneficiar d'aquesta transparència melòdica i va donar al món de la lírica una pàgina de primer ordre. Només en el concertant final de la casa de Flora («Dov'è il mio figlio?») les frases del baríton adquireixen una estatura més tràgica, però això correspon també a la maduració del personatge, que ara comença a comprendre el mal que ha causat.

La resta de personatges té poca personalitat; ni tant sols Flora, argumentalment important, té cap moment lluït des del punt de vista vocal. *La traviata* és, com tantes altres òperes del Romanticisme, econòmica

des del punt de vista vocal: només calen tres grans veus; la resta n'hi ha prou amb què tinguin aquells mínims de competència que, malauradament, a vegades tampoc no arriben a tenir. D'aquesta sèrie de primaris, els més importants són Annina i el doctor Grenvil, almenys perquè tenen més intervencions en solitari que els altres.

No cal dir que l'altra gran figura del repartiment és el cor que té participacions importants en aquesta òpera, i molt en tots els actes excepte el darrer. La seva participació, com la de l'orquestra, és essencial per donar a l'espectador tota la mesura de la brillantor que Verdi va voler per a *La traviata*.

## L'argument.

### Acte I.

Violetta Valéry rep els seus amics i coneguts en una luxosa festa a casa seva, en presència també de la seva amiga Flora i de l'home que li dona suport econòmic, el baró Douphol. Aquell dia, però, li presenten un jove, Alfredo Germont, que li declara el seu amor en un brindis i l'hi confirma quan ella, que no s'ha trobat bé, perquè té una tisi que amenaça la seva vida, s'ha apartat una estona de la resta dels convidats. Quan Alfredo se'n va, Violetta vacil·la entre lliurar-se a aquest amor sincer o continuar la seva vida de frivolitat mundana.

### Acte II.

Alfredo viu amb Violetta a una vil·la, als afores de París. Violetta ha renunciat a la seva vida anterior i fins i tot la seva salut ha millorat. Però per unes paraules de la minyona Annina, Alfredo s'adona que les despeses d'aquests tres mesos de felicitat que han viscut junts han gravitat sobre l'economia de Violetta. Decidit a posar-hi remei, se'n va a París a veure el seu pare i reclamar una part de la seva herència. Mentre és fora, Violetta rep precisament la visita del pare d'Alfredo, Giorgio Germont. Aquest li retreu la seva conducta i l'acusa

de viure a costa d'Alfredo un amor impur, però ella li mostra les factures i aviat Giorgio Germont s'adona que l'amor de Violetta és sincer i respectable. Però la societat l'acusa, i el matrimoni de la germana d'Alfredo en patirà les conseqüències. Per això Giorgio li demana a Violetta que renunciï a Alfredo. Ella ho fa amb gran dolor i quan torna Alfredo se n'acomiada deixant-li una nota. Mentrestant, Giorgio es troba amb el seu fill i tracta de convèncer-lo que el segueixi a la seva Provença natal. Però Alfredo, en llegir la nota, ha decidit anar a buscar Violetta a París.

Se celebra una festa a casa de Flora. Aquesta coqueteja amb el marquès d'Obigny. Gitanes i toreros animen la festa amb balls i cants. Arriba Alfredo disposat a reconquerir Violetta. Arriben poc després aquesta i el baró Douphol, i aquest desafia Alfredo, de moment a les cartes.

Són tots cridats a sopar i deixen la partida, però Violetta fa cridar Alfredo i li demana que no s'enfronti amb el baró perquè podria morir en el duel. Alfredo interpreta que ella tem pel seu futur econòmic i crida tots els presents: al seu davant llença a la cara de Violetta els diners que ha guanyat a les cartes dient que ja li ha pagat tot el que li devia. Violetta es desmaia, el baró Douphol desafia Alfredo i el vell Germont, que arribava en aquell moment, retreu al seu fill la seva conducta vil.

### Acte III.

Violetta es mor de tisi, assistida per Annina. Entra el Dr. Grenvil que confirma que la malaltia no té remei. Violetta rellegeix la carta del vell Germont que li demana perdó, li explica que el duel no va tenir conseqüències greus i que Alfredo tornarà a demanar perdó. Violetta es desespera perquè no arriba, però finalment Annina l'anuncia. L'alegria de Violetta canvia aviat en tristor en veure que no té forces ni per vestir-se. S'acomiada d'Alfredo que es resisteix a veure-la morir, i fa cridar el metge. Arriba també el vell Germont. Violetta sent que reneixen les seves forces, però només és una il·lusió i cau morta a terra.

# VISUAL TE INVITA A LA OPERA

El catálogo más completo de ópera en video

VISUAL EDICIONES, S.A. C/ PARAVICINOS, 16 - 28039 MADRID - Tel.: (91) 450 07 50 - FAX: (91) 450 08 77

REF.	TITULOS	P.V.P.
VM7	EL BARBERO DE SEVILLA	4.995
VM8	AIDA	
VM10	I LOMBARDI	
VM11	NABUCCO	
VM12	MADAMA BUTTERFLY	
VM13	IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA	
VM14	LA FINTA GIARDINIERA	
VM15	LAS BODAS DE FIGARO	
VM16	DON GIOVANNI	
VM17	COSI FAN TUTTE	
VM18	LA CLEMENZA DI TITO	
VM21	LA GAZZA LADRA	
VM22	MACBETH	
VM23	LA GIOCONDA	
VM24	SANSON Y DALILA	
VM25	WOZZECK	
VM26	LA BOHEME	
VM27	LA FLAUTA MAGICA	
VM28	IDOMENEO	

REF.	TITULOS	P.V.P.
VM32	LUISA MILLER	4.995
VM33	MITRIDATE RE DI PONTO	
VM34	LUCIA DE LAMMERMOOR	
VM35	JERJES	
VM29	EL RAPTO DEL SERRALLO	
VM36	ORLANDO FURIOSO	
VM37	ELEKTRA	
VM38	MEFISTOFELES	
VM39	LA HIJA DEL REGIMIENTO	
VM40	EL AMOR DE LAS TRES NARANJAS	
VM41	TOSCA	
VM42	JENUFA	
VM43	LA AFRICANA	
VM19	MARIA CALLAS	4.495
VM20	HISTORIA DE AIDA	
VM31	LOS MAESTROS CANTORES DE NUREMBERG (DOBLE)	6.995
VM30	LOHENGRIN	
VM9	DON CARLO (DOBLE)	



Drottningholms Slottsteater

*La Flauta Mágica*  
*D. Giovanni*  
*La Finta Giardiniera*  
*La Clemenza di Tito*

## Mozart



Drottningholms Slottsteater

*Cosi Fan Tutte*  
*Las Bodas de Figaro*  
*El Rapto del Serrallo*

- Regalo: Video N° 1 H.º de la Sinfonía.
- 7 óperas en video con libreto bilingüe HI-FI estéreo.

### VISUAL

Visual Ediciones

P.V.P. 28.000 pts. I.V.A. incluido.

Deseo recibir contra reembolso los títulos que señalo al precio indicado con un 10% de descuento + 325 pts. de gastos de envío.

Referencias: VM

**DATOS PERSONALES**

Nombre y Apellidos \_\_\_\_\_  
 Dirección \_\_\_\_\_ NIF \_\_\_\_\_  
 Población \_\_\_\_\_ Teléfono \_\_\_\_\_  
 Código Postal \_\_\_\_\_ Provincia \_\_\_\_\_

Recorte y envíe el cupón a VISUAL EDICIONES.

Deseo recibir información ampliada de \_\_\_\_\_

**DATOS PERSONALES**

Nombre y Apellidos \_\_\_\_\_  
 Dirección \_\_\_\_\_ NIF \_\_\_\_\_  
 Población \_\_\_\_\_ Teléfono \_\_\_\_\_  
 Código Postal \_\_\_\_\_ Provincia \_\_\_\_\_

# MARIA STUARDA, DE G. DONIZETTI

## Una baralla de reines

La «Donizetti Renaissance» que va viure el món operístic dels anys seixanta va recuperar alguns dels títols en aquell moment més desconeguts de la obra de Donizetti. Tal és el cas de *Maria Stuarda*, una òpera que es va representar amb normalitat fins cap al 1865, però que va quedar completament oblidada a partir d'aquesta data, degut a la pèrdua de prestigi de l'obra de Donizetti, que passava per ser considerat com un compositor de «melodia fàcil» i «recursos pobres», del qual no hi havia més de mitja dotzena de títols dignes de ser representats. *Maria Stuarda* no es va tornar a representar fins el 1958 a Bèrgam, la ciutat natal del compositor. A aquesta representació en seguien moltes més en diferents teatres, entre ells el Liceu (1969), que van assegurar la definitiva recuperació d'aquesta obra, de la qual avui dia ja s'han realitzat diferents i bons enregistraments discogràfics.

*Maria Stuarda* va ser estrenada el 18 d'octubre de 1834. Donizetti era ja en aquell moment el compositor d'òpera més aplaudit d'Itàlia, juntament amb Bellini, que en morir prematurament un any més tard, va deixar Donizetti com l'únic i veritable rei del gènere fins a la seva mort.

Aquesta òpera se sol incloure dins d'una suposada «trilogia» que Donizetti hauria iniciat amb *Anna Bolena*, la primera de les seves obres en la qual podem parlar d'un estil veritablement propi i que completaria anys després amb *Roberto Devereux*, en la qual novament tornava a ser tractada la figura de la reina Isabel I d'Anglaterra. En realitat Donizetti encara va escriure altres òperes sobre la reina Isabel, però per ara ningú no s'ha decidit a ampliar la trilogia.

*Maria Stuarda* es en certa manera uns dels títols més representatius de la obra de Donizetti, no per la seva significació espe-

cial en la evolució de la producció del compositor, sinó pel seu caràcter d'òpera que sintetitza algunes de les característiques més importants que defineixen la concepció donizettiana de l'òpera.

Per començar, des del punt de vista literari l'obra parteix d'un tema històric que havia portat al teatre el dramaturg alemany Friedrich von Schiller. El romanticisme havia arraconat, sinó del tot, sí en gran part, el gust per la mitologia i l'època clàssica que havia triomfat en el segle XVIII, per decantar-se més per l'ambientació de les obres en una època medieval o en els segles XVI i XVII, dos segles de forta agitació política a Europa. Rossini, que va ser l'introducció del romanticisme en la òpera italiana, ja havia adaptat algunes obres literàries del romanticisme en òperes com *La Donna del lago*, basada en una obra de Walter Scott i en *Guillem Tell*, que adaptava la obra teatral homònima de Schiller. També Donizetti havia adaptat obres romàntiques i un any abans de la composició de *Maria Stuarda*, estrenava *Lucrezia Borgia*, que portava a l'àmbit de l'òpera una obra de Víctor Hugo (amb gran disgust d'aquest, que ho va intentar impedir).

Les diferències entre aquests arguments i els que abans s'havien utilitzat portaven implícits alguns canvis que també és feien notar en l'òpera. Per començar, es reduïa el nombre de personatges principals i es feia girar l'obra en torn de la figura d'un d'ells, que acostumava a ser la soprano i que ben dintre de la línia del romanticisme adquiria, com en el cas de Maria Stuart, un paper de veritable heroïna. Segons Schiller una heroïna tràgica era aquella que es transfigurava a través del sofriment. A mida que s'apropa al seu destí, s'hi eleva per damunt fins a un plà nou de consciència: exaltada, sublim, perdonada i perdonant. Maria Estuard respon perfectament a aquestes ca-

racterístiques que es reflecteixen a través de la música en l'ària final d'aquesta òpera, que és sens dubte el millor moment de l'obra. Com a contraposició a aquest caràcter d'heroïna, trobem la figura de la reina Isabel, a la qual Donizetti va dotar també de una forta personalitat però que en cap moment no té la sublimitat de la reina escocesa, sinó el neguit de la dona sentimentalment insatisfeta. La resta de personatges juga un paper més secundari. Leicester, el tenor, no és altre cosa que el pretext de la lluita entre les dues dones que l'estimen. Aquesta llicència que es va permetre Schiller ha estat molt criticada, però és absolutament indispensable per crear la trama en l'òpera. En primer lloc, resulta impossible basar la lluita en els temes polítics, perquè la brevetat quasi esquemàtica que ha de tenir un llibret no és compatible amb les llargues explicacions que exigeixen les complicades conspiracions de palau que van succeir en realitat; i en segon terme, i això és més important, és evident que en una òpera del romanticisme italià era impossible concebir una trama sense un tema amorós. Per això Giuseppe Bardari, que va ser-ne el llibretista, va reduir la banda política de la obra de Schiller al màxim, centrant tot el pes de la acció en la disputa amorosa per la figura de Leicester.

Una altra de les llicències que es va permetre Schiller va ser la entrevista entre les dues reines als boscos del castell de Fotheringay, entrevista que no es va produir mai, encara que estigui justificada literàriament per l'existència de la correspondència que van mantenir constantment les dues reines. Tal com és de suposar, aquesta grandiosa escena (l'enfrontament «a mort» de dues reines del passat històric, amb tota l'aura tràgica que això comporta a l'època romàntica) dona lloc en la versió operística a un gran duet i concertant al final del acte segon. El llibretista va saber-li donar prou força dramàtica, una força que culmina en el moment que Maria Stuarda perd finalment la paciència (i la prudència) i esclata en invectives:

«Figlia impura di Bolena,  
parli tu di disonore?»

Meretrice indegna, oscena,  
in te cada il mio rossore!  
Profanato è il soglio inglese  
vil bastarda dal tuo piè!»

Tenint en compte que aquesta escena estava pensada per a un públic de la Itàlia romàntica encara plenament catòlica, aquesta escena havia per força de posar l'espectador sentimentalment al costat de la reina escocesa, vilipendiada, humiliada i, a més, amenaçada de mort. Aquesta apel·lació al catolicisme servia, a més, per desarmar la censura que podia oposar-se molt fàcilment a una òpera en què una reina era executada —i de fet, s'hi va oposar en diverses ocasions.

Òbviamment una escena així va permetre a Donizetti trobar una manera d'enfrontar dues grans cantants també des d'un punt de vista musical, creant un grandios *finale* del segon acte en què aquesta situació dramàtica s'explota també des del punt de vista vocal en un grandios concertant d'aquells que omplen l'escena i deixen l'espectador comogut i satisfet.

Tal com acostuma a succeir en les òperes romàntiques, la resta dels personatges tenen poca consistència musical. Pel que respecta a la figura de Cecil s'ha de dir que és la que més concorda amb la del veritable Lord Cecil, que va ser sempre, des del seu càrrec de conseller, un dels homes més partidaris de condemnar Maria. No passa el mateix amb Talbot, que és presentat com un sacerdot catòlic, favorable a la Stuart, quan històricament se sap que era un home no tan cruel com Cecil, però igualment sempre fidel a Isabel.

Malgrat les precaucions abans comentades, la censura va objectar al contingut de l'argument i el resultat va ser que l'òpera no s'estrenés fins a l'octubre i no amb el títol de *Maria Stuarda* sinó *Buondelmonte*; s'hi feien, a més, els corresponents canvis aconsellats per la censura per desvirtuar el sentit del argument. L'estrena de la obra original no va arribar fins al desembre del mateix any a la Scala, interpretada per Maria Malibran, la cantant més famosa d'aquell temps, però la desgràcia que s'havia rabejat sobre *Maria Stuarda* va continuar amb una malaltia

de la *diva*, que va haver de cantar sense trobar-se en plena forma vocal. Es van interrompre les funcions i quan la Malibran s'havia restablert, la censura va impedir que l'obra se seguís representant.

*Maria Stuarda* té, ara, pel que sembla, un futur en el repertori operístic europeu. Té prou mèrits per mantenir-s'hi: una partitura agradable, unes situacions i uns personatges atractius i una estructura teatral i un argument susceptible de muntatges interessants. El mateix Liceu ho ha reconegut posant en escena successivament les tres òperes de l'anomenada «trilogia» elisabetana.

## Argument.

### Acte I.

L'ambaixador de França ha vingut a la cort de la reina Elisabetta, amb la intenció de demanar la mà d'aquesta en nom del Rei de França. Elisabetta reconeix els avantatges del compromís, però dubta de si l'acceptarà, perquè estima Roberto, comte de Leicester (ària «Ah, quando all'ara»). Talbot aprofita l'alegria de la festa en honor de l'ambaixador per demanar gràcia per a Maria Stuart, a la qual ja fa anys que la reina ha empresonat. Lord Cecil, conseller de la reina, s'hi oposa perquè considera que seria millor acabar d'una vegada amb la vida de la reina d'Escòcia, que posa en perill el tron anglès. Elisabetta no sap què fer, perquè si tal com sospita, Leicester estima Maria, condemnarà la presonera.

Tots se'n van i Talbot i Leicester es queden sols. El primer explica al comte que ha vist Maria i després d'assegurar-se que pot confiar-hi, li dona un retrat i una carta de la presonera. Leicester se n'alegra i jura que l'alliberarà o que morirà amb ella. Quan Talbot se'n va, apareix Elisabetta, que s'adona de la agitació de Leicester. Ella li adverteix que sospita de la seva lleialtat i de la de Talbot. Roberto no té altra opció que lliurar-li la carta en la qual Maria demana una entrevista amb Elisabetta al castell de Fotheringay, en el qual es troba confinada (ària «Era d'amor l'immagine»). Eli-

sabetta pregunta a Leicester si estima Maria, i malgrat que ell ho nega, la descripció que fa de la reina escocesa referma les sospites d'Elisabetta.

### Acte II.

Als jardins del Castell de Fotheringay, Maria disfruta de la bellesa de les flors i la brisa, amb Anna, la seva dama de companyia, encara que lamenta haver de estar exiliada de França, on va ser reina de jove (ària «Oh nube, che lieve per l'aria», una de les millors de la partitura).

De lluny se senten les trompes dels caçadors i Maria comprèn que la Reina es troba a prop. Per un moment recela d'haver-se de entrevistar amb Elisabetta.

Arriba Leicester i Maria s'alegra de veure'l, però no pot amagar la seva por davant del seu estimat per la entrevista (duo «Da tutti abbandonata»). Leicester jura que la venjarà si la reina es mostra insensible, i l'anima a ser modesta en presència d'Elisabetta, ja que en depèn la felicitat dels dos en el futur.

Quan Maria se'n va, Leicester es disposa a rebre Elisabetta. La reina també està nerviosa i ja gairebé lamenta haver acceptat l'entrevista. Talbot acompanya Maria davant d'Elisabetta. Maria no vol parlar, però fent un esforç, acaba agenollant-se per demanar el perdó. Elisabetta ridiculitza aquesta actitud. Leicester intenta consolar Maria, però la reina també dirigeix les seves paraules contra el comte, fent desagradables insinuacions. Maria no aguanta més i esclata en insults dirigits a Elisabetta («Figlia impura di Bolena...»). Aquesta fa cridar la guàrdia i avisa a Maria que es prepari a morir. Leicester, Talbot i Anna s'horroritzen, però Maria se sent victoriosa. També Cecil observa l'escena triomfant, perquè ara de segur que Maria serà executada.

### Acte III.

#### Escena 1.

Elisabetta vacil·la a signar la sentència de Maria, però Cecil l'anima assegurant que fa un bé al seu país. L'arribada de Leicester acaba per decidir-la. Li ensenya al comte

l'ordre i les paraules amb què aquest demana gràcia únicament serveixen com a motiu de burla per la reina, la qual, a més, mana que el propi Leicester sigui testimoni de la mort de la reina escocesa.

### Escena 2.

En el castell de Fotheringay, Maria rep la nova de la seva execució a través de Cecil i Talbot. Quan Cecil se n'ha anat, Maria es lamenta dels seus pecats. Talbot la reconforta i li revela que ha vingut com a sacerdot per a rebre la seva confessió. Ella agraeix l'ofertament i Talbot promet demanar el seu perdó.

### Escena 3.

Els partidaris de Maria s'han reunit en

una habitació al costat de la cambra d'execució. Anna els prega que no facin més gran el seu dolor. Entra Maria que els exhorta perquè preguin, i ella mateixa dirigeix la pregària («Tu di un'umile preghiera»). Se sent la primera canonada que anuncia l'hora. Cecil arriba per sentir les últimes peticions de la condemnada. Ella demana que Anna l'acompanyi fins el patíbul i que parli amb Elisabetta per fer-li saber que la perdona i que pregarà per ella i per Anglaterra. Diu que Elisabetta no ha de sentir remordiments. Se sent el segon avis del canó i Maria implora a Leicester que la reconforti amb el seu amor. («Ah, se un giorno»). Sona la última canonada i Maria es dirigeix, serena, cap a la mort.



Escena de l'últim acte de *Maria Stuarda*.



# DISCOGRAFIA DE LES ÒPERES DEL LICEU D'AQUEST TRIMESTRE

Aquesta secció neix per donar orientacions sobre les versions discogràfiques relatives a les òperes programades pel Gran Teatre del Liceu entorn de la temporada d'òpera. Ocasionalment també podrà orientar el lector sobre algun altre esdeveniment.

Les opinions que s'expressen sobre els enregistraments són les dels col·laboradors i no tenen cap orientació comercial.

## PIQUE DAME

De las diversas grabaciones que se han realizado de la *Dame de pique*, algunas de ellas no son hoy en día fácilmente localizables debido a su antigüedad o a que no se encuentran en soporte CD. Una de las más accesibles es la de MELODIYA que comercializó PHILIPS en (1974) y que dirige Mark Ermler, un especialista en el repertorio ruso. Esta grabación cuenta con Vladimir Atlantov en el papel protagonista de Hermann. La dirección de Ermler, al que tendremos la fortuna de tener en el Liceo, es brillante y segura. Atlantov, a pesar de alguna dificultad, afronta con valentía su papel y consigue un resultado altamente positivo. El resto del reparto es más desigual. Dos años después, Rostropovich dirigió una excelente versión de la ópera para el sello DG. La versión de Rostropovich es apasionada, y probablemente la mejor de toda la discografía. Es lástima que el Hermann de Peter Goulagalov sea bastante limitado. En lo que hace referencia al resto de los personajes Hanna Schwarz, Galina Vishnevskaya, Bernd Weikl, y Regina Resnik constituyen un verdadero lujo para esta grabación.

M.H.

## THE DUENNA

No hi ha cap enregistrament discogràfic d'aquesta òpera.

## LA TRAVIATA

*La Traviata* es una de las óperas que cuenta con un mayor número de grabaciones discográficas, aunque como ocurre en otras ocasiones no se puede hablar de la grabación ideal. La primera de las grabaciones, que tiene un especial relieve, es la que realizó la soprano Maria Callas para el sello CETRA en 1952. Esta grabación nos presenta a la Callas en plenitud de facultades, realizando una visión psicológicamente profunda y madurada de Violetta. Es una lástima que Francesco Albanese, grabase esta ópera cuando ya había iniciado su declive. Ugo Savarese, realiza un Germont noble de excelente fraseo. La dirección de Santini, es correcta. Dos años más tarde apareció otra de las versiones de referencia. Tebaldi (Violetta), Poggi (Alfredo) y Protti (Germont). La versión comentada más ampliamente en el apartado de crítica discográfica, nos presenta a otra de las grandes Violettas de la discografía: Renata Tebaldi. Junto a ella un Gianni Poggi un tanto frío y Aldo Protti, uno de los mejores barítonos italianos, que no es, sin embargo, el más adecuado para el papel. La dirección de Molinari-Pradelli es funcional y efectiva. En 1962, DECCA, realizó una de las grabaciones más completas de las óperas: Joan Sutherland, con unos medios vocales excelentes como Violetta, Carlo Bergonzi, un Alfredo elegante y expresivo y Robert Merrill, muy acertado psicológicamente en su papel de padre. Uno de los mayores aciertos de la grabación los constituye la cuidadísima dirección de John Pritchard. La versión de la RCA en 1967, a pesar de la elegancia de la soprano, Montserrat Caballé, no mejoró excesivamente el panorama. Bergonzi está mejor en su versión con la Sutherland y Milnes resulta un Germont poco convincente. La dirección de Georges Prêtre fue muy criticada por su elección,

algo arbitraria de los *tempi*. Una mejores direcciones es la de Carlos Kleiber para la Deutsche Grammophon (1977). La Violetta de la grabación es Ileana Cotrubas, que no posee los medios de otras sopranos, pero si una extraordinaria expresividad. Domingo canta un excelente Alfredo y Sherrill Milnes que no mejoró respecto a su versión con de 1967. Un caso aparte los constituye la grabación de Lorin Maazel para DECCA, de 1968. La dirección de Maazel es intimista y profunda, Lorengar, es una buena Violetta, pero no se encuentra cómoda en este repertorio, como le ocurre a Fischer-Dieskau como Germont. Aragall canta un Alfredo apasionado y creíble. Entre las últimas grabaciones destaca la de James Levine, con Domingo (menos juvenil y con la voz demasiado amplia para afrontar en papel de Alfredo), Teresa Stratas (una soprano bastante limitada técnicamente, pero muy viva) y Corneil MacNeil (que ya no se encontraba en un estado vocal óptimo). Esta grabación de ha llevado al cine en una versión demasiado exagerada, pero brillante, de Franco Zeffirelli.

M.H.

### MARIA STUARDA

La discografía de *Maria Stuarda* és força reduïda, ja que com és sabut, aquesta òpera és un dels descobriments de l'anomenada Donizetti Renaissance. El primer enregistrament que va aparèixer fou el de la Westminster (ABC/ATS 20010/13) amb Beverly Sills com a protagonista. La Sills, amb una veu molt lleugera i flexible però no gaire bonica, fa un personatge de poca intensitat dramàtica encara que s'esforça a resultar patètica. L'equip que l'acompanya inclou Eileen Farrel, no gaire habituada a l'agitació, en el paper d'Elisabetta, Stuart Burrows amb un timbre agradable i una certa elegància, i uns acompanyants dignes. Aldo Ceccato dirigeix amb bon gust.

En l'enregistrament DECCA (D2N3) Joan Sutherland mostra una personalitat més acusada i malgrat la seva dicció insegura

(millor, però que la de les seves primeres òperes en disc) viu molt més el personatge. La tessitura del paper és fins i tot massa baixa en alguns punts perquè s'hi sent incòmoda. Pavarotti fa un bon paper com a Leicester. Huguette Tourangeau no tenia, en el moment de l'enregistrament, prou qualitat per fer les notes més problemàtiques del paper d'Elisabetta. Bonyngé dirigeix amb elegància i bon sentit de l'estil amb la notable orquestra del Teatro Comunale di Bologna.

La versió d'Edita Gruberová (PHILIPS 426.233/2) té l'interès de la seva personalitat vocal, però aquest paper, com el de Roberto, no se li adiu gaire i en general la versió ha estat mal rebuda per la crítica. Com a oponents té un Francisco Araiza una mica inexpressiu, però de veu atractiva, i una Agnes Baltsa que no brilla especialment com a Elisabetta. La direcció de Patané és una mica insegura.

Hi ha també una versió en llengua anglesa, (EMI SLS 5277) coronada per la figura de Janet Baker, mezzo-soprano, que viu el paper potser amb més intensitat que cap de les altres intèrprets. Llàstima que l'equip que l'acompanya tingui un nivell més aviat gris. D'aquesta edició, feta amb l'English National Opera, n'hi ha una versió en *video*. Charles Mackerras fa lluir la partitura amb l'orquestra de l'ENO.

Fora dels enregistraments comercials hi ha diverses versions «pirata» entre les quals val la pena d'esmentar en primer lloc la de Leyla Gencer, que dona autoritat personal al paper de Maria, i decora alguns passatges amb la seva misteriosa «veu llunar», de timbre fascinant. Shirley Verrett fa una Elisabetta magnífica i autoritària i Franco Tagliavini no es distingeix especialment però compleix en el paper del tenor. Francesco Molinari Pradelli condueix bé l'orquestra del Maggio Musicale Fiorentino.

És llàstima que de Montserrat Caballé n'hagi quedat només l'enregistrament «pirata» de la MRF. És una versió que no dona la mesura de la grandesa que la nostra soprano va aconseguir en aquest paper. De tota manera, emociona en alguns moments i resulta en conjunt impressionant, de tal manera que seria la versió que recomana-

riem sinó fos que és molt difícil de trobar. Val la pena d'escoltar la increïble proesa de la pregària, on més que cap altra intèrpret, la Caballé «sura» vocalment per damunt del cor i manté el *fiato* de forma increïble per fer finalment un crescendo sonor fascinant. En el paper de Leicester brilla amb la seva

absoluta musicalitat un altre cantant català poc «mimat» pel món del disc: Eduard Giménez. L'orquestra i la resta dels papers estan ben servits de forma que tot plegat en fa una versió molt estimable.

ROA

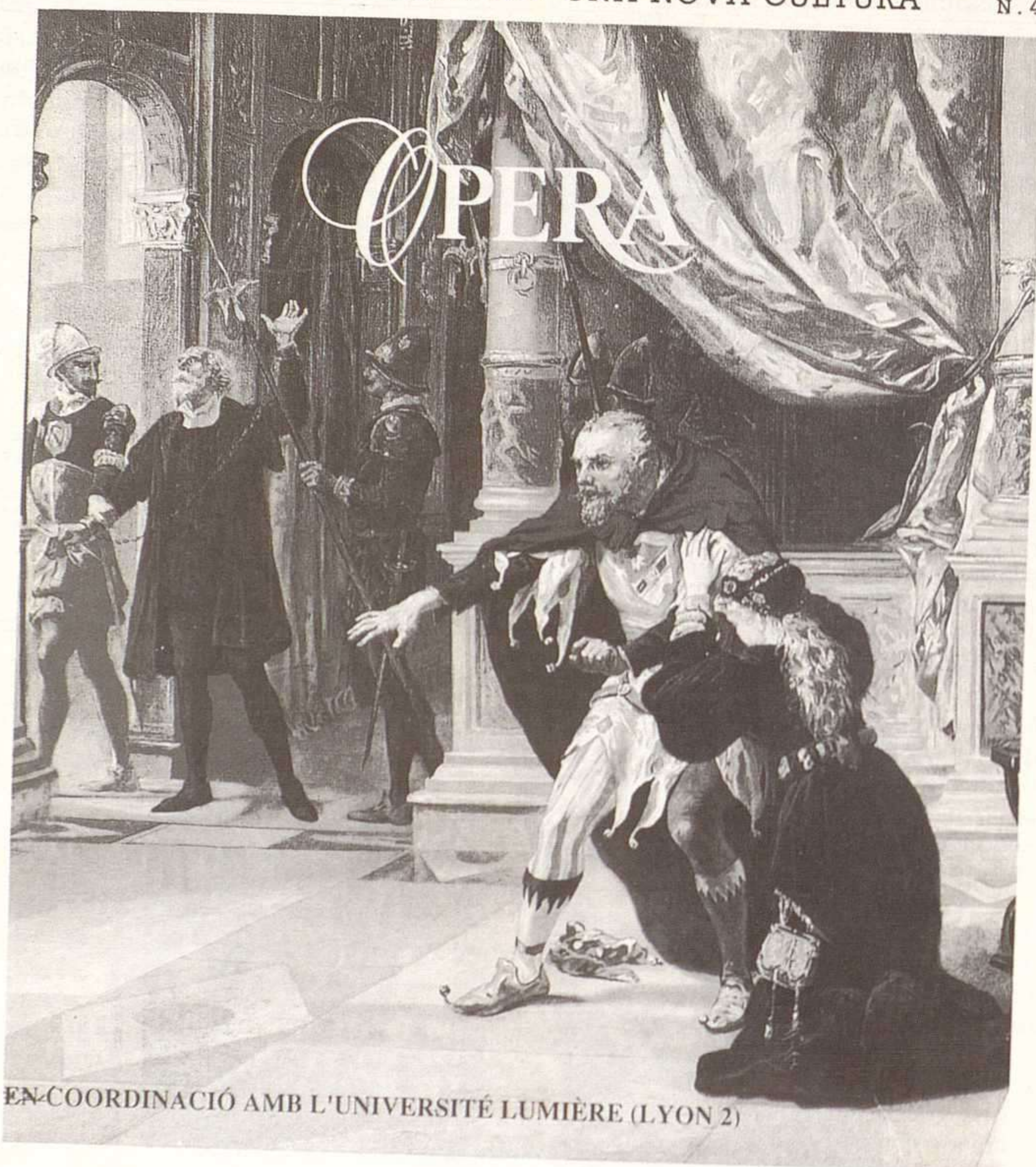


Lit. Vazquez

# UNIVERSITAS

HISTÒRIA I DEBAT: CAP UNA NOVA CULTURA

N. 4



# ELS 10 PRIMERS ANYS DE L'ASSOCIACIÓ D'AMICS DE L'ÒPERA

Antoni Quintana i Petrus  
Secretari de l'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell

**E**ra l'any 1964 quan vaig anar a viure a Sabadell, després dels meus anys d'estudiant a la Universitat de Barcelona. Davant la perspectiva de l'arrelament a l'esmentada ciutat, vaig preguntar si hi havia temporada d'òpera. Potser els meus orígens menorquins m'ho reclamaven (ja sabeu el que representa el Teatre d'òpera de Maó, un dels més antics i de més forta tradició operística d'Espanya).

S'em va contestar: «Aquí no n'hi ha, però tenim la sort d'estar molt a prop del Liceu».

I aquell jove advocat amant de l'òpera que hi havia dins meu, es va conformar en principi. Ves quin remei!!!

I van passar els anys i la sevitut de Barcelona ens omplia més o manco la necessitat interna d'exigència d'òpera.

I un dia, al cap de molts anys de lluitar amb els abonaments, els trens i les caravanes, sortí al Diari de Sabadell: «*Mirna Lacambra vol tornar a portar l'òpera a Sabadell*».

—No pot ser que això vagi bé —deien els més incrèduls.

—Tots els artistes estan sonats —hi afegia algun industrial tèxtil.

—No sortiran els números —rematarem els contables (i a Sabadell n'hi han molts bons).

Però la Mirna convocava una roda de premsa i convidava a tots els que creguessin en la seva idea.

I van començar a sortir fidels. Els aficionats al Teatre; els de Juventuts Musicals; molts sabadellencs liceistes del 5è. pis; i altres homes i dones. I gent i més gent, fins

que al despatx d'aquell advocat jove —que ja no ho era tant— una tarda del dia 10 de febrer de l'any 1982, es signaren els Estatuts de l'«*Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell*» i s'anomenava la primera Junta Directiva.

Fins aquí era fàcil —quasi bé només eren uns papers i uns tràmits administratius—. Hi havia il·lusió, es creia en la idea i la idea l'encarnava la Mirna, una *exímia soprano*,



Monument dedicat a Mozart a Sabadell en commemoració del bicentenari de la mort del compositor (foto: Carme Bermejo).

## Amics de l'Òpera de Sabadell

segons les cròniques dels diaris, que cantava a Alemanya, Itàlia i Amèrica, però que els d'aquí –o molts de nosaltres (els de la nova generació)– no havíem sentit gaire sovint. Almenys no s'havia prodigat massa al Liceu dels últims anys. I amb el Liceu s'esgotava el món de l'òpera.

Però... quan farem la primera òpera?

I vet aquí que el 7 d'octubre del mateix any –el que és la falta d'experiència!!– i amb un petit cor format de persones entusiastes, i amb uns grans professionals –amics personals de la Mirna i que per la seva cara i compromís cobraren molt poc– va produir-se el miracle i va representar-se *Madama Butterfly*.

Teniem la primera òpera a Sabadell i una entitat que en pocs mesos va reunir 350 membres, i socis que transmetien el seu entusiasme als amics, a les entitats, als comerciants i fabricants, ... membres que per a la entitat, feien allò que a títol particular no se'ls hagués acudit mai.

–Dona'm unes peces de tela per fer-ne cortines per a l'òpera.

–Necessito 100 metres de manguera, i... t'ho pagarà la ciutat.

I la gent ens ho donava, i els amics es deixaven sacsejar, amics als quals, a més a més se'ls feia pagar l'entrada, perquè necessitàvem fins l'últim cèntim.

I després de la *Butterfly* va venir la *Tosca*, i *L'elixir d'amore*, amb els primers problemes típics del «mundillo» de l'òpera: la soprano contractada va posar-se malalta i a les tres de la nit del dia abans, en contractàrem una altra, que arribà a Sabadell a tres quarts de vuit del vespre i a les 9 començava l'espectacle.

L'Associació creixia, el conjunt anava millorant, el Cor s'anava consolidant, les primeres enveges i travetes... la ignorància subtil de certes institucions reticents a ajudar-nos... el menyspreu d'aquelles persones que s'anomenaven entesos però que només anaven a Viena, ja que «no creien en les representacions que ells consideraven –sense haver-les vist– d'aficionats»... l'amor i fidelitat cada vegada més ferma de la crítica, que ens anava dient: «endavant; milloreu-ho; penseu que a tot el món civilitzat hi ha

òpera; i no sols a Londres el Covent Garden: també n'hi ha a l'English National Opera i al Sadler's Wells, i a moltes ciutats mitjanes d'Alemanya, i d'Itàlia.

«I els fills d'Israel creixeren i es multiplicaren» –diu la Bíblia–; i aquí va passar igual.

La idea, l'esperit, la fortalesa i la tossudes de la Mirna podien amb tot, Generalitat, Ajuntament, Banc de Sabadell, comerciants i industrials, aficionats, tothom es rendia al creixement de l'òpera de Sabadell.

I aquell cor d'aficionats va anar-se consolidant i quasi professionalitzant, i els nostres 50 cantaires van anar a fer concerts fora de Sabadell, de Catalunya i també a altres països d'Europa... fins i tot, ben aviat, anirem al Liceu a fer unes funcions, i concretament la *Maria Estuarda* de Donizetti, el proper mes d'abril.

I es feia palesa la necessitat d'una orquestra i ... la Mirna la fundà. L'«*Orquestra Simfònica del Valles*» va néixer el dia 15 de gener de 1987 –amb escriptura notarial i tot– i 55 músics joves i entusiastes, quasi tots catalans i amb un promig d'edat de 22-25 anys, formaren l'orquestra itinerant atípica i especial que, a més de l'òpera, donava concerts de força qualitat a molts indrets de Catalunya.

I les funcions van haver-se de doblar amb l'ocasió de representar *Carmen* amb el Pedro Lavirgen –un altre amic i company de la Mirna i compromès per la seva amistat– i per la necessitat de servir als 700 socis que ja érem.

També hem tingut tristeses –com la vida mateixa. El mestre Eugenio Marco, que recolzà la Mirna en els difícils moments inicials, moria a Canaries molt jove encara. Però la seva mort donà fruits. La seva vídua –Rosario Callejas– instituï un premi de 500.000,- Ptes. per a joves cantants d'òpera i encomanà la gestió als *Amics de l'Òpera de Sabadell* com una mena de testament moral.

L'any 1986 vàrem tenir la primera edició del concurs «Eugenio Marco para Cantantes de Ópera»; per cert que en farem la IV edició el proper més de març, amb uns 2.000.000,- de Ptes en premis.

## Amics de l'Òpera de Sabadell

I n'han sortit veus tan bones como podrien ésser Isabel Rey, Rosa Maria Conesa, Gloria Fabuel, Begoña Alberdi i Pilar Torreblanca, Miguel López Galindo, Silvia Tró, etc., entre d'altres.

I els mestres de Sabadell amants de la música van demanar fer partíceps els escolars i «es crearen» uns dossiers molt treballats sobre òpera, tot explicant l'autor, l'època, el contexte musical, i ara tenim molts afeccionats joves i infantils que en 24 hores esgotaren l'altre dia les localitats per a la representació de *Bastien et Bastienne*.

I no oblidem la nostra participació –que ja podríem dir-ne tradicional– en el prestigiós concurs *Francesc Viñas* de Barcelona, i a la primera edició que vàrem participar, sorgí la magnífica Enedina Lloris.

I vingué –a la fi– l'Òpera a Catalunya. La Generalitat ha cregut en la Mirna i en l'òpera de Sabadell, tot instituint el que denominem *Òpera de Catalunya*, que porta l'òpera produïda per *Amics de l'Òpera de Sabadell* a set o més teatres del país, amb l'assistència de l'*Orquestra Simfònica del Vallès*, del *Cor dels Amics de l'Òpera de Sabadell* i de la nostra total organització.

Des d'aquella primera *Butterfly* de l'any 1982, s'hauran representat 25 títols amb més de 50 representacions, i no tan sols els que podem dir-ne clàssics o consagrats, ja que ens hem atrevit a fer *La vida breve*, i fins i tot *Orfeo et Euridice*.

I com no podia faltar Mozart, la nostra Associació l'any 1988 i per tal de promocionar i donar suport a la primera representació mozartiana, per a la qual es va elegir l'òpera *Les noces de Figaro*, organitzà les primeres Jornades Mozart a Sabadell, i aquest

any ja n'estem celebrant les segones, amb dues extraordinàries representacions de *Don Giovanni*.

I hem portat les autoritats austríaques a la nostre ciutat, la qual durant dues setmanes es convertí en una petita Salzburg, i fins i tot s'ha erigit un bonic monument al jove compositor austríac, en els 200 anys de la seva mort, monument que, segons sembla, és el primer que se li erigeix al nostre país, i en el qual, fins i tot, les pedres que en constitueixen la base, van ésser regalades per la ciutat de Salzburg, provinents de les seves pedreres de la muntanya sagrada Unterschberg.

Què ens manca per al futur?

Quan s'assoleix la maduresa que atorguen aquests primers 10 anys de vida i superada aquella juvenil il·lusió, nosaltres veiem el futur ple de d'esperança, però d'una esperança que s'ha de treballar dia a dia i hora per hora. No és hora de fer volar coloms ni de «*dormirse en los laureles*». Es qüestió de treballar, de demanar, d'exigir fins i tot a les nostres autoritats i Institucions el seu recolzament i, perquè no?, la construcció d'un nou i gran Teatre d'Òpera com mereixeria ja la nostra estimada ciutat de Sabadell, perquè aquell somni de la Presidenta, que va poder ser realitat, pugui anar sempre endavant i portar aquest meravellós món de l'òpera a totes les llars de Catalunya i a tots els nivells i estaments socials i ... que els joves músics i els novells cantants vegin amb il·lusió el seu futur per tal que, mitjantçant aquell art tan sublim de combinar el ritme, les veus i els sentiments, tots siguem una mica més feliços, una mica més amics, una mica més germans...



Montserrat Caballé en una pose característica. (Foto: A.Bofill)



# EL PÚBLICO Y MONTSERRAT CABALLÉ: ¿INGRATITUD?

Santiago Vela

Dicen que nuestro pueblo es profundamente ingrato. A veces, esta opinión parece confirmarse. Es realmente sorprendente y lamentable ver cómo se trata, en algunas ocasiones, a personalidades extraordinarias que han aparecido entre nosotros.

En los últimos meses, Montserrat Caballé ha sido víctima propiciatoria de este comportamiento. Ella, cantante extraordinaria donde las haya y cuyo curriculum no es modesto precisamente, ahora, en las postrimerías —todavía gloriosas— de su carrera, ha sido víctima de un ataque despiadado por la prensa. Con estas palabras no pretendo criticar, en general, a los profesionales del periodismo, pero sí quiero subrayar la sorpresa que me ha producido leer aseveraciones sobre la citada soprano de una gran dureza, y en muchos casos de una total falta de veracidad. Es lamentable comprobar como, en ocasiones, opinan sobre este o aquel tema, personas que ni han vivido, ni han conocido, ni han averiguado el asunto que frívolamente están tratando. Si a ello añadimos que el público tiene muy mala memoria, gran cantidad de personas degluten lo que tan superficialmente se les sirve «a la carta».

Un ejemplo: leer en la prensa que cantantes insignes como Victoria de los Angeles o Jaume Aragall han sido víctimas del tándem formado por Carlos Caballé (agente) y Montserrat Caballé (cantante), produce, primeramente sorpresa; luego, risa.

Vamos a hacer un poco de memoria: en el caso de Victoria de los Angeles, cabe recordar que pertenece a la generación anterior a la de Montserrat Caballé. Y, desde luego, si alguien destronó a Victoria en el

corazón de los liceístas, ese alguien era una soprano italiana adorada por los aficionados cuyo nombre es Renata Tebaldi. Pero si forzamos un poco más la memoria, podremos recordar que en la última aparición de Victoria de los Angeles sobre el escenario del Liceo, cantando *Manon* de Massenet, durante la temporada 1966-67, el público, ese público ingrato del cual hablaba al principio del artículo, no quiso excusar la veteranía vocal de la gran cantante, sino porque ese público le recriminaba su falta de asiduidad al Gran Teatro.

En el caso de Aragall, la relación de amistad con «los Caballé» es conocida de muchos.

Amistad y también vecindad, pues, para quienes lo desconozcan vale la pena recordar que Montserrat Caballé y su familia comparten paredes medianeras con los Aragall, en sus respectivas viviendas.

¿Y quién no recuerda las funciones gloriosas de *Caterina Cornaro* y *Don Carlo* en el Liceo, compartiendo cabecera de reparto? Esta colaboración se ha materializado en muchos teatros del mundo, compartiendo asimismo una famosa edición discográfica de *Faust*.

En un infamante artículo aparecido hace pocas semanas en el principal rotativo de nuestra ciudad se ha llegado incluso a insinuar que el «tándem Caballé» había impedido las actuaciones de Alfredo Kraus y Plácido Domingo, entre otras opiniones.

Leer el citado artículo llevaba al lector de la perplejidad al asco. Realmente cabría preguntarse cómo es posible que grandes rotativos puedan dar albergue a profesionales incapaces de desarrollar la labor encomendada. Quizás el error estriba en utilizar un

profesional especializado en boxeo para comentar una recepción política. ¿Será eso?

A todo ello podemos añadir un último *inri*: no ha habido ni un solo profesional de la prensa que haya roto una lanza a favor de Montserrat Caballé. Parece como si existiese una consigna para desprestigiarla. ¿O es que quizás interesaba a alguien promover una campaña de tal calibre?

*Ópera Actual* me brinda la oportunidad de escribir un pequeño artículo sobre Montserrat Caballé y su relación con Barcelona, y quiero aprovecharla para refrescar un poco la memoria de quienes lleguen a leer estas páginas.

### Recordando...

Empezaré por recordar que Montserrat Caballé debutó en Barcelona el día 7 de enero de 1962, cantando *Arabella* de Richard Strauss en el Teatro del Liceo. Se cumplirán, por tanto, treinta años de su debut el próximo 7 de enero de 1992.

En este período, la Caballé ha aparecido, sobre el escenario del Liceo, ciento noventa y cinco veces. La cifra da una idea sobre la importante relación establecida entre ella y el Teatro. Posiblemente, la colaboración de mayor intensidad que se haya dado en la historia del Liceo.

Esta colaboración ha permitido su intervención en cincuenta y siete espectáculos operísticos, incorporando cuarenta y cinco personajes distintos, cediendo al Liceo, las primicias de óperas como *Norma*, *Adriana Lecouvreur*, *Medea* o *Heriodade*, entre otras.

Ha intervenido en diez conciertos vocales, de los cuales, el que realizó la noche del 7 de enero de 1987 en conmemoración de sus bodas de plata con el Liceo, no podremos olvidar ninguno de los que la acompañamos en tal ocasión.

Quiero asimismo recordar lo que aconteció cuando la soprano Katia Ricciarelli se retiró del *cast* de la ópera *Don Carlo* en la temporada 1971-72. Fue Montserrat Caballé quien se brindó a sustituir a la soprano italiana, resolviendo de esta forma la situación extrema en que se encontraba el teatro.

Este hecho, que valdría por sí solo para

agradecer a Montserrat Caballé su solidaridad con el Liceo, tuvo, sin embargo, su trasfondo dramático: la Caballé salió al escenario a cantar el rol de Isabel de Valois en plena etapa de recuperación de su salud, pues su hija vino al mundo pocas semanas antes.

Concretamente, Montserrat dió a luz a su hija, el día 17 de noviembre de 1971 mediante una operación de cesárea. *Don Carlo* se puso en escena el 23 de diciembre. Habían pasado, pues, solamente treinta y nueve días, lo cual provocó en la Caballé una serie de graves hemorragias que la obligaron, una vez cantadas las funciones del Liceo, a un período de descanso absoluto que el impidió cumplir una serie de contratos previamente comprometidos.

La entrega de Montserrat Caballé al Liceo y a Barcelona ha sido total y sin condiciones. Y aquí debo añadir, que si su nexos con el Liceo fue solidísimo, no lo fue menos el que se estableció con nuestro Palau de la Música, entidad que la ha acogido a lo largo de los años desde aquel tímido debut de la Asociación de Cultura Musical con un hermoso concierto dirigido por Anatole Fistouleri, hasta la serie de conciertos inolvidables dentro de los ciclos de Pro Música.

No puedo evitar reseñar aquí una actuación particularmente emotiva. Fue pocos días después de la pérdida del llorado maestro Eduardo Toldrà, músico entrañable y extraordinario conductor de la que fue Orquesta Municipal. La noche del homenaje a la memoria del maestro, la orquesta —que él había dirigido durante tantos años— interpretó varias de sus composiciones, compartiendo la emoción con Montserrat Caballé en el ciclo de sus canciones «La rosa als llavis».

Todos los barceloneses hemos podido acercarnos a escuchar a Montserrat Caballé. Si no ha sido en el Liceo o en el Palau, ha sido en la Plaza de la Catedral donde, en dos ocasiones, ha dejado constancia de su arte y de su generosidad al regalar su canto a todos sin distinción alguna. Esa gratitud hacia Barcelona y sus ciudadanos sólo puede hallar entre nosotros, sentimientos de afecto, de admiración, de solidaridad y de agradecimiento, pues no puedo aceptar que nuestro pueblo sea ingrato con sus artistas.

# A MONTSERRAT CABALLÉ NO LI CALEN DEFENSORS

Roger Alier

No escric aquest article en defensa de Montserrat Caballé. A la diva catalana no li calen defensors. Els que l'ataquen, els que ara li retreuen unes actituds prepotents en el passat i un possible declivi vocal —que en el recentíssim recital davant de la catedral, el setembre passat, no es va veure per enlloc— de segur que no s'han abocat mai en una de les baranes del Liceu (ni en les del primer pis ni en les quart o del cinquè), ni han estat drets al fons de la platea o en les portes laterals (aleshores era permès), sentint amb el cor en suspens i els ulls lluents, febrils, els prodigis irrepetibles i incomparables d'una veu com no n'hi ha hagut dos.

Els neòfits de l'òpera —ara que «és moda»— es pregunten amb un posat seriós i mig compungit si és veritat o no que la Caballé «està en decadència»?

Això no té cap importància ara, ni la tenen les sortides de to de la diva quan diu inconveniències a la premsa sobre el Liceu.

La Caballé va ultrapassar ja fa molts anys els límits del bé i del mal; les seves actituds personals no compten; això és la ganga del diamant, del mineral puríssim que és i ha estat la seva veu i que no per això deixa d'ésser pedra preciosa. Quina importància té que Mozart fos desordenat, Puccini no pas gaire treballador, Artur Rubinstein un faldiller notori, i Bellini un desconfiat amb ribets de mala persona? Quan se'ns en duu l'etèria melodia belliniana cap a les regions inabastables, o bé brilla al nostre davant l'encís de la perfecció apol·línica de Mozart, o Puccini ens sedueix amb aquell joc harmònic i instrumental que completa la realitat dels seus personatges, els defectes que hagin pogut tenir en aquest món no compten per a res. Són immor-

tals, han estat grans i punt. En el segle XX hi ha hagut molt pocs monuments de la lírica catalana com ha estat Montserrat Caballé.

Insisteixo que no estic defensant Montserrat Caballé: és un fet que de Montserrat Caballé només n'hi ha hagut una al món, i per bé o per mal ha nascut a la nostra terra i ha dut el nom de Barcelona per tot el món.

Potser el de Catalunya no pas tant com voldríem, però en definitiva ha estat el diamant de la immensa corona lírica que aquest país ha forjat amb ella i amb altres gemmes il·lustres, sorgides a l'escalf del Gran Teatre del Liceu i dels seus responsables, que en cada moment històric s'han basquejat per donar-los algunes oportunitats.

No hi ha hagut mai cap cantant que resumís en la seva pròpia figura totes les perfeccions: hi ha hagut grans cantants amb veus poc afavorides; d'altres amb un posat inadequat; d'altres que han tendit a cridar massa, a no memoritzar adequadament les seves partícules o a tendir a adaptar els temps als seus requeriments personals; n'hi ha hagut de perrossos i de «bufats», d'ingenus i de malignes. En definitiva, el que compta és la veu i la seva capacitat de commoure a través del cant.

## Uns quants moments inoblidables

Si jutgem Mozart per la seva música, Fleming per la seva descoberta mèdica o el mític Pelé per la seva capacitat de jugar al futbol, caldrà convenir que Montserrat Caballé ha estat la més gran cantant en els anys que van del 1965 als nostres dies, i que si el destí ens reserva no tornar-la a sentir al Liceu potser haurà sonat l'hora temuda de l'adéu, que en tot cas no ha arribat encara per a altres

## Dossier

teatres afortunats, com el de la Zarzuela de Madrid, que ofereix dues audicions (en versió de concert) de *Sancia di Castiglia*, de Donizetti, els dies 6 i 9 del vinent mes de febrer.

Per aquelles persones que hagin oblidat (si és que és possible) o no hagin conegut mai la veritable naturalesa del cant de Montserrat Caballé, voldria oferir un petit promptuari del que cal escoltar per fer-se una mica el càrrec de qui és, de qui ha estat Montserrat Caballé i de qui seguirà sent per a sempre, gràcies a la tècnica d'enregistrament que ens l'ha salvada per a les futures generacions que, amb tot, no sabran mai què era el silenci perfectament «tallable» del Liceu quan de la gorja de la «diva» en sortien aquelles notes que semblaven impossibles, aquell joc de matissos i d'insinuacions líriques que acompanyaven el timbre característic de la seva veu. Això, fins i tot quan no dominava del tot el rol que cantava, quan estava de mal humor, quan tal vegada feia totes aquelles coses que diuen que feia, i que, siguin certes o no, no afegeixen ni treuen un gram al seu valor com a fenomen líric internacional.

### Prodigis vocals.

Agafeu algun dia, si us plau, el disc titulat *Montserrat Caballé: Arias olvidadas de*

*Rossini*, on la soprano catalana donava a conèixer, a les darreries dels anys 1960, algunes àries d'òperes que aleshores encara no es trobaven en lloc més, discogràficament parlant. Si el teniu en versió de CD, engegueu el disc i cerqueu el número 1; sinó, col·loqueu l'agulla en el primer fragment gravat: l'ària «Tanti affetti in tal momento», de *La donna del lago*. No comentaré les bel·leses de l'ària, sinó només el punt àlgid: la *caballetta* de l'ària, amb la rica coloratura que

decora tota la peça i la increïble escala ascendent i altre cop descendent que «deixa anar» la Caballé.

En el mateix disc, i en la peça que duu el número 2 trobem la «Cançó del Salze» de l'*Otello* de Rossini (que és sens dubte la pàgina que hom pot admetre que Verdi no va superar mai en el seu propi *Otello*), deixant de banda l'admirable recitatiu i la no menys admirable versió de l'ària que fa Montserrat Caballé, pot ser il·lustratiu d'escoltar en la meravellosa

part final, a més de veritables prodigis de dicció musical, l'increïble, tenuíssim agut final amb què la Caballé arrodoneix la peça.

Dins del capítol dels enregistraments rossinians de la diva catalana, mereix un esment especial el d'*Elisabetta, regina d'Inghilterra*, de Rossini, enregistrada el 1975. Val la pena d'escoltar la darrera ària de la reina, just abans de la conclusió, per ado-



Montserrat Caballé en *Adriana Lecouvreur*.  
Gran Teatre del Liceu, 1982.

nar-se'n de la riquesa de matisos de què és capaç la veu de la protagonista, la puresa del pianíssim i la *messa di voce* que li permet ampliar i tornar novament a la gradació sonora de la veu.

La primera òpera completa comercial que va enregistrar Montserrat Caballé fou *Lucrezia Borgia*, l'any 1966, acompanyada d'Alfredo Kraus, de Shirley Verrett i d'Ezio Flagello. És molt il·lustratiu seguir els matisos de l'emissió vocal, rica i plena i els refinadíssims «filats» vocals que van fer famosa la soprano i que es troben a la part final de la primera ària «Com'è bello». (No, en canvi, a la *cabaletta*, que no està a la mateixa alçada).

També pot ser una experiència memorable escoltar la pregària de *Maria Stuarda*, de Donizetti, que la Caballé sempre ha cantat amb un dayassall de *fiato* i una tendresa insuperable. És llàstima que cap casa discogràfica no volgués córrer el risc d'enregistrar aquesta excel·lent òpera donizettiana i calgui anar a cercar-la ara a les edicions «pirata» d'aquesta òpera, de so menys net i de més difícil localització.

No cal recórrer als primers discs de la carrera de la Caballé (entre els quals hi ha l'admirable disc d'àries bellinianas i donizettianes que va publicar la casa Vergara el 1966) per trobar-hi veritables monuments de la lírica. Agafem, per exemple, l'*Aida* que va enregistrar sota la batuta de Riccardo Muti, el 1974, on la Caballé arriba a una perfecció vocal que potser no correspon a la tradició de les Aides vigoroses d'altres interpretacions però que arrenca del drama verdian un sentit profund inigualable. Reprodueixo el que en diu el cèlebre crític Rodolfo Celletti, conegut per la seva severitat en els judicis:

«Muti si è reso conto che le caratteristiche vocali della Caballé gli avrebbero permesso di plasmare una protagonista eterea, angelica e, insieme, malinconicissima, piagata; ma alla condizione di lasciarla cantare alla sua maniera, con assottigliamenti preziosi e trasparenti attenuazioni. Occorreva, quindi, conformare l'intensità e il timbro orchestrale a questo particolare tipo di vocalità e, nei momenti di maggior abbandono, consentire tempi

indugianti. È appunto ciò che Muti ha fatto, con il risultato che nell'aria «Ritorna vincitor!» il cantabile «Nomi pietà del mio soffrir» assurge a una perfezione vocale e strumentale probabilmente senza riscontro nelle altre edizioni in disco.»

No cal dir que és altament recomanable l'audició d'aquest «Ritorna vincitor!» i fins i tot comparar-lo amb altres versions per adonar-se'n que Montserrat Caballé hi obté una concentració psicològica i dramàtica superior al de la resta de les seves col·legues.

Entre les experiències úniques verdianes cal citar també sens dubte el seu enregistrament de *Don Carlo*, on la seva versió de l'ària «Non pianger, mia compagna» se situa a un nivell de sublimitat que tornem a trobar també en l'ària del darrer acte «Tu che le vanità».

També en el camp puccinià hi ha enregistraments fabulosos, però només cal citar el de *Tosca*, del 1977, on en l'ària «Vissi d'arte» fa un fraseig admirable que deixa l'espectador en suspens.

Caldrà encara recordar al lector que també en la música escènica de Richard Strauss l'art de Montserrat Caballé va brillar amb llum pròpia, com ho testimonia l'excel·lent versió que va fer de *Salomé* l'any 1968, en la qual es destaca sobre tot la impressionant escena final.

Podríem estendre'ns més amb exemples de moments corprenedors de la carrera de Montserrat Caballé, però creiem que si el lector que no ha tingut l'experiència de sentir la Caballé en directe en els seus millors moments, té l'oportunitat de sentir-los en els enregistraments adients i en molts d'altres que no se citen per brevetat. I podrà prescindir una mica de l'opinió postissa dels que l'ataquen o –també n'hi ha– que la defensen, i formar-se'n una de pròpia.

### Discografia citada

*Montserrat Caballé: arias olvidadas de Rossini*. Aries de *La donna del lago*, *Otello*, *Stabat Mater*, *Armida*, *Tancredi* i *l'Asedio di Corinto*. Cor i Orq. de la RCA Italiana. Director: Carlo Felice Cillario. ARIOLA 9D-259273 – 1 CD – (reedició 1988)



Montserrat Caballé durant l'assaig d'un concert al Teatre Principal de València, l'octubre de 1984.

*Montserrat Caballé; arias de Bellini y Donizetti.* Orquestra i cor no citats, dirigit per Carlo Felice Cillario. Disc VERGARA 678-ST. Actualment n'hi ha versió en CD.

ROSSINI: *Elisabetta, regina d'Inghilterra.* Montserrat Caballé, Josep Carreras, Valerie Masterson, etc. Orq. Simfònica de Londres. Dir.: Gianfranco Masini. PHILIPS, 1975

DONIZETTI: *Lucrezia Borgia.* Montserrat Caballé, Alfredo Kraus, Shirley Verrett, Ezio Flagello, etc. Orq. i Cor de la RCA Italiana. Dir.: Jonel Perlea. RCA VICTOR GOLD SEAL GD 86642.

*Maria Stuarda.* Montserrat Caballé, Shirley Verrett, Eduard Giménez, etc. Orq. no citada. Dir.: Carlo Felice Cillario. Disc MCR (edició privada).

VERDI: *Aida.* Montserrat Caballé, Plácido

Domingo, Fiorenza Cossotto, Piero Cappuccilli. Orq. Filharmonia de Londres i cor del Covent Garden, Londres. Direcció: Riccardo Muti. Disc EMI HMV 3 C 165-02548/50.

*Don Carlo.* Montserrat Caballé, Plácido Domingo, Ruggero Raimondi, Shirley Verrett, Sherrill Milnes. Orq. del Covent Garden i Ambrosian Opera Chorus. Direcció: Carlo Maria Giulini. Disc EMI C.191 02149/52

PUCCINI: *Tosca.* Montserrat Caballé, Josep Carreras, Ingvar Wixell. Orquestra i cor del Covent Garden. Direcció: Colin Davis. DISC: PHILIPS 6700 108

R.STRAUSS: *Salomé.* Montserrat Caballé, Regina Resnik, James King, Sherrill Milnes. London Symphony Orch. Direcció: Erich Leinsdorf. DISC RCA LMDS 7053.

# EL PODER DEL «CLAN» CABALLÉ

Tot i que no serà la pràctica habitual de la nostra revista la de «retallar» articles d'altres publicacions, creiem que en aquest cas havíem de reproduir el text que segueix, cosa que ens ha estat permesa amablement per la direcció d'«El Temps», per l'impacte que va causar en el seu moment aquest article, difícil de trobar per a molts lectors, i perquè cronològicament va ser el primer d'una sèrie d'articles que han creat una certa expectació en torn de la il.lustre soprano catalana.

## UN SECRET A «SOTTO VOCE»

L'agència Caballé, regentada pel germà de Montserrat Caballé, ha ostentat durant anys gairabé el monopoli de contractació del Liceu i del Festival de Perelada. Aquesta situació fins ara coneguda *sotto voce* és explicada ara per EL TEMPS.

L'any 90 passarà a la història per ser la primera vegada que Montserrat Caballé, quan va suspendre la seva participació en l'òpera *La valquíria*, no va actuar al Liceu; l'únic precedent cal buscar-lo quan la soprano estava embarassada. També l'inici de la decada dels noranta serà recordat per ser el final de un intens idil·li entre la soprano i el Festival de Perelada, i també per acabar-se precipitadament la relació prometedora de la cantant amb el Festival de Mérida.

Aquest desamor sobtat i, amb tots els indicis de tenir conseqüències traumàtiques, no correspon, com es podria pensar a primer cop d'ull, només a les males jugades que els anys poden haver fet a la magnífica soprano catalana. Més aviat són fruit directe de la pèrdua d'influència de l'imperi Caballé, construït pel germà de la diva, Carles Caballé, a través de la seva agència de representació artística. Un imperi que comença a estevellar-se contra les roques per la seva ambició desmesurada.

## CONSTRUCCIÓ DE L'IMPERI

La relació del dos germans Caballé forma part de la llegenda. Sempre junts, gairabé inseparables. Ella canta, ell fa el *management*. Ella actua, ell l'aconsella. Ella dalt de l'escenari, ell a l'ombra. Vida familiar intensa, mirada a distància amistosa del marit de la Caballé, Bernabé Martí, cantant retirat i granger en actiu al paradís familiar construït al poble de les Lloses.

Productor i mànager de la diva, Carles Caballé és definit unànimement com un home de talent, d'un olfacte artístic extrem, amb un ull clínic capaç de descobrir i potenciar el millor cartell internacional operístic català que ningú hagués gosat imaginar mai. El seu nom arrossega una aurèola de temor en els cercles operístics i musicals. Al cap de trenta anys d'estar en escena en són molts els detractors, però cap d'ells li nega ni el seu mèrit ni el seu poder. El *sotto voce* és l'única veu utilitzada per parlar d'ell.

Carles Caballé, deu anys més jove que la seva germana, va iniciar la seva carrera al voltant del món artístic de Montserrat. El tàndem és tan perfecte que gairabé és impossible discernir qui ha fet a qui. Hi ha qui afirma que la soprano va ser qui va introduir el seu germà en el món d'agent artístic, a partir dels seus contactes al Liceu. Hi ha, en canvi, qui pensa que va ser el germà qui va fer que la *Ventafocs* es convertís en *princesa*. El triomf de Montserrat Caballé va ser tardà i el seu germà podria haver estat decisiu perquè entrés en els circuits operístics internacionals tal com la seva excel·lent veu mereixia.

Sigui com sigui, ben aviat els dos germans es converteixen en un tàndem inseparable que com a tal dona el màxim rendiment artístic i econòmic. Per una banda la cantant troba el reconeixement i per l'altra, l'agent artístic crea una de les agències més importants dins el món de la lírica.

Un dels enclaus bàsics de l'inici del imperi és el Liceu, després de l'establiment de la soprano en el Gran Teatre de l'òpera barceloní. Mentre el Liceu està regentat per Pàmias, Carles Caballé comença a introduir-s'hi amb força. És l'època en que Montserrat Caballé, com mostra de gratitud per l'acolliment que li ha donat el Liceu, actua sense cobrar quan Pàmias té problemes econòmics.

Durant aquest període, en què el teatre encara és propietat privada, Carles Caballé passa a absorbir el volum més gran de contractació amb les gales de primavera organitzades per Lluís Portabella, des de Pro-Música. És potser, seguint aquesta inèrcia, que Carles Caballé acapara al voltant del 70% de contractació del Liceu quan Lluís Portabella és nomenat gerent-administrador del Gran Teatre del Liceu, en la primera etapa del consorci. La situació, quasi de monopoli, fa que els *cachets* dels cantants es desapareixen, i que superen de molt les cotitzacions internacionals.

### ELS PERDEDORS

També el repertori del Liceu es ressent d'aquesta situació. Com és habitual en el món de l'òpera cada diva imposa els seus cantants. Internacionalment, un dels casos més públics és la senyora Pavarotti, agent del cantant italià, que imposa sense cap mena d'escrúpols fins a l'últim figurinista. Això significa que la discussió del preu passa a un segon terme i que hi ha una sèrie de cantants que deixen d'actuar i passen a ser indirectament vetats. En el cas de la influència de l'agència Caballé dins el Liceu hi va haver molts cantants que en van sortir tocats. Un dels cantants que indirectament ha patit més aquestes circumstàncies és Jaume Aragall, que finalment torna a fer vibrar la seva veu en el Liceu, després de llargues èpoques allunyat dels escenaris barcelonins. Jaume Aragall, potser en el moment més difícil de la seva carrera per les circumstàncies personals que l'envoltaven, va veure que el tàndem Caballé-Carreras gairabé l'escombrava d'escena. No per una actuació directa, sinó per omissió.

Josep Carreras, des de sempre, represen-

tat per Carles Caballé, es converteix, a banda dels seus mèrits artístics, en el complement perfecte de Montserrat Caballé. Fet que, per altra banda, condiciona, no sempre positivament, la carrera de Josep Carreras. Una veu anònima ho resumeix molt esquemàticament: «No volien cap competència». Per tant al Liceu, durant anys, són apartats d'escena tots aquells cantants que puguin fer ombra al duo Caballé-Carreras. A banda d'Aragall, el que segurament en surt més perjudicat és Alfredo Kraus. Aquesta, però, és la raó principal de l'antagonisme existent entre Plácido Domingo i Montserrat Caballé, que té el seu origen en les tensions sorgides arran de la seva actuació a *Il vespri siciliani*, on Montserrat Caballé havia tapat el tenor.

### ÉPOCA DE CRISI

La situació de monopoli continua amb l'entrada de Lluís Andreu, fins aleshores soci i col·laborador de l'agència Caballé com a administrador artístic del Liceu. El *delfí* de Carles Caballé a la llarga, però, és el que ha de començar a tancar l'aixeta. El *delfí* acaba convertint-se en balena. Després de quasi una dècada de domini total per part de l'agència Caballé, que es pot situar entre 1975 i 1984, el control pressupostari establert pel consorci fa que tot hagi de ser com a mínim més planificat.

Aquesta planificació requereix una manera de funcionar molt diferent a la que era costum fins aleshores. Tot ha de ser concretat prèviament, fins i tot els preus, cosa poc habitual a la casa fins a aquell moment.

I és precisament l'any 1984 quan Carles Caballé, a través d'unes declaracions sorpresa a l'agència Efe, fa esclatar la gran bomba. El Liceu, segons Caballé, té un dèficit de vuit-cents milions de pesetes. Portabella matisa la xifra i parla de crisi de creixement. Carles Caballé justifica les seves declaracions al·legant les pressions que rep de cantants estrangers que no han cobrat. Explica que l'esposa del tenor Francesco Boniselli (*sic: és Franco Boniselli*) va increpar la seva germana a l'òpera de San Francisco per la falta de pagament del Liceu.





Montserrat Caballé en el paper d'Isolde, al Liceu, el 1989.

El germà de la soprano es troba en una situació difícil. Ell, com a principal agent del Liceu, es converteix en el principal acreedor i amb una situació per primera vegada incòmoda, ja que tot ha canviat. Arran d'aquestes declaracions surt publicat en la premsa, quasi entre líneas, que la relació entre Carles Caballé i Lluís Andreu està molt deteriorada: «Fonts pròximes a l'administració del Liceu han assegurat que l'actual administrador, Lluís Andreu, i Carles Caballé es barallen sovint als despatxos de l'entitat per qüestions monetàries».

En aquestes declaracions d'estiu, Carles Caballé afirma que el silenci del Liceu amb els acreedors: «Perjudica enormement la imatge, no del Liceu, sinó també del nostre país, fins al punt que fem el paper d'estafadors internacionals». Caballé especifica que, al seu parer «l'origen de l'important dèficit produït en només de tres anys de funcionament del Gran Teatre del Liceu rau en el fet que s'han gastat més del que permetien les subvencions, i que aquestes arriben amb retard».

El que no diu Carles Caballé en aquest moment ni més tard, però que en canvi acabarà apareixent en la premsa al cap dels anys, és que els preus que paga als cantants el Liceu són molt més cars que els que es paguen en altres llocs.

L'any 89, amb l'actual gerent del Liceu, Josep M. Busquets –segons publicà tota la premsa barcelonina– la contractació de cantants representa un 29% del presupost total del Liceu mentre que, per exemple, a l'Scala de Milà, aquesta partida és d'un 19%. Segons el diari *Avui*, del dia 2 de novembre de 1989, el gerent del Liceu va una mica més lluny en les seves afirmacions: «Busquets va acceptar que durant un temps concret, el nostre teatre havia engegat una política de contractació de figures amb uns costos superiors als del mercat; política justificada per la necessitat de recuperar el prestigi de projecció del Liceu». Afirmant després, tal com recollia *La Vanguardia* del mateix dia que «en l'última etapa hem avançat molt en la nostra política de consolidació ètica i artística».

Aquesta política de contractació amb preus

més cars dels habituals havia començat en l'època de Lluís Portabella, tant en la seva primera col·laboració amb el Liceu a través del Festival Pro-Música com durant la seva etapa de gerent. Roger Alier i Xavier Mata, en el seu llibre *El gran Teatre del Liceu*, publicat recentment, defineixen, amb la prudència que els caracteritza, aquesta època de la següent manera: «Com a gerent, Lluís Portabella va excedir-se en la seva preocupació perquè tot tingués la millor qualitat i les entitats que donaven vida al consorci, guiades per el seu criteri, van deixar organitzar les funcions de la manera més rutillant». El que per altra banda, ningú nega a Lluís Portabella és que va donar esplendor al Liceu després de l'època difícil dels anys setanta, fins i tot a costa d'arriscar el seu patrimoni. Cal no oblidar que Pro-Música desapareix l'any 1985.

Totes aquestes circumstàncies deterioren la relació del clan Caballé amb el Liceu fins el punt que les discrepàncies surten novament a la llum en boca de Montserrat Caballé quan declara: «Em fa mal pensar que el Gran Teatre del Liceu pugui convertir-se en un teatre avorrit. Crec que estan minant per la base el Liceu, perquè no es pot permetre que vinguin a Barcelona joves que realitzin produccions experimentals. No es pot permetre, primer com a espanyola i després com a catalana. Si el ministeri de Cultura ajuda el Liceu, llavors s'han d'oferir espectacles que tinguin categoria internacional». La soprano rematava les seves declaracions dient: «Madrid va millor que Barcelona perquè es treballa i es té més cura de la producció».

### CANVI DE RUMB

Els canvis al Liceu han coincidit en un moment en què, per raons personals i econòmiques, l'agència Caballé ha canviat de rumb. En els últims temps, Carles Caballé s'ha instal·lat a Madrid, on manté relacions sentimentals amb la Marquesa Ruiz Castillo, amiga íntima de M. Jesús Llorente. Si en principi la seva agència es va caracteritzar per dedicar-se a buscar nous talents i promocionar-los, en l'actualitat gairabé tota

la seva activitat està centrada en la representació de les dues grans figures: Montserrat Caballé i Josep Carreras, que tenen una cotització altíssima (Josep Carreras cobra 12 milions per actuació i Montserrat Caballé al voltant dels 6 milions), i en la organització de festivals i grans esdeveniments. El dia a dia sembla que ha deixat d'interessar Carles Caballé i que s'ha fixat uns objectius més enfocats amb vista al gran espectacle. Un gran espectacle afavorit per una política institucional disposada a jugar-s'ho tot pels grans noms.

Un d'aquests espectacles on Carles Caballé pot tenir el seu actual punt de mira són els Jocs Olímpics de Barcelona, ja que Josep Carreras ha estat nomenat, a principis de març director musical de la cerimònia d'inauguració i clausura dels jocs Olímpics.

Actualment Carles Caballé només representa en exclusiva Joan Pons, Isabel Rey, Miguel Angel Zapater, Antonio Ordóñez. Han deixat de ser cantants representats per Caballé una immensa llista de noms, entre els quals hi ha gent com Luis Lima, Natalia Troitskaya, Alicia Nafé, Dalmau Gonzalez o Raquel Pierotti.

En aquesta línia del gran espectacle el germà de la diva ha estat el director artístic del Festival de Perelada en els seus primers quatre anys. Festival on sempre han estat figures estel·lars Montserrat Caballé i Josep Carreras. Però sembla que Caballé comença a topar amb les mateixes dificultats que li plantegen els teatres d'òpera, les seves produccions són massa cares i el pressupost es descontrola fàcilment. Aquesta podria ser la raó per la qual l'edició d'enguany del Festival de Perelada tindrà nou director.

Per altra banda, el Festival de Mérida, que havia estat un dels últims punts d'interès on Caballé havia fixat la seva atenció tampoc té futur. L'accident de l'estiu passat, en què la cantant i la seva família van sortir perjudicats va fer saltar la ira de Carles Caballé que va insultar i intentar agredir el director del Festival de Mérida, Manuel Consec, a qui va qualificar d'assassí. Sembla, però, que la ira expressada en aquestes paraules més aviat era motivada per les desavenències econòmiques que per l'accident.

Potser aquesta és la raó per la qual s'ha creat un nou festival, aquesta vegada a la Catalunya Nord: El Festival Internacional Montserrat Caballé, sota els auspicis del Ministeri de Cultura espanyol, el Ministeri de Cultura francès i la Generalitat de Catalunya i amb un patronat presidit per la reina Sofia. Aquest festival tindrà la seu al Palau Reial de Perpinyà i al Castell Reial de Colliure. Les autoritats de la Catalunya Nord, de moment, s'ho miren amb recel i la seva participació es limita a cedir els locals. El futur d'aquest Festival és difícil de preveure, com també ho és el final d'una de les grans figures d'aquest país.

L'última actuació a Madrid de la cantant catalana, en l'òpera *Idomeneo*, que ha de representar també, al Liceu, va rebre moltes crítiques. Potser és una de les poques ocasions en que la crítica s'ha atrevit a qüestionar la cantant. Montserrat Caballé ha tingut un públic i una crítica fidel. Ara caldrà veure si el *clan Caballé* sabrà tenir un final digne o preferirà oferir un final patètic.

A. Maresma i Matas.  
EL TEMPS, València, 20-5-91.

Toda la historia del Gran Teatro del Liceo, con el grandioso desfile de las más famosas estrellas de la lírica y de la danza que han dado noches de gloria —y también curiosas anécdotas— a la primera escena operística española desde su fundación en 1847 hasta nuestros días. Una relación detallada de la vida operística del Liceo a cargo de los historiadores y críticos musicales ROGER ALIER y FRANCESC X. MATA.



Formato: 215×145 cm / 584 páginas de texto / 28 páginas de ilustración.

### CUPÓN DE PEDIDO

Deseo recibir el libro **Historia Artística del Gran Teatro del Liceo**, cuyo importe de 3.750 pesetas abonaré de la siguiente forma:

- Transferencia bancaria a la cuenta corriente 0200154266 oficina 0468 de la CAIXA DE CATALUNYA.
- Por talón adjunto a favor de FRANCESC X. MATA EDICIONS.
- Por giro postal a la dirección arriba indicada.

Las peticiones desde el extranjero deberán abonar el importe adicional de los gastos de envío según las tarifas vigentes.

NOMBRE: .....

APELLIDOS: .....

DOMICILIO: .....

TELÉFONO: .....

C.P.: ..... PROVINCIA: .....

FECHA: ..... FIRMA: .....

CORTAR O COPIAR ESTE CUPÓN Y MANDAR A:

FRANCESC X. MATA. EDICIONS, S.L. TARBA, 4, 1º 2ª 08019 BARCELONA

## ENTREVISTA AMB JAUME ARAGALL



El tenor Jaume Aragall

Visitar Jaume Aragall és un privilegi no gaire fàcil d'aconseguir, ja que ell és ocupat la major part de l'any amb les seves representacions operístiques arreu d'Europa, i els pocs dies que té lliures els dedica a descansar. Per això, quan «Opera Actual» va aconseguir el permís per fer aquesta entrevista, sabíem que era una gentilesa especial del nostre estimat tenor envers la nostra nova revista.

OAC: T'has trobat alguna vegada amb directors d'escena difícils, o que t'imposen determinades coses que no voldries?, ¿En aquests casos què fas, te'n vas, arribes a un acord, t'imposes?

J:A: Sí; per exemple en la *Tosca* passada va haver-hi un d'aquests moments que jo vaig pensar: me'n vaig, però no era perquè m'hagués enfadat amb el director sinó perquè no hi havia res a fer; era un home una mica tossut i estaven molt endarrera amb els decorats i aleshores, posar-se molt endarrera com ell volia no podia ser perquè no s'hi cabia i li vaig dir «escolti, això no funciona», però sempre amb bones paraules. Hi ha altres directors com el Jean Pierre Ponnelle, que ara és mort, que ho tenia traçat d'una forma, els detalls, els moviments, era una continuïtat: cada paraula un moviment o cada paraula un gest; tot anava mil·limetrat amb la paraula. Era molt, molt difícil treballar amb ell però era molt maco, era un home de bon caràcter. Amb l'Otto Schenk també hi he treballat molt; els grans directors són gent que en saben molt. Ultimament he fet coses modernes amb Gian Carlo del Monaco, pel meu gust algunes coses molt maques i altres d'horribles; a l'últim acte de la *Tosca* estic en una habitació agenollat i en l'últim moment m'aixeco perquè m'afusellin i quasi bé m'han de portar en braços perquè ja no em puc aixecar, de crui-xit que quedo. Situacions absurdes i estranyes però que benvingudes siguin si donen un cert resultat; així i tot, a mi m'agrada bastant més la forma clàssica.

OAC: Aquesta escena final de la *Tosca* en què t'afusellaven com si fossis un conill acorralat amb aquells soldats...

## Entrevista

---

J.A: Ah sí!, era absurd, el home deia: això és un assassinat, no una execució i ho volia tot com si fos amb càmera lenta. Aleshores va dir: «pero això la gent no ho comprendrà. Però una execució es sempre una execució, pots fer que vingui un i et foti un tret pero no és el mateix que un afusellament. No poden pujar sis individus amb càmera lenta, perquè no hi té res a veure, i a més en cap moment de l'obra ningú no ha caminat en càmera lenta, i per tant no té sentit que de sobte es posin a fer-ho. Pero a vegades els directors tenen una idea i es difícil fer-los-ho canviar.

OAC: Has tingut alguna baralla allò que se'n diu impossible, fins al punt de deixar-ho, de dir me'n vaig?

J.A: No, no perquè sempre es troba la *via del mezzo*, com aquell que diu. Quan hi ha tibantor, mal humor, i que per fer una cosa se n'ha de parlar molt, jo penso que s'ha arribat sempre a la situació de entendre's, de afuixar un per una banda i l'altre per l'altre i arribar a fer una cosa que no sigui ni un extrem ni l'altre i sempre es bona idea trobar aquesta via, encara que no sempre és viable.

OAC: Et consideres «divo»...en el sentit de ser una mica capritxós, inestable? ¿Tu et consideres a tu mateix un divo?

J.A: Pel fet que sóc inestable, sí...capritxos no gens, i faig el meu treball amb molta senzillesa; em fa l'efecte que entre els meus col·legues no tinc enemics ni gent a qui jo li resulti antipàtic perquè no he donat mai mostres de ser un *divo*, en aquest sentit de comportar-se d'una manera una mica estranya, endeuada. No, no m'hi sento: el que sento és el pes del meu nom quan s'aixeca el teló, llavors potser sí que sento que haig de estar a l'altura del meu nom o d'allò que la gent espera, pero comportar-me com un *divo* no. Ho trobo desfasat i de mal gust, perquè és que jo n'he vist molts durant la meua carrera i em vénen ganes de riure, fins al punt que a vegades em ve allò que els castellans en diuen «vergüenza ajena».

OAC: Qui diries que es el teu col·lega més brillant?

J.A: Plácido Domingo.

OAC: I el més tècnic, el més cerebral?

J.A: Alfredo Kraus.

OAC: I de sopranos, si n'haguessis de triar una per cantar, n'agafaries alguna en concret?

J.A: M'agradaria cantar molt amb la June Anderson, ja que no hi he cantat mai. És perquè es una dona que te un color de veu i una tècnica insuperables, i a més és molt maca.

OAC: Diries que la carrera t'ha donat felicitat? Si no haguessis fet la carrera i haguessis anat per un altre camí hauries estat més feliç o menys?

J.A: Probablement la meua vida seria diferent, això sí. No hauria tingut depressions, n'estic segur. El neguit o *stress* del teatre, del viatjar, la angúnia,.. porta a vegades a moments desagradables a la vida d'un cantant pero hi aporta també la part de satisfacció, d'estar content amb tu mateix, que fas una cosa que t'agrada, a part que et trobes amb persones que et diuen «Oh, senyor Aragall, vostè aquesta nit m'ha fet sentir coses que no oblidaré mai mes», i això és molt bonic. Suposo que en un altre treball es difícil de sentir-ho, tot això.

OAC: Has parlat de les teves depressions: han estat molt fortes en alguns moments, ¿no?:

J.A: Les meves sí, d'hospital.

OAC: I a què ho atribuexes? Has dit que era per la carrera propiament?

J.A: No la carrera en si, sino allò que comporta en si la carrera: els desplaçaments, el viure en una ciutat que no és la meua on a vegades no m'hi trobo a gust, el

viure en països freds que són completament diferents del meu. Ara ja m'hi he acostumat però a vegades et trobes en un país del nord d'Europa a les 4,30 de la tarda que ja és de nit i estàs tu sol, que ja han acabat els assaigs o que has sortit d'una funció i et queden dos dies fins a l'altra; això és difícil de suportar, sí. Si tens els ànims bé o trobes companyia, o bé trobes sempre alguna cosa per distreure't, la cosa encara va, però quan estàs una mica predisposat a la depressió com jo, que soc una persona malenconiosa, aleshores ets més vulnerable. Hi ha persones que són inalterables en això, com també hi ha el que no s'encostipa mai o que no té mai mal d'estómac i jo sóc vulnerable en aquest aspecte. Em comença a venir una tristor i més tristor, i ganes de plorar, i això ja es un mal símptoma.

OAC: Però tinc entès que actualment ja no et passa això...

J.A: Alguna vegada sí; el que passa és que no m'he trobat malament com anys enrera que m'he arribat a trobar fatal; vaig arribar a pensar que ja no podria fer mai més el meu treball, no per raó de la veu, sinó perquè la meva persona no aguantava aquesta mena de vida.

OAC: Vas arribar a pensar en deixar la carrera?

J.A: Sí, sí; vaig arribar-ho a pensar.

OAC: Hauria estat una llàstima. La teva dona t'ha ajudat molt, no, en aquest sentit?

J.A: Molt, m'ha ajudat molt i també m'ha ajudat molt el Dr. José Angel Bueno que és el que jo tinc ja fa 10 anys. Perquè aquest home em va treure de una depressió profunda, d'aquestes que no pots creuar el carrer sol. Clar que quan passen aquestes coses i et van malament els medicaments i els seus efectes secundaris, etc, no et deixen fer gairebé res, però bé, he trobat una força interior, durant aquests períodes difícils gràcies a la qual me n'he sortit i, escolta, és un miracle perquè és molt difícil sortir-te'n!

OAC: I aquesta força interior en què consistia?

J.A: Voluntat. Les persones que llegeixin això i tinguin quelcom a veure amb les depressions ho comprendran bé. Perquè és un infern: vius en una angúnia, en un malestar que no ets capaç de fer res. Hi ha gent que ha tingut aquest tipus de depressions o fins i tot inferiors a les meves, i que treballaven com a dependents i que han hagut de deixar el treball fins que no s'han trobat bé. Imagina't el meu cas.

OAC: Voldríem parlar també del teu fill, que està en camí de seguir les teves passes pel que sembla, L'has animat tu o s'ha animat ell tot sol?

J.A: Jo l'he animat. Quan ell va acabar el servei militar feia els estudis normals per entrar a la universitat o per estudiar aquestes coses d'economia. Ja havia fet alguna lliçó de cant i jo li vaig dir que ho provés. L'única cosa en la qual potser no ens hem entès és que actualment quan estudies música o cant pots fer un altre cosa, quan tens les possibilitats aquestes que jo no les tenia, jo havia de treballar i estudiar. Em sap greu que ell no hagi estudiat una carrera perquè sempre serveix per tenir les espatlles cobertes. Ara sembla que ell només pugui sortir del que és el món del cant i si no tingués sort o unes qualitats suficients, cosa que jo no crec, i no pogués fer el treball del teatre, bé, alguna cosa faria, però el seu pensament i el meu és el que canti i les possibilitats les té perquè té una veu molt maca. Ara bé, hi ha coses que no les acaba encara d'entendre, però precisament per això estudia.

OAC: Amb qui estudia?

J.A: Ell estudia amb la Nuria Aragonés i el repertori el fa amb l'Amparo Garcia, que va fer el concert amb mi i és la pianista meva. Això del cant és una cosa que a vegades passa un any i sembla que no hagi après res, que et trobes en el mateix lloc, i de sobte es ..... , tot fora. Per estudiar cant

## Entrevista

---

s'ha de parar molta atenció, has de estar summament concentrat.

Només cal anar «al tanto» amb les qüestions tècniques: tenir en compte que la veu ha de tenir una fluïdesa i una continuïtat per saber posar les notes al seu lloc totes iguals i això és el que ell està lluitant per aprendre-ho.

OAC: No trobes que es més lleuger de veu que tú?

J.A: (Pensativament) Sí, una mica més que jo a la seva edat.

OAC: Creus que aquesta diferència vocal és circumstancial i que després anirà creixent?

J.A: Jo penso que la veu li canviarà; el volum es farà més gran el color més líric. Però és que ell també canta coses que són molt per a ell; el que és important és que pugui cantar alguna cosa al teatre, ja que llavors al teatre podrà acabar d'aprendre allò que ningú li pot ensenyar, com és que es el fet d'estar a dalt de l'escenari, interpretar i aquesta experiència et dona una seguretat i t'obre uns camins que fins aleshores ni tant sols els coneixies.

OAC: Quin diries que ha estat el teu èxit més espectacular?

J.A: (Després de pensar uns instants). Un *Rigoletto* a Budapest en el qual vaig haver de cantar «La donna è mobile» tres vegades; després d'aquest èxit, quan ja s'havia acabat l'òpera jo me n'havia anat d'escena,

vaig al «camerino» per desmaquillar-me i canviar-me, i com que jo sempre vaig a poc a poc, potser vaig estar una hora o una hora menys alguns minuts i quan surto per anar-me'n, ve la direcció del teatre i em diu que no me'n vagi, que el públic encara està aplaudint; vaig sortir a saludar i no hi havia pas quatre persones sino ben bé la meitat del teatre. O per exemple el debut meu al Liceu amb *La bohème*, el 1964, o la meva primera funció de *La Favorita*. Jo penso que són coses que quedaran o que ja han quedat en la història del Liceu. O el meu debut a Viena, l'any 1966 amb *La bohème*: a la sortida va haver de venir la policia i tot: els fans en van arrancar la jaqueta i fins i tot el rellogge. Me'n recordo de quan van fer aquell programa de Estrelles de l'Òpera: una de les coses que es filmaven era a Viena després d'una representació: a la sortida, hi havia alguns cantants que llogaven comparses per fer «bulto»; jo no ho vaig fer i malgrat tot, no van poder quasibé filmar de la gentada que hi havia.

Són moltes més les anècdotes que té Jaume Aragall per explicar, i moltes les experiències que ha comportat per ell una carrera que l'ha dut per tot arreu, als principals teatres de tot el món, a enregistrar discs i a rebre els aplaudiments dels públics de tot arreu. Però, sobre tot, l'emociona el retorn a Barcelona, ciutat de la qual és un enamorat profund: passejar per la Rambla, gaudir del seu clima, i rebre l'afecte del seu públic en una nit de Liceu. Realment, Jaume Aragall se sent feliç de la tria que va fer el dia que va decidir ser cantant d'òpera.



## «ÓPERA ACTUAL» – DE VIAJE

Jesús García-Pérez

En esta sección comentaremos habitualmente algunos de los viajes que Ópera Actual juzga interesantes fuera de Catalunya, pero a distancias asequibles, para ver espectáculos de ópera o de ballet. Nos limitaremos deliberadamente a teatros del resto del país o del sur de Francia y solamente en casos muy excepcionales viajaremos, con el pensamiento al menos, a lugares más apartados, como Sevilla o Lyon, por ejemplo. Como es natural, no es posible acertar con el gusto de todos, pero nuestro criterio será el de aconsejar la visión y audición de obras «distintas» de las que pueden verse en repertorio. Esto es, nuestro consejo no va dirigido a quienes quieren ver su centésima *Traviata*, sino más bien a aquellos que deseen ampliar su horizonte operístico para renovarlo y enriquecerlo.

En Montpellier, a tres o cuatro horas de Barcelona, dos teatros funcionan durante la *season*: el antiguo, Opéra-Comédie, y el recién construido, Salle Berlioz. Durante el primer trimestre, dos óperas brillan con luz propia, y no son las únicas: *Atys*, de Lully e *Il ritorno d'Ulisse in patria*, de Monteverdi.

La primera, que también se dará este año en el Teatro de la Zarzuela (Madrid está a doble distancia que Montpellier), está considerada por muchos el mayor espectáculo que se ha brindado hasta el momento en ópera barroca francesa. Se dio en París y también en Montpellier con éxito abrumador, lo que le valió saltar el Atlántico hasta América del Norte, y –como puede verse– vuelve al cabo del tiempo incluso a escenarios en los que ya triunfó, como el de la Opéra-Comédie de la capital languedociana. William Christie, con sus Arts Florissants y los danzarines de Ris et Danceries serán de

nuevo los artífices de esta ópera-ballet, con los mejores especialistas entre los cantantes: Guillemette Laurens, Agnès Mellon, Howard Crook y Nicolas Rivenq. La puesta en escena de Jean-Marie Villégier, verdaderamente fastuosa, constituye por sí sola un regalo para la vista, en el que destacan ante todo los increíbles vestidos, creación de Patrice Chauchetier. Existe compacto (aquí) y vídeo (en Francia) de esta *Atys*, pero incluso los que podemos de este modo disfrutar de esta joya en casa, volveremos a repetir viaje. Será los días 25, 26 y 27 de febrero a las 20 horas.

En cuanto a la ópera monteverdiana, se trata de la versión comandada por René Jacobs, con puesta en escena de Gilbert Deflo y decorados y vestuario de William Orlandi.

En el homogéneo reparto se destaca el tenor Guy de Mey, al que ya vimos una vez haciendo el personaje de Atys en la ópera anteriormente recomendada. Si las opiniones respecto a la actuación del célebre contratenor René Jacobs como director y a su concepción de este *Ulisse* no andan tan acordes como en el caso de W. Christie, en la obra maestra lullyana, de lo que no cabe duda es del interés que tiene presenciar una ópera tan capital en el principio histórico del género, concebida sin prejuicios filológicos, sino enfocada con vitalidad y con un enorme sentido musical.

Tan asequible como Montpellier (o más) es Toulouse, la sede de Michel Plasson, y en la que la antigua Halle aux Grains, convertida en sala de ópera y conciertos, suministrará el marco para una muy interesante *Elektra* con Janis Martin, Rachel Getler, Sheila Nadler, Ragnar Ulfung y Mark Struckmann. Dirigirá Plasson y las fechas son 23 y 27 de febrero y 1 de marzo, la pri-

mera y la última en *matinée*; la segunda, nocturna. Nuestra alma de infatigables viajeros operísticos nos sugiere un itinerario conjunto, aprovechando que el sábado 29 hay en Montpellier una sesión de ballet por Ris et Danceries, los que actúan en *Atys*: 27 de febrero: *Atys* (Montpellier); 29 de febrero, ballet (Montpellier); 1 de marzo, *Elektra* (Toulouse). Claro, si uno puede disponer de ese fin de semana largo, a partir del jueves por la mañana. Si se puede, vale la pena.

Un poco más lejos, y derivando, en vez de hacia el oeste, al este, está la ópera de Marsella. Altamente recomendable es una *Katia Kabanová* que se dará los días 19, 21, 23 y 25 de febrero, y que tienta al operófilo viajero de antes con la posibilidad de dedicar casi toda la semana a pasarlo en grande, y empezar el martes 25 (a las 20,30) con este fundamental título de Janáček, una minigira lírica. Es una nueva producción, con puesta en escena de Charles Roubaud, decorados de Isabelle Partiot y vestuario de Katia Duflot. La dirección musical estará a cargo de Tamas Pal, el serio y a la vez expresivo maestro húngaro que fundó la Orquesta Salieri de Budapest para grabar el *Falstaff* de Salieri y que se ha destacado este año del bicentenario por sus ajustadas interpretaciones mozartianas. Tres nombres

brillan en el reparto de la preciosa ópera checa: Martine Surais en la protagonista; Barry McCauley en el papel de Borís y la que de seguro será interesante Marfa de Leonie Rysanek, esa gloriosa veterana que reserva para nuestro público liceísta, a sus años, la primicia de la Condesa de *Pique Dame*, esta temporada.

Claro está que nuestro propósito de destacar tres o cuatro títulos cada trimestre no nos va a impedir deslizar aquí que, en Marsella, Alain Fondary será Macbeth, con *mise en scène* de Jacques Karpó, entre el 12 y el 25 de enero; ni tampoco que Gwyneth Jones cantará una Isolda, también en Marsella, entre el 8 y el 17 de marzo; Brangäne será Nadine Denize y Tristán, William Johns. Ni tampoco dejaremos en la cinta de la máquina que los días 14, 16 y 18 de febrero se da en Montpellier otro título de Lully: *Alceste*, en el que cantan Colette Alliot-Lugaz y la incomparable Véronique Gens. Claro que no dirigirá Christie, sino Malgoire.

Ocioso es decir aquí que ÓPERA ACTUAL está a la disposición de sus lectores para cualquier información referente a las óperas recomendadas o a cualquier otro espectáculo que sea de interés para esta gran familia de los «liricómanos» a la que pertenecemos por definición.

# EL FESTIVAL DE BAYREUTH, UNA EXPERIENCIA DIFERENTE

Francesc X. Mata

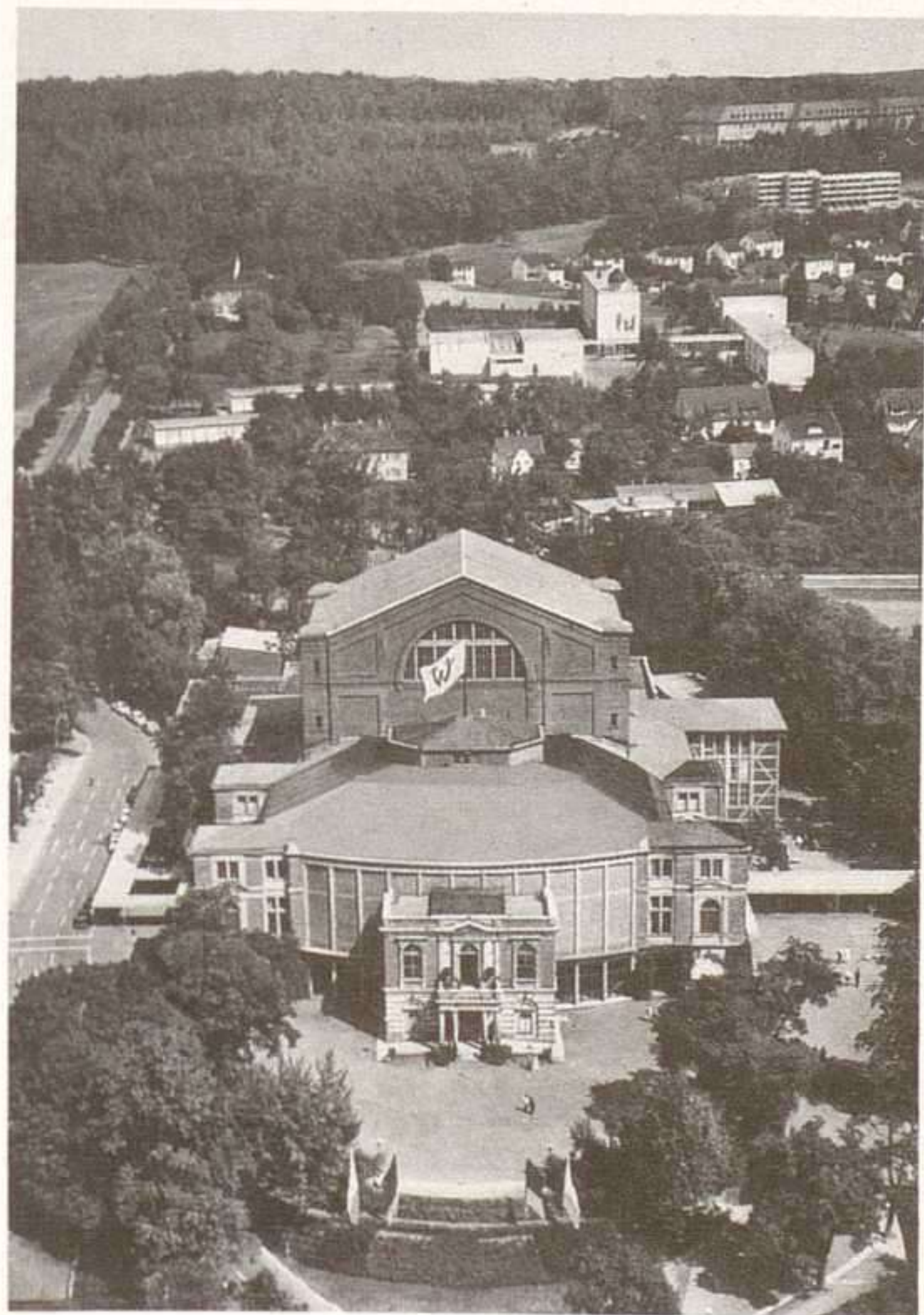
El Festival de Bayreuth, que ha sobrepasado ampliamente el centenario, conmemorado brillantemente en 1876, es uno de los centros más importantes de la ópera internacional, a pesar de tener limitada su actividad exclusivamente a las óperas de Wagner desde *El holandés errante* a *Parsifal*.

Sólo se hace una excepción y muy de vez en cuando: la *Novena Sinfonía* de Beethoven, única ocasión en que los músicos de la orquesta tocan sobre el escenario. De lo contrario, la orquesta actúa oculta bajo los seis desniveles del foso y no se puede ver desde la sala a menos que uno se acerque a la barandilla del mismo, algo que por supuesto sólo se puede hacer al final del espectáculo... si se logra convencer a las muchachas de turno que cierran celosamente las puertas de la sala bajo llave, incluso cuando la gente está ya aplaudiendo.

Se ha hablado mucho de la decadencia de Bayreuth, en estos años, y de alguna manera están en lo cierto quienes comentan este estado de «horas bajas», debido a la necesaria ralentización del proceso de cambio de las producciones. Antes funcionaban como un reloj imparable, y ahora están empezando a prolongar su presencia en el teatro más allá de las tres o cuatro temporadas que antes eran de rigor. Los motivos son económicos pero también artísticos: no puede sostenerse el ritmo de creación de novedades absolutas que el equipamiento técnico del teatro permite y, por lo tanto, hace exigible. El teatro practica una política abierta a todo gran creador, sea cual sea su ideología, abandonando antiguas posiciones dogmáticas con harto dolor de un sector de su público que todavía reclama la vuelta a los antiguos

cascos con cuernos y a las escenografías de cromo que se conservan en el museo de la casa natal de Wagner, Wahnfried, al otro lado de la ciudad.

Pero la crisis más grave es la de las voces. Es muy difícil hoy en día encontrar un tenor heroico, un verdadero *heldentenor* que cubra dignamente los grandes roles wagnerianos. Este año hubo suerte con la labor de Siegfried Jerusalem, pero no siempre ocurre de este modo.



El Teatro del Festival Bayreuth

## Bayreuth 1991

El programa de este verano de 1991 estuvo en Bayreuth completamente modelado sobre el del año pasado, con los mismos espectáculos, incluso casi las mismas fechas, en lo que al tercer ciclo se refiere, y en el teatro de la colina, las escenografías espectaculares de siempre, pero sin cambio alguno de importancia.

Los únicos cambios estuvieron en las voces, que eran este año bastante mejores que los del ciclo anterior.

El primer espectáculo del ciclo fue *Parsifal*, con William Pell en el papel principal. Éste es un norteamericano con aspecto juvenil, que canta con una voz suficiente, aunque desde luego no memorable, un papel que es muy largo y fatigoso. A su lado, dos veteranos, Hans Sotin, haciendo todavía un Gurnemanz muy sólido, y Franz Mazura, que a pesar de su veteranía ha cantado un Klingsor bastante bueno. Lo mejor del reparto, sin embargo, eran el Amfortas de Bernd Weikl y la Kundry de Waltraud Meier, poderosa y sugestiva. La producción de este *Parsifal* se debe al ya veterano director del Festival, Wolfgang Wagner, nieto del compositor, que seguramente hizo esta producción procurando que fuera económica sin duda por el alto coste que suponía el *Ring* de Harry Kupfer; aunque en contraste con la modestia escénica hay un lujoso y totalmente innecesario ascensor por el que se desplaza Klingsor. James Levine dirigió con pesadez y lentitud; a pesar de la longitud ya considerable de la obra, él le añadió tranquilamente un cuarto de hora a cada acto con su pausada marcha, que no parecía obedecer tampoco a ningún misticismo especial.

El *Ring* de Harry Kupfer es, como ya se ha comentado en otros años, una creación espectacular, con el uso de los rayos láser en el *Oro del Rin* hasta la saciedad, creando efectos de profundidad admirables, y delimitando el río, primero, y el camino, después, durante toda la obra. Hay momentos en que la narración adquiere un tono de drama de familia rica, en toda la escena en la que aparecen los dioses, con sus maletas de plástico y sus vestimentas de fiesta, mo-

dernas (segundo cuadro y final de la obra) y efectivamente, cuando se han reconciliado todos suben al ascensor de neón que los lleva al Walhalla. En otros momentos, en cambio, se respira un clima más auténtico (como cuando Wotan y Loge bajan a robarle el oro a Alberich, o cuando aparece Erda de entre los estratos de asfalto y tierra del escenario). En este *Prólogo* los mejores fueron, vocalmente hablando, John Tomlinson, un magnífico Wotan simpático y humano, y Loge, vestido como un hippy inglés, pero excelente tenor en todo momento. También se hizo notar la calidad de la voz de los dos gigantes, Matthias Hölle (Fasolt) y Philip Kang (Fafner).

En *La Walkiria* la cabalgata de las Walkirias la cantan éstas bajando de una escalera que parece la de unos bomberos, mientras se llena la escena de heridos o difuntos envueltos en vendajes que se van hacia el infinito por el camino del láser.

Poul Elming cantó muy bien y con poderosos medios el papel de Siegmund, y John Tomlinson repitió otra vez su excelente labor del día anterior como Wotan. Nadine Secunde alcanzó un buen éxito en el papel de Sieglinde como lo había hecho en la temporada anterior en el Liceo, moviéndose con la agilidad que otras cantantes no tienen. Anne Evans fue una Brünnhilde correcta.

*Siegfried* resultó la parte menos interesante del conjunto, porque es más estática que los otros episodios del *Ring*. Llamó la atención Siegfried Jerusalem, del que no esperábamos nada y lo dio todo, haciendo un protagonista que ya hubiéramos querido tener en otras ocasiones en que ha hecho interpretaciones muy pobres. A pesar de la longitud del papel, estuvo potente y afinado durante toda la representación y alcanzó uno de los triunfos grandes de su carrera.

Anne Evans fue una Brünnhilde poderosa que cantó su parte final con brío. Graham Clark, que había hecho un magnífico Loge el primer día, apareció ahora como Mime y se ganó una ovación por su agilidad y sus graciosos movimientos en escena. La escenografía del segundo acto era impresionante porque parecía la escena de un accidente de un avión, dentro de las ruinas del

cual se movían el dragón Fafner y los protagonistas, incluido el grueso Günter von Kernen, el magnífico Alberich de este *Ring*.

Finalmente, en la última sesión, *El ocaso de los dioses*, Siegfried Jerusalem repitió su éxito de la obra anterior, salvando incluso los obstáculos del último acto. Philip Kang hizo un Hagen con aspecto de dictador sudamericano muy logrado, y Anne Evans una Brünhilde muy convincente, moviéndose en escena con gran agilidad y sentido del teatro. En esta parte el coro tenía vistosas intervenciones.

La orquesta en todas las sesiones del *Ring* la dirigía Daniel Barenboim, que no le dio ninguna personalidad especial a la orquesta y se limitó a cumplir bien. Cuando después de la escena final apareció el director de escena, Harry Kupfer, todavía hubo protestas, a pesar de que este montaje ya está más que asumido por todo el mundo y

sus fotos se han divulgado en todas las revistas. Pero los aplausos fueron mucho más fuertes que las protestas.

### Títulos sueltos.

Además, el último ciclo incluía una representación de *El holandés errante*, en un montaje de Dieter Dorn con escenografía de Jürgen Rose que ha llamado la atención por los movimientos hacia arriba y hacia abajo de la casa de Senta, para indicar como ésta y el Holandés se concentran tanto en el amor que les une que todo el mundo gira a su alrededor sin que ellos se den cuenta. Las escenas del coro al principio del tercer acto fueron espléndidas, pero el final era un poco desconcertante, porque Senta se encontraba con el Holandés fuera del marco de la escena que durante toda la obra estaba enmarcada por una línea luminosa roja,



Representación de *Lohengrin* en el Festival de Bayreuth, 1989.

como si quisiera indicarnos el carácter irreal de lo que ocurre en escena.

Sabine Hass no estuvo especialmente bien como Senta, con una voz excesivamente dura en los agudos, ni Reiner Goldberg fue más allá de una interpretación mediocre como Erik; el único que realmente llamaba la atención era Bernd Weikl como Holandés, secundado por Hans Sotin, poderoso y vital como Daland. La orquesta la llevó Giuseppe Sinopoli con fuerza e ingenio, dando un especial relieve a los momentos rítmicos de la obra.

El ciclo se cerró el 28 de agosto con *Lohengrin*. Dicen que el responsable de la producción, el cineasta Werner Herzog, se ha disgustado con la dirección del Festival y lleva ya un par de años sin aparecer por allí.

Nadie se cuida de la producción que por lo visto está desluciendo un poco. Sin embargo, la belleza del segundo acto, con un lago artificial y unas ruinas góticas, es impresionante, y lo mismo puede decirse del paisaje nevado del primer acto y del último cuadro. También aquí el rayo láser subraya las distancias, abriendo camino al cisne.

En el papel de Lohengrin tuvimos el triste espectáculo de un Paul Frey con una voz cansada, deslucida y sin timbre. No hubo fallos graves, pero su presencia era inquietante porque no se veía la salida a su actuación.

Mucho mejor estuvo Eva Johansson en el papel de Elsa, y también Gabriele Schnaut fue una Ortrud con personalidad y fuerza vocal. Pero el Telramund de Ekkehard Wlaschiha no tenía fuerza ni personalidad y el rey de Manfred Schenk era discreto. Sólo el Heraldo (Eike Wilm Schulte) tenía una voz prometedora aunque el papel sea muy corto. El coro funcionó muy bien y la orquesta sonó con fuerza aunque no muy sutil bajo la batuta de Peter Schneider.

Para el año próximo se anuncian algunas novedades que mejorarán el panorama, que este año era de cómoda rutina. El teatro sigue lleno como siempre hasta los topes y hay multitudes solicitando entradas con los cartoncitos de anuncio; sería curioso ver cuántos años aguantaría el cartel de «no hay entradas» sin necesidad de cambiar la programación.



# OFERTA OPERÍSTICA VARIADA A PARÍS: GENER-ABRIL 1992.

Santiago Estapá

El període gener-abril 1992 serà sens dubte el més dens de la temporada lírica 1991-1992 a París. Sembla com si els quatre teatres que fan temporada –Bastille, Champs Elysées (TCE), Favart i Châtelet (TMP)– s'ho haguessin dit.

Per començar hi haurà dos espectacles «socials» –elitista l'un, popular l'altre– d'aquells que donen conversa. Es tracta de *Il viaggio a Reims* de Gioacchino Rossini que presentarà el TCE gairabé amb la distribució del disc, Claudio Abbado i Ruggero Raimondi inclosos. Fet elitista per la qualitat del públic que assisteix al TCE en aquests casos.

Giuseppe Verdi i el seu «sacerdot», Luciano Pavarotti, presentaran al teatre de la Bastille –teatre popular per la seva construcció– *Un ballo in maschera*, sota la direcció del simpàtic coreà Myung Wung Chung.

Per tenir una bona entrada al TCE caldrà amanir unes 25.000 pts., més o menys. Per al *Ballo* en caldran unes 10.000, amén de passar una nit del final de març en blanc i al carrer.

El TCE ha programat *Alceste* de Jean-Baptiste Lully –a França no se li diu mai Lulli qui sap perquè– que dirigirà Jean-Claude Malgoire i que J. L. Martinoty posarà en escena. La obra estarà precedida d'una sèrie de vuit conferències fetes per grans especialistes del líric barroc. *Alceste* pot ser el triomf de la temporada. Com ho va ser *Alys* del mateix Lully fa quatre anys a Favart i que per cert ens torna aquest any amb el mateix equip que la va crear: William Christie, J.M. Villegier i el pom de bons cantants i de ballarins que el públic va descobrir i aplaudir aleshores.

A més el TCE organitza una sèrie de recitals: Samuel Ramey, Katia Richareli, Rock-

well Blake, Chris Merritt, Marilyn Horne i Cecilia Gasdia. Acompanyarà la Gasdia un quartet de cordes; iniciativa molt encertada, considerat el seu estil de cant.

L'Opéra Bastille farà la reposició de la *Flauta màgica* –discutida posta en escena de Bob Wilson i poques veus–, el *Boris* de 1874 –Paata Burchuladze–, *Lady Macbeth de Msensk* –Mara Zampieri–, *Elektra* de Richard Strauss –duel intensíssim entre Gabrielle Schnaut i Helga Dernesch–, i finalment i sobretot, un esperat Hoffmann posat en escena per Roman Polansky, dirigit per Ion Marin i cantat per Lella Cuberli, Martine Dupuy, Nadine Denize, N. Dessay, Francisco Araiza i José van Dam, un «plateau» al que només hi falta l'inigualat Cochenille de Michel Sénéchal, i que no té res a envejar al de *Viaggio* del TCE. No detallem aquí els innombrables concerts, recitals, conferències i exposicions que a l'entorn d'aquestes obres ens proposa el «supermercat líric» de la Bastille.

Pleyel prepara una *Tetralogia* en versió de concert dirigida per Marek Janowski, un director molt conegut i justament apreciat pel públic parisenc.

La part moderna del quadrimestre ens la lliura el TMP que per començar donarà el *West side story*. Seguiran *Le chevalier imaginaire* de P. Fénélon, una creació mundial sobre el Quixot; *Il prigionero* de Luigi Dallapiccola i un *Pelléas et Mélisande* dirigit per Pierre Boulez on no hi figura ni un sol cantant francès. La posta en escena es de P. Stein.

Així doncs, es prepara a París un hivern líric en el que n'hi haurà per tots els gustos i totes les bosses. Desitgem que a més d'intens, l'hivern sigui calorós, pensant en els pobres que faran cua per sentir el Luciano.



# GRAN TEATRE DEL LICEU

Temporada 1991 - 1992

Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu

Director musical de l'orquestra: Uwe Mund

Director del cor: Romano Gandolfi

Subdirector del cor: Andrés Máspero

3, 4, 5, 6, 7, 8 setembre

**Béjart Ballet Lausanne**

10, 11, 12, 13, 14 setembre

**Dance Theatre of Harlem**

17, 18, 19, 20, 21, 22 setembre

**Tanz-Forum Köln**

25, 26, 27 setembre

**Ballet Víctor Ullate**

30 setembre

**Concert Margaret Price**

12, 14, 16, 18, 20, 24 octubre

**Salome**

2, 4, 7, 10, 12, 14 novembre

**Idomeneo**

24 novembre

**Concert Final XXIX Concurs  
Internacional de Cant  
Francesc Viñas**

30 novembre

**Recital Christa Ludwig**

23, 25, 27, 29 novembre, 1 desembre

**Le nozze di Figaro**

5 desembre

**Requiem**

16, 18, 19, 21, 23, 27, 29, 30 desembre

**La Bohème**

16, 19, 22, 25, 28, 31 gener

**Pique Dame (Pikovaya Dama)**

20 gener

**Recital Raina Kabaivanska**

10, 12, 14, 16, 18, 20 febrer

**The Duenna**

19 febrer

**Recital Simon Estes**

22 febrer

**Concert José van Dam**

9, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 20 març

**La Traviata**

7 abril

**Recital Katia Ricciarelli**

2, 4, 5, 8, 10, 11 abril

**Maria Stuarda**

24, 27, 30 abril i 3, 6 maig

**La Cenerentola**

2 maig

**Recital Frederica von Stade**

11, 12 maig

**Concert Orquestra Simfònica del  
Gran Teatre del Liceu**

24, 26, 27, 29, 30 maig

**L'elisir d'amore**

6, 8, 10, 12 juny

**Hamburgische Staatsoper/Tannhäuser**

9 juny

**Recital Edita Gruberova**

15, 16 juny

**Hamburgische Staatsoper /  
Gran Teatre del Liceu  
Gurrelieder**

29 juny i 3, 7, 11, 15, 19 juliol

**Werther**

4, 5 juliol

**Concert Orquestra Simfònica i Cor  
del Gran Teatre del Liceu**

24 juliol

**Recital Victoria de los Angeles**

Departament d'Abonaments i Localitats:  
Rambla Caputxins, 61, 08001 Barcelona  
Tel. (93) 412 55 32 / 412 19 05  
Fax: (93) 412 11 98

CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

amb la col·laboració de **IBERIA**



# ELS TENORS PUCCINIANS

Lluís Trullén

En moltes ocasions s'ha explicat detalladament la perfecció inqüestionable que aconseguix Puccini al tractar els seus personatges femenins: cadascuna de les seves heroïnes poseeix una força i un cúmul de detalls plens de subtileza que han convertit al de Lucca en el compositor verista que amb més encert i personalitat ha sapigut copsar musicalment les reaccions femenines inscrites en les conflictives situacions dramàtiques. La coneguda infantesa i adolescència del compositor, envoltada per un ambient familiar marcadament femení, va contribuir decisivament a aquesta circumstància; no és gratuït, doncs, que les seves òperes més rel·levants portin com a títol el nom de la heroïna i que aquesta es converteixi en l'epicentre de l'episodi dramàtic. Però no hem d'oblidar que els arguments que agafa Puccini, sempre envoltats pel tema de l'amor, que exceptuan tres casos –**Turandot, Gianni Schicchi, Fanciulla del West**– mai arriba a un final plenament feliç, converteixen als tenors de les òperes com **Tosca** o **La Madama Buterfly** en els veritables personatges motrius de l'acció dramàtica, inclús durant aquells moments que resten fora de l'escena. Precissament són aquests els moments aprofitats pel compositor per dedicar a les sopranos melodies, prou conegudes pels melòmans, destinades a expressar el seu sentiment o angoixa amorosa. Puccini, com a músic inscrit dintre la corrent verista, se'ns mostra com un veritable pintor de retrats musicals d'uns personatges en que els seus models d'actuació es poden correspondre adequadament a una realitat. Cal remarcar que en les tretze òperes de Puccini –exceptuant evidentment **Suor Angelica**, en que no apareix cap veu masculina– el tenor està dotat d'una fortíssima personalitat, quedant reflexats un ventall ampli de retrats: del poe-

ta bohemí, al cavaller francès que no dubte a donar-ho tot per l'amor, o aquell del pintor entregat plenament als ideals patriòtics.

Els llibrets pels que opta Puccini expliquen les situacions amb la màxima veracitat» possible intentant enmarcar explícitament la localització temporal i espacial per on es desenvolupa el drama: els acontereix-



El tenor Enrico Caruso. Ramírez a  
*La fanciulla del West.*

## Miscel·lània

ments de Tosca, serveix com exemple prou conegut, succeeixen a Roma l'any 1800, els d'Edgar a Flandes l'any 1402 i el de Gianni Schichi a Florència a l'any 1299. El detallisme en ambdós aspectes arriba a extremar-se en les òperes com *Il tabarro* i l'esmentat Gianni Schichi en que hi ha precisada l'edat de tots els personatges. Un dels secrets per començar a definir i intentar trobar la força musical que Puccini atorga als seus heoris, bé siguin masculins o femenins, l'hem de buscar en la preocupació que sempre va sentir el compositor envers l'el·lecció de la història i en la redacció definitiva del llibret. La «guerra de llibretistes» que va envoltar la composició de *Manon Lescaut* o el treball dels inseparables Giacosa i Illica, que a voltes, van veure ampliats els seus llibrets, com en el cas de *Tosca*, amb retocs efectuats pel propi Puccini, exemplifiquen la preocupació que el compositor de Lucca mostrava envers la consolidació d'una eficient trama argumental. Puccini va saber instrumentar fent us d'una personal combinació d'harmonies exòtiques i de frescor melòdic resultant sempre un estil que ha estat definit acertadament per Francesc Fontbona com «un llenguatge estètic fàcilment assimilable per l'espectador». Però aquesta volada melòdica, que ha captivat en un moment o altre a tot melòman dotat d'una mínima sensibilitat musical, respon a unes idees i normes de composició i d'estructuració musical que intentarem definir, procurant centrar-nos exclusivament en el paper atorgat a alguns dels dotze herois.

Si intentem realitzar el «retrat robot» d'un tenor puccinià coincidirem en que per sobre de tot estem tractant amb un personatge apassionat, romàntic que fa del amor el seu màxim ideal. aquest amor bé sorgeix d'un encontre fortuït, com en els casos de Rodolfo o des Grieux, o d'una situació preestablerta ja abans de l'inici de l'òpera com els dels cassos de mario cavaradossi, Dick Johnson o de Rinuccio. Precissament aquest personatge de Gianni Schichi ens ofereix un altre factor molt comú entre els herois puccinians: un profund amor per la terra. Rinuccio mostra la seva estimació per Florència en el duo amb Lauretta «Firenze da

lontano, ci parve il Paradisso», que, com tota l'òpera, troba els seus fonaments argumentals en el Cant XXXIV del Purgatori pertanyent a *La Divina Commedia* de dante i que suposa un veritable homenatge puccinià a la capital de la Toscana.

Tractat d'una manera ostensiblement diferent, el Príncep calaf amb el seu repte desafiador davant Turandot, també mostra una estima cap el seu regne. Per la seva part Pinkerton ens apareix dibuixat com el prototipus de patriota americà, que no oblidada, amb sincera tendresa, els feliços moments que va passar amb Cio Cio San a la seva casa de Nagasaki.

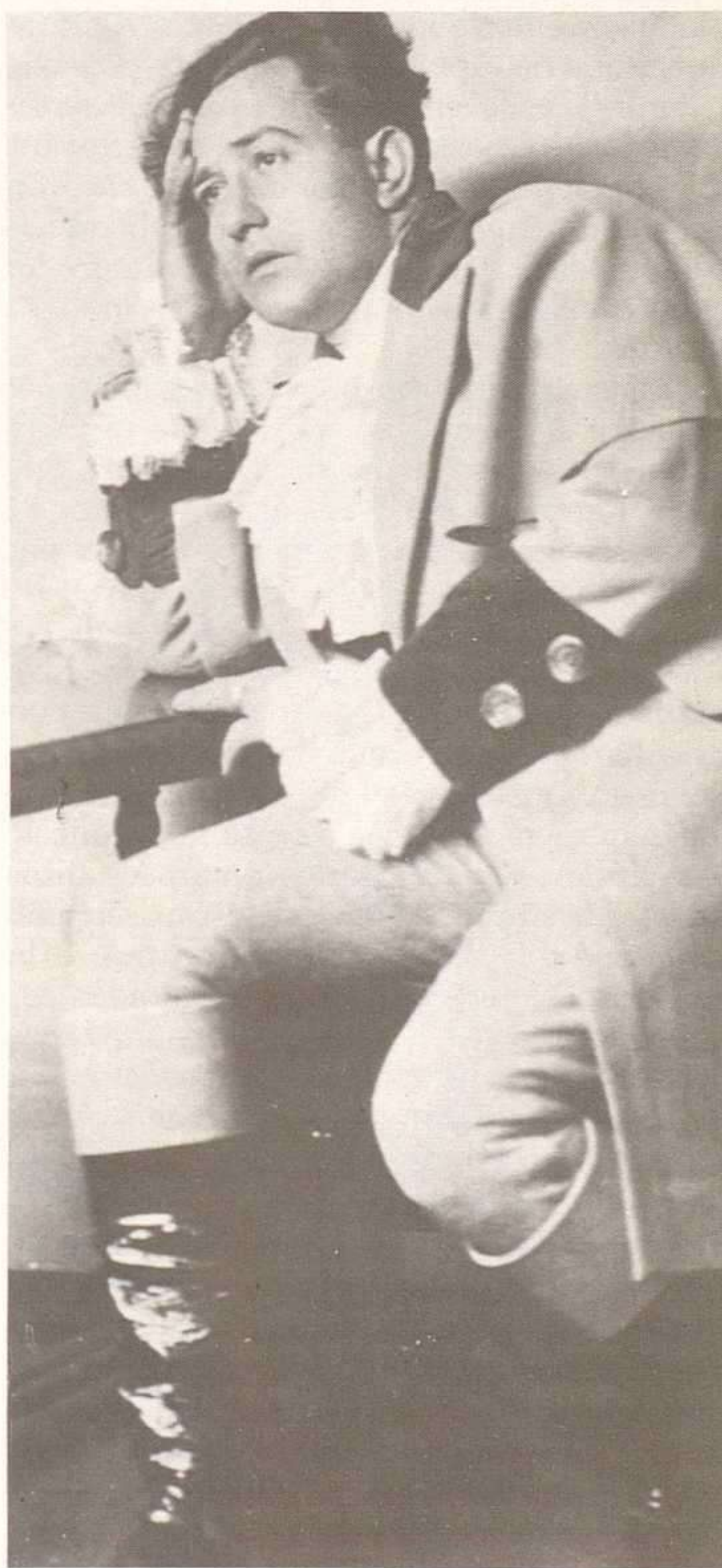
El romanticisme, heroïtat, apassionament, són també altres leit motive dels tenors puccinians. Un dels heroïes que se'ns mostra com un dels personatges romàntics i més segurs de sí mateixos, és Mario Cavaradossi, que soporta amb aplom i sense retractar-se la dimensió conflictiva en que es desenvolupen els tràgics aconteixements del segon acte: torturat pel botxinsd'scarpia, durant la terrible escena que succeeix al palazzo farnese, el pintor Cavaradossi no trairà el seu amic angelotti revel·lant l'amagatall a on s'allotja aquest agossarat fugitiu de Castel Sant'angelo. La confessió feta per la seva amant Floria, malgrat la constant oposició de Mario de que confessés la situació del lloc secret, ens permetrà escoltar a un Cavaradossi ple d'ira i d'odi envers l'heroïna, adonant-se qque el seu patiment no ha servit per poder salvar la vida del seu amic. Evidentment, tot això queda reflectit en el tractament vocal que fa Puccini del personatge. Durant el segon acte Mario es limita a cantar frases dipersesm que augmenten la dimensió dramàtica dels aconteixements, exposat en una línia vocal en la que apareix l'us freqüent dels graus disjunts –l'eficient salt de quinta que acompanya el esplendorós crit de Vittoria– amés d'utilitzar cromatismes, que acaben de produir a qui ho escolta aquesta sensació d'instabilitat. En contraposició, el paper d'aquest tenor durant el segon acte, apareix marcat per les dues àries i dos dúos, i la seva trajectòria vocal es mou per confortables graus conjunts, amés de tenir el complement d'una orquestració

que segueix una línia modulant. Curiosament Mario Cavaradossi és un dels tenors que Puccini fa cantar durant menys estona, però és el que, potser, poseeix un caràcter més fort i més sòlid, acord amb els seus propòsits polítics, amorosos i fraternals.

La trajectòria del tenor, durant el transcurs d'aquestes òperes acostuma a iniciar-se amb un breu i definidor arioso, cantat sol o acompanyat d'altres personatges, i que dona pas a la seva primera intervenció de revel·lació dins l'òpera. aquesta primera ària acostuma ser breu, escrita en un tempo *Andante* que sempre va acompanyat per un qualificatiu, bé sigui *lamentoso*, *sostenuto* o *amoroso*, i amb l'ús d'unes tonalitats brillants, d'entre les que predomina la de Si bemoll. Dos dels exemples més significatius que poden correspondre amb aquesta premisa els trobem en els papers de des Grieux en la seva maravillosa confessió, *Donna non vidi mai*, i que antecedida per la no menys bella *Tra voi belle*, s'emparenta pel traç melòdic amb l'ària del tercer acte *addio fiorito assil*, que canta Pinkerton a la *Madama* i que tant recorda al breu però deliciós suspir *Amor ti vieta* que canta Loris Ipanoff durant l'òpera també verista *Fedora* de Giordano. Un altre exemple que lliga amb aquesta formulació apriorística, el constitueix la cèlebre recondita harmonia del ja citat Cavaradossi, que ressona a l'església de Sant 'andrea della Vallem i que ens exposa l'amor incondicional que sent per la seva amant.

Un dels papers que Puccini fa esperar més abans de que afronti un moment culminant és el de Rodolfo, mirall de la bohèmia parisina reflexe dels moments gens esperanzadors que el propi Puccini va viure anys abans dintre de la seva pròpia vida. l'ària de Rodolfo *Che gelida manina*, se'ns presenta com una de les més complexes escrites per Puccini. Escrita en compàs binari i to de la bemoll major, ens mostra d'entrada la subtilitat de Puccini alhora d'agafar els tempi: tres *andante* cadescun amb un matís expressiu diferent (*affetuoso*, *sostenuto* i *lento*, i en el que apareix un Do 5, el cèlebre do de pit. No suposa cap novetat escriure que Puccini sabia escriure magistralment per la veu i d'oferir als tenors unes sortides per po-

der evitar aquests mals tràngols. Per això a la partitura hi ha inclòs dos compassos opcionals en els que utilitza graus similars de l'escala per així evitar el temut Do 5. La sol·lució sens mostra menys brillant però igualment acceptable. De tota manera si observem el desenvolupament melòdic instrumental, que figura en els compassos a que fem referència, veiem, que sempre hi ha correspondència a l'unissò entre orquestra i



Miguel Fleta en el paper de Mario Cavaradossi (Nova York, 1923).

## Miscel·lània

veu, i en això creiem que Puccini havia pensat clarament en l'explosiu do de pit que precedeix al parlando dolcissimo en pianissimo que obrirà les portes a l'ària de Mimi següent dúo que posa fi al primer acte. Si Rodolfo ha d'esperar uns moments per cantar la seva primera ària, durant l'òpera *La Fanciulla del West*, té la seva única intervenció de rel·levància en solitari, durant el darrer acte en a cèlebre ària *Ch'ella mi creda libero e lontano*, una súplica dirigida a que Minie no sàpiga que ell morirà, pensant ja amb els esdeveniments futurs i que sortosament no es portaran a terme. si bé durant el segon acte cante *Or son sei mesi che mio padre mori*, malgrat ser un moment musical amb suficient entitat pròpia, sempre ha estat considerat com un raconto a manera d'arioso.

Els dúos entre soprano i tenor conformen un altre element clau dintre dels primers actes de les òperes de Puccini, encara que en la *Fanciulla del West* el dúo d'amor es produeix durant l'acte segon. S'erigeix per sobre de tots els escrits per Puccini el de *vieni la sera* escrit pels personatges de Cio Cio San i Pinkerton dins el primer acte de la *Madama Butterfly*. Aquest constitueix un dels dúos de més durada del'òpera italiana i pel nostre entendre el més emotiu i de major inspiració melòdica de tota la producció pucciniana. Les paraules amoroses dites amb tanta sinceritat, que es contraposen amb la traïció que després Pinkerton farà a la seva muller japonesa, estan envoltades per unes melodies encissadores, harmonitzades amb escales pentatòniques, conseqüentment de tò orientalitzant, que es lliguen plenament a les corrents modernistes que imperaven als inicis de segle.

Un diàleg entre soprano i tenor acostuma configurar la primera part de tot duo puccinià, per, poc després, entrar en una melodia cantada a l'uníssim entre les dos personatges culmina de manera brillant. Els dúos desenvolupats durant els primers actes de les òperes puccinianes solen ser de consolidació amorosa, plens de sinceritat i mai ens fan pensar en la dimensió tràgica cap a on acostumen a dirigir-se els aconteixements. Durant els segons actes és quan

es produeix la separació momentànea entre els amants. aquesta separació és fruit d'un malentès d'ambdós personatges amb certa responsabilitat de la soprano en les òperes *Manon Lescaut*, heroïna que ha preferit la via ostentosa de l'ambient de la cort francesa seguint al vell Geronte, a la vida incerta que li proposava l'estudiant Des Grieux, o *Tosca*, en que Floria plena de gelosia ha estat enganyada cruelment per scarpia i ignora en un primer moment la terrible tortura a que està essent sotmés Cavaradossi. Però el eno y també és responsable d'actuar d'una manera no gaire lleial a l'Òpera *Madama Butterfly*, en que Cio Cio San ha d'esperar tres anys l'arribada de Pinkerton del continent Americà. a la *Bohème* s'arriba a aquest punt en el tercer acte, recordem que en té quatre, i és fruit d'un malentès rencorós entre els amants. Per la seva banda, a l'òpera *Turandot* se'ns presenta un situació més complexa: durant el dúo de amor del segon acte, el príncep Ignoto veu com un repte aconseguir la bellesa ideal de Turandot. Ell sent un amor apassionar cap la cruel princesa i aquesta el veu com una víctima més a afegir al llistat de pretendents, segura de que ser incapaç de trobar resposta a les tres maleïdes qüestions.

Els dúos esmentats semblen clarificar la trajectòria dels aconteixements: separació rencorosa però no definitiva a *La Bohème*, triomf de l'amor a *Manon Lescaut*, i final del regnat en solitari de *Turandot*. Però per norma general, tot acostuma a tenir un desenllaç fatal en els moments finals de l'òpera.

Entran ja en els patètics tercers actes, el desenllaç de l'acció dramàtica, hi podem cercar els moments en que Puccini reserva la música més marcada per l'emotivitat.

Així, dins a *Tosca* trobem el que podríem qualificar com el model d'ària pucciniana per a tenor, l'adeu a la vida de *e lucevan l'stelle*. Durant la primera secció de l'ària el tenor afronta un arioso recolzat per harmonies orquestrals, mentre la corda o els oboès—instruments que Puccini tracta de manera antològica—prenen la melodia que el personatge cantarà durant la segona part de l'ària. Durant aquesta segona fase, orquestra i cantant es conjunten en una melodia a

l'unissò, amb aquella voalad melòdica encossadora, i ambdós arriben al punt culminant pocs compassos abans de la conclusió en un pianissimo ple de refinament. Aquesta mateixa estructura d'ària la segueix la triomfant Nessun dorma de Turandot, encara que ho ha variació en les notes finals, que són atacades en fortissimo i coronades per un victoriós si bemoll. Els finals puccinians estan marcats pel drama, excepte en cassos ja esmentats; el de Turandot, encara que hi figura la tràgica mort de Liú, el de Gianni Schichi, en que Rinuccio veu consoli-

dat el seu somni de casar-se amb Lauretta, i el de la fanciulla del West, en que les malifetes de Minnie jugant a cartes amb el sheriff permentes a un sentenciat Dick Johnson salvar la vida. Per la seva part, Cavaradossi, Luigi, assassinat pel seu patró Michele, Roberto, esgotat pel ball encissador de les Villi, moren en situacions violentes i queda clar que Rodolfo, Edgard, Des Grieux –que òbviament morirà de sed– i el mateix pinkerton veuran marcada clarament la seva vida pels aconteixements viscuts.





Retrato de Mozart, por Barbara Kraft.

# MOZART VISTO A MEDIADOS DEL SIGLO XIX

La lentitud en la divulgación en España de la música de Mozart fue debida a la distancia considerable que existía entre su música y el tipo de creaciones musicales a las que estaba acostumbrado el público totalmente italianizado del siglo XIX. En 1863 una revista musical surgida en Barcelona, la «Gaceta Musical Barcelonesa», que hacía esfuerzos por divulgar la música de otras corrientes (música rusa, música religiosa inglesa, etc.) publicó un artículo que, dentro del desconocimiento general que existía entonces sobre el compositor, tiene un nivel bastante aceptable, y que además es interesante porque a través del modo de explicar la biografía del compositor, nos revela la mentalidad musical del momento. Por esto hemos creído de interés reproducir este texto, que es una verdadera rareza musical, pues de la mencionada «Gaceta» existen muy pocos ejemplares.

LA GACETA MUSICAL BARCELONESA. Domingo 12 de abril de 1863.

### Mozart

Vamos a escribir, aunque muy en compendio, la biografía de Mozart pero antes de dar principio a nuestra tarea, parecen necesario manifestar, que los documentos y antecedentes que se nos han suministrado, son para nosotros tan auténticos y dignos de fe que no nos han dejado lugar a la duda, bajo ninguno de los distintos aspectos que los hemos examinado. Esta seguridad, que ellos nos dan, es la que ofrecemos a nuestros lectores, a quienes suplicamos que la acepten sinceramente como les es ofrecida, porque, de no ser así es imposible que merezcan entero crédito muchos de los actos que del ilustre compositor se cuentan. —Ya también por nuestra parte y a pesar de lo dicho, hemos descartado de esta sucinta memoria, cuanto el fanatismo de la admiración haya podido exagerar.

El 27 de enero de 1756 nació en Salzburgo **Juan Crisóstomo Wolfango, Amadeo Mozart**, mas conocido generalmente por los dos últimos nombres. Cuando apenas tenía tres años de edad, se hallaba con su herma-

na mayor, Maria-Ana, al tiempo que esta recibía la primera lección de música, que le daba su padre Leopoldo; y desde aquel momento fijó el clave la atención del niño, y cuando algún tiempo después, jugando, acertaba a formar en él algunas terceras, expresaba su placer y su admiración con ademanes de frenética alegría. Al año siguiente de haber empezado sus estudios, tocaba ya algunas piececitas con delicadeza y sentimiento, y dictaba a su padre varios **minuets**, que se han conservado hasta hoy.

En 1762, la familia de Mozart se trasladó a Munich, y tanto en esta ciudad como en Viena, a donde pasó después, era Wolfango Amadeo el objeto único de las atenciones de todos. En esta última corte tocó el piano en presencia del emperador, a quien pidió se dignase admitir en la reunión al maestro de la capilla imperial. Venido éste, le dijo Mozart con el mayor desembarazo: «caballero, voy a tocar uno de los conciertos de Vd.: tenga Vd. la bondad de volverme la hoja». Esta seguridad en sus propias fuerzas, es un rasgo característico de lo que hizo después, durante su vida de artista.

## El rincón de las curiosidades



Retrato de Mozart. Johann Neporuk della Croce.

Wolfgang Amadeo tenía un violín, que le había regalado su padre, y que él parece miraba simplemente como un juguete. Sin embargo, un día hallándose en Salzburgo, Wenzel, músico de la capilla del príncipe, quiso probar en casa de Leopoldo unos tríos que había compuesto para dos violines y violoncello. Wolfgang llevando en la mano su violín, se colocó al lado del que hacía de segundo, y no fue posible hacerle apartar de allí, decidido a tocar también la parte.

No pudiendo lograr que desistiese de su empeño, se empezó el ensayo; pero a los pocos compases los tres profesores quedaron sorprendidos al ver la exactitud y conocimiento con que un niño de siete años, que no había recibido lección ninguna de violín, ejecutaba los pasos más difíciles. Entonces dejó su sitio el profesor, y ocupándole Mo-

zart, concluyó la prueba de los seis tríos sin vacilar ni una sola nota.

En el mes de julio de 1763 Leopoldo emprendió un viaje, acompañado de sus dos hijos, fuera de Alemania. Estuvo en Munich, Ausburgo, Manheim, Mayenza, Francfort, Coblenza, Colonia, Aix-la-Chapelle y Bruselas. En todas partes fue un triunfo para para Wolfgang Amadeo cada vez que se presentaba a tocar, tanto en el violín como en el piano, ya fuesen improvisaciones. Únicamente en París fue recibida esta familia de artistas con mucha indiferencia, porque entonces los oídos franceses no estaban educados todavía del modo conveniente para que les fueran gratos los sonidos armónicos que les hiciera sentir Mozart. Sin embargo, gracias a la protección que les dispensaba el baron Grimont, llegaron a tocar en presencia de la corte; pero, si bien es cierto que Wolfgang Amadeo recibió infinitas caricias e innumerables besos de todas las señoras y caballeros que allí había, también lo es, que ni él, ni su hermana, tuvieron que agradecerles un solo maravedí para remediar sus necesidades. Distinta en todo fue la acogida que obtuvo del pueblo de Londres: en esta ciudad, según dice Daniel Barrington, testigo ocular, hizo perder el seso a los inteligentes.

Nos referimos los nombres de otras muchas ciudades que visitó la familia de Mozart, siendo en todas ellas Wolfgang Amadeo el asombro y encanto de los círculos filarmónicos como compositor y como pianista. En 1766 regresó a Salzburgo, en donde, lejos de los cuidados y agitación de los viajes, se dedicó el joven Mozart a perfeccionar sus conocimientos en la composición. Hizo un minucioso análisis y un profundo estudio de las mejores obras de los autores de su país y de los de Italia; y no cabe duda que estos últimos le descubrieron el secreto del arte de dominar el canto de una manera fácil y natural, aun en las combinaciones más complicadas. En el mes de septiembre del mismo año, Wolfgang Amadeo fue solo a Viena, y, a petición del emperador, escribió la ópera la **Finta semplice**, que fue aprobada por Hasse y Metastasio. Pero después, para obsequiar a un amigo de su padre, puso en música la opereta **Bastiano y Bastiana**, y una



misa a cuatro voces con acompañamiento de orquesta.

En 1770 viajó por Italia, y hallándose en Roma compuso una **antífona** a cuatro, digna de los tiempos de Palestrina, y escribió, fiado en su memoria, el **miserere** de Allegri, con sólo haberle oído ejecutar dos veces.

Viendo Mozart, sin embargo, que a pesar de sus esfuerzos y de que todos reconocían su extraordinario mérito no podía remediar su pobreza, ni crearse una posición independiente, regresó a su patria en 1774, esperando que la protección del príncipe le proporcionaría los medios de vivir con decencia para poderse entregar libremente al trabajo. Pero no fue así: el grande artista fue desatendido y tuvo que apelar al recurso desconsolador de recorrer tierras extrañas, mendigando casi el pan diario, y buscando, de una manera tan opuesta a su carácter y a sus gustos, el modo de hacer frente a las muchas necesidades que le rodeaban.

Como no podía menos de suceder, las incomodidades de los viajes, el sentimiento de verse menospreciado por sus compatriotas y sin el amparo que de justicia merecía de los magnates de su país, junto con el dolor de haber perdido a su querida madre, le ocasionaron una enfermedad, que, agravándose de día en día, le llevó al sepulcro el 5 de diciembre de 1791, cuando apenas había cumplido los treinta y cinco años de edad.

Aunque parece que inadvertidamente nos hemos separado del plan seguido en las anteriores biografías, dando más cuenta de los viajes que de las obras del autor de que nos ocupamos, sin embargo, en esta lo hemos hecho de propósito, para que resalte más la fecundidad de Mozart. En efecto, si se atiende a la corta edad en que murió, y a que consumió más de quince años viajando, no será fácil concebir cómo le quedara el tiempo necesario para dar a luz las producciones de que consta el catálogo publicado por su familia, que es como sigue:

Dos **oratorios**: treinta composiciones de música sagrada: cuatro coros con orquesta: cuarenta y tres arias, duos y tercetos italianos con orquesta: diez y seis cánones a tres y a cuatro voces: ejercicios de solfeo: treinta y cuatro canciones alemanas con acom-

pañamiento de piano: treinta y tres sinfonías para orquesta, si bien no todas concluidas: cuarenta y un ejercicios para varios instrumentos: ocho quintetos para dos violines, dos violas y violoncello: veinte y seis cuartetos para dos violines, viola, y violoncello: un cuarteto para oboe, violín, viola y violoncello: cinco conciertos para violín: seis conciertos para corno: otro idem para bajon: otro idem para clarín: otro idem para clarinete: veinte y tres conciertos para piano: veinte y tres tríos para piano, violín y violoncello: un quinteto para piano, oboe, clarinete, corno y bajon: treinta y una sonatas para piano solo o con acompañamiento de violín: cuatro sonatas para piano a cuatro manos: una fantasía para dos pianos: cuatro rondós para piano solo: diferentes temas con variaciones para piano, a dos y a cuatro manos: un concierto para tres pianos y orquesta compuesto en 1777: un quinteto para clarinete, dos violines, viola y violoncello: cuatro bailes y pantomimas: la música para una comedia latina, intitulada **Apolo y Jacinto**, compuesta en 1767, a la edad de once años: **La finta semplice**, ópera bufa: **Bastien und Bastienne**, ópera alemana: **Mitridates**, ópera seria en tres actos: **Ascanio in Alva**, cantata dramática en dos partes: **Lucio Sila**, ópera seria: **Zaida**, ópera seria: **La finta Giardiniera**, ópera bufa: **Il Ré pastore**, pastorela en dos actos: coros y entre actos del drama intitulado **Thamos, Idomeneo, rey de Creta**, ópera seria en tres actos: el **Robo del serrallo**, ópera-cómica en un acto: el **Director del espectáculo**, ópera-cómica en un acto: **Las bodas de Fígaro**, ópera bufa en cuatro actos: **Il disoluto punito ossia il Don Giovanni**, drama en dos actos: terceto y cuarteto para la **Villanella rapita**: **Così fan tutte**, ópera bufa en dos actos: **Die Zauberflöte** (La flauta encantada) ópera romántica en dos actos: **La clemenza di Tito**, ópera seria en dos actos: nueve **cantatas de Fracmasones**, con orquesta: un juguete musical para dos violines, viola, dos cornos y violoncello: más de cien danzas; minués y valsés para orquesta: un quinteto para **armónica**, flauta, oboe, viola y violoncello: marchas para música militar. Hasta aquí el catálogo.

## El rincón de las curiosidades

Si nosotros quisiéramos hacer un análisis razonado de las obras de Mozart en los diversos estilos y géneros tan opuestos que cultivó, o bien, como consecuencia de lo convencidos que estamos de la perfección absoluta de la mayor parte de ellas y de lo dignas que son de ser estudiadas todas, nos propusiéramos hacer su elogio, no podríamos en ambos casos cumplir nuestro deseo; porque las obras de este compositor no pueden analizarse empleando poco tiempo, ni pueden ser elogiadas debidamente por mas cuidado que se ponga en la elección de las palabras y por mucho que procure elevarse el mas sublime talento. Llenaremos por tanto, nuestro deber con recomendar a nuestros lectores todo cuanto, en música, pertenece a Mozart y con preferencia cuanto escribió desde la obra 19 del anterior catálogo (*sic*) en adelante, porque entonces el autor se hallaba en el complemento de sus facultades físicas y morales, en la madurez de su juicio y en la fuerza cabal de su inteligencia.

El nombre de Mozart se presenta a la actual generación como el tipo del genio musical. Nadie ha sido ni mas pronto, ni mas completamente músico que él, ni nadie ha podido escederle en la universalidad de sus conocimientos. Mozart compuso felizmente en todos los géneros, y nos ha dejado obras maestras que durarán cuanto dure el arte: hasta lo prematuro y misterioso de su muerte vino a dar un tinte poético a su vida artística, tan rápida como fecunda. Desde la sencilla romanza hasta las graves composiciones de la música sagrada, todo lo ensayó Mozart; sinfonías, quintetos, cuartetos, sonatas y valsos. En todo supo elevarse su genio sobre sus antecesores y contemporáneos. Mientras él declaraba que Haydn le había enseñado a escribir cuartetos, Haydn le proclamaba como el primer compositor de su época. En el teatro se señaló Mozart por esa feliz alianza, no siempre asequible, de la melodía y de la armonía, por el nuevo empleo de instrumentos de viento, y por los efectos de una suavidad y de una energía hasta entonces desconocida.

La ópera **Idomeneo** comenzó la serie de sus magníficas obras, (1780). Mozart tenía en esta época 25 años. Dio en seguida **La**

**sublevación del serrallo** [*sic*] (1782), **Las bodas de Fígaro** (1787) (*sic, por 1786*), **Don Juan** (1787), **Così fan tutte** (1790). En los últimos meses de su vida compuso **La flauta encantada**, **La clemencia de Tito**, el bello **Averum còrpus** [*sic*] y su célebre **Requiem**. ¡Qué adiós a las artes y al mundo!

Mozart, que había sido tan prematuramente hombre para la música, para lo demás fue siempre un niño. Inútil era hablarle de los cuidados de la vida, de la economía, del orden. Su extraordinaria capacidad no se revelaba sino delante de un piano; puede decirse que si tenía talento, si estaba dotado de alma era solo para el arte. Exceptuando la música, si tenía alguna otra pasión, era sólo el billar; este juego le agradaba sobremanera. En general trabajaba desde las seis o siete de la mañana hasta las diez; después no hacía absolutamente nada, a no ser en un caso extraordinario en que el trabajo le precisase. Las noches las pasaba en el juego.

La fisonomía de Mozart no presentaba ningún rasgo notable: era pequeño, delgado y pálido. Es inútil buscar la causa de su muerte en los excesos a que se entregaba alguna vez, como lo han pretendido algunos. No tuvo infancia y por lo tanto no debía tener edad madura ni vejez. Y sin embargo, ¡cuántos artistas no querrían vivir y morir en las mismas condiciones...! Morir a los treinta y seis años, pero con un genio superior y dejando una gloria inmortal...!

La estatua de Mozart, vaciada en bronce en Munich por el inspector real Stiegelmayer, se inauguró en Salzbourg (*sic*) el 5 de septiembre de 1842. La viuda del ilustre compositor pedía sólo vivir hasta la celebración de esta fiesta; pero sus deseos no fueron cumplidos, pues murió subitamente el 6 de marzo de 1842. El hijo de Mozart (muerto en Carlsbad el 30 de julio de 1844) asistió vestido de luto a la inauguración de la estatua de su padre. Acompañábanle toda una población entusiasta y un número considerable de extranjeros admiradores del genio de Mozart. Los conservatorios y las academias de Nápoles, Roma, Florencia, Milán, Venecia, Viena, Praga, Berlín, Munich, Hamburgo, Varsovia, San Petersburgo y Stockolmo,

## El rincón de las curiosidades

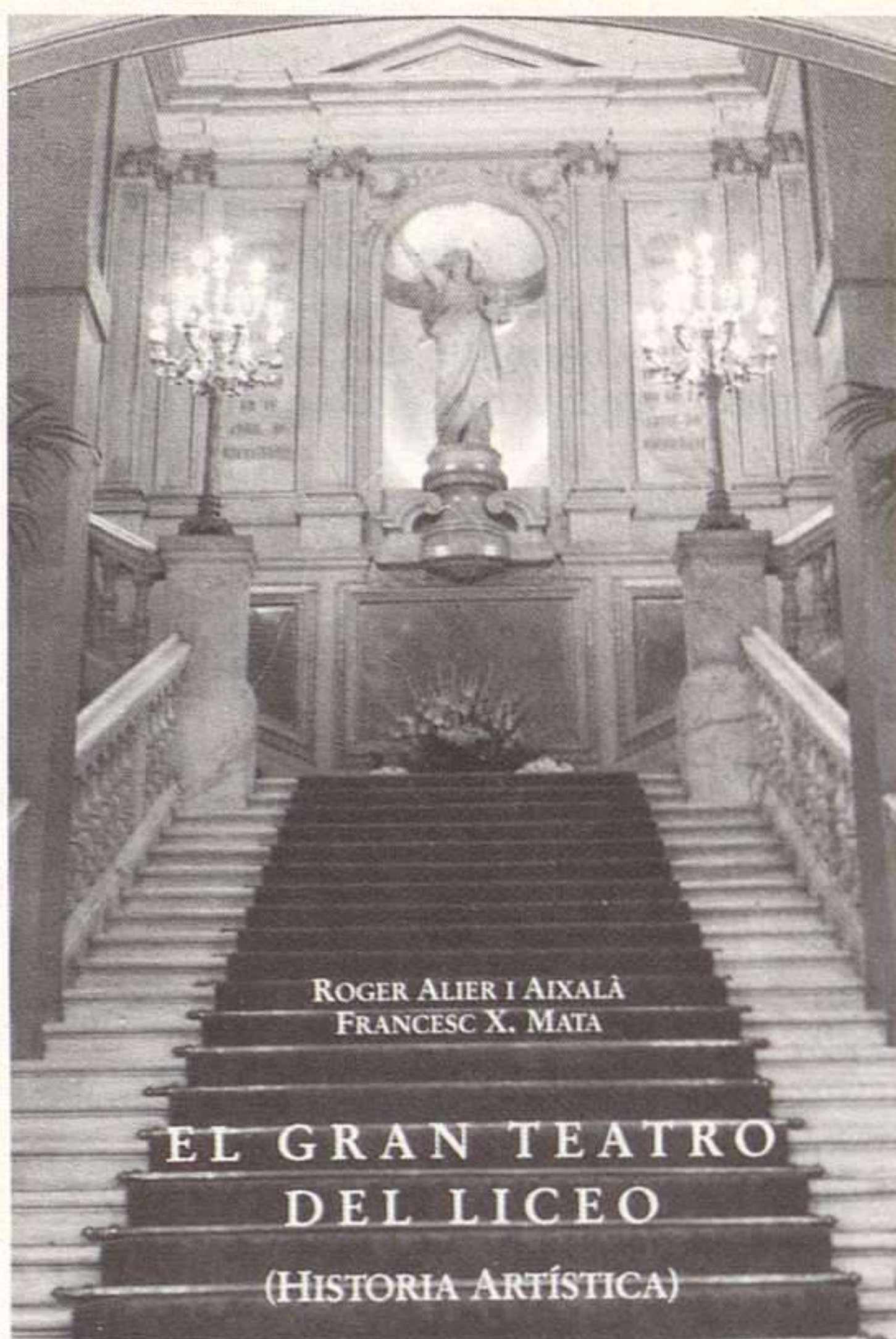
estaban representadas por alguno de sus profesores. Francia, Inglaterra y España faltaron a esta solemnidad, que había reunido más de cincuenta mil personas.

Cuando a las doce del citado día se descubrió la estatua, las bandas de los regimientos compuestas de seiscientos músicos se mezclaron a las salvas de veinte piezas de artillería y al estruendoso y alegre clamoreo de las campanas de la ciudad. A la

noche dos mil artistas y aficionados ejecutaron al pie del monumento, iluminado con fuegos de Bengala, un himno escrito para aquella circunstancia por el conde Ladislao de Sirker, arzobispo de Erlau, y puesto en música por Neuckomm. A las doce de la mañana del día siguiente, dos mil ochocientos aficionados ejecutaron el **Requiem** de Mozart.

¡Gloria al genio! ¡Gloria a las artes!





ROGER ALIER I AIXALÀ  
FRANCESC X. MATA

### EL GRAN TEATRO DEL LICEO

(HISTORIA ARTÍSTICA)

## **EL GRAN TEATRO DEL LICEO (HISTORIA ARTÍSTICA)**

Roger Alier i Francesc X. Mata.  
Edicions F. X. Mata  
Barcelona, 1991

El nostre Liceu ens ofereix quasibé l'única lliçó de continuïtat en la nostra discontinua història, plena d'interpretacions en tot el que és social, polític i naturalment econòmic durant els darrers dos segles. Aquesta és la idea que m'ha suggerit aquest llibre, escrit amb agilitat, cosa que, per tant, el fa de molt bon llegir, i que tanmateix cobreix de manera molt completa els darrers 150 anys de la nostra història, la dels afeccionats al

Liceu, i els que no ho són, ja que els fets externs a l'Òpera també l'afectaven en programacions, artistes, contractes, etc. Des de les representacions de sarsuela durant l'última de les nostres guerres civils, fins a convertir Barcelona de facto en capital de l'òpera a Europa durant la Segona Guerra Mundial... gràcies, indirectament, a la propaganda artística del nazisme.

El llibre ens recorda tant els fets intrascendents com els «galls» de la Caballé en la seva *Traviata* del 1973, com la tossuderia de l'empresari Pàmias en voler educar el gust del nostre públic a favor de Mozart, jugant-se-la en programar en els anys 40 les seves òperes. Educació que va resultar molt eficaç, veient que avui de *La flauta màgica* se'n poden fer 8 representacions amb el teatre ple. En el llibre podrem seguir-hi la brillantíssima carrera de la gran Victòria dels Angels, des del seu debut el 1945 com a comtessa de *Le Nozze de Figaro* —ja aleshores gran cantant però encara immòbil actriu—, passant per la seva tan extraordinària com inapreciada Rosina (1958), fins a la seva última *Manon* (1967).

En tot el llibre, tot i la seva exhaustiva recerca, hi apareix el sentit del humor, com es el cas de les «coplas» dedicades al general Franco durant la representació d'un acte de *La Dolores*, el vint i sis de gener de 1940, primer aniversari de l'alliberament (*sic*) de Barcelona.

Acabo amb dues recomanacions; una dirigida a qualsevol persona, assegurant-li que l'agradarà llegir-lo; l'altre als autors demanant-los que, quan se superi la crisi econòmica, social i política del nostre Liceu d'avui, hi afegim un capítol més explicant les forces i contraforces artístiques i extra-artístiques que causen aquesta crisi, i el seu desenllaç. Desenllaç que desitjo que sigui a l'estil d'una òpera *buffa* i no d'una òpera *seria*.

Josep Pujadas i Domingo.

# LES NOCES DE FIGARO, AL LICEU

## Mozart vist per Peter Sellars

Isidre Bravo

No cal dir que *Le nozze di Figaro* en la versió escenogràfica de Peter Sellars ha sobtat, agradat, indignat i fins i tot molestat als diferents sectors del públic del Gran Teatre del Liceu. L'acollida violenta que va merèixer l'espectacle, sobre tot a la primera funció, responia a la manca de qualitat musical d'alguns cantants, i un important sector del públic especialment, cal subratllar-ho bé, en els pisos alts del teatre, on no caldria esperar reaccions «conservadores» es va manifestar contra l'experiència. Atès que els principals valors de la producció de Peter Sellars radiquen en l'escenografia i la direcció escènica, hem cregut oportú de demanar a un expert, en aquest cas Isidre Bravo, professor d'escenografia, que ens donés la seva opinió autoritzada sobre aquest polèmic producte, vista sobre tot des del punt de vista de l'espai escènic, que és el que va intrigar més els espectadors.

No crec en absolut que, en portar l'acció de *Les nocces de Figaro* al Nova York dels anys vuitanta, Peter Sellars estigui mogut per un intent de provocació o de crear polèmica. Sí, en canvi, per quelcom de més seriós: aconseguir que aquesta immensa creació mozartiana se segueixi assemblant a la vida i —només en conseqüència— optant, com Mozart ho feia, per una creació certament agosarada en front de les rutines.

Respecte al tema de la legitimitat o no de les translacions d'arguments operístics a contextos temporals diversos del que tenien en el moment de la seva estrena i, més específicament, de la seva concreció en el context de la societat contemporània, em vol-

dria remetre només a una consideració relativa a la naturalesa intemporal dels mites. Els déus clàssics de l'amor, de la fecunditat, de l'harmonia, de la guerra, de les diverses forces de la natura i dels seus diversos àmbits ens indiquen fins a quin punt els mites són fabricacions intrínseques dels anhels i les vibracions més profundes de l'esperit humà i, per tant comunes a totes les civilitzacions i a tots els períodes.

No cal justificar tampoc que Mozart sigui un dels més grans genis del teatre i de



Peter Sellars

## Crítica escenogràfica

la música de la història humana, un creador que –tocat per la gràcia dels déus– ha penetrat i ha traduït en la música i en el drama les ressonàncies més íntimes d'aquelles vibracions causants dels mites i que, en conseqüència, les seves creacions troben en l'adequació a èpoques diverses un enriquiment de les seves virtualitats de significació.

El problema radica, evidentment, en si aquestes noves contextualitzacions estan també –o no– tocades de la mà dels déus. En si es manté el mateix miracle artístic adreçat a l'emoció, a la intel·ligència i a la sensibilitat que s'havia produït al principi.

Que Peter Sellars és un d'aquests creadors privilegiats és per a mi fora de tot dubte i voldria només esmentar alguns dels eixos que fan que la seva proposta assoleixi cotes molt altes d'aquell «estat de gràcia» al que em referia abans, tot limitant-me al terreny de les propostes escèniques i de les seves conseqüències escenogràfiques, ja que no puc opinar amb base suficient sobre els aspectes estrictament musicals i vocals.

1. Em referiré, abans de res a la mestria amb la que Sellars dibuixa amb precisió miniatúrica (mozartiana) els perfils dramàtics fonamentals: els conceptes generals de l'obra, i el traç dels personatges i de les situacions que es produeixen entre ells.

En quant a lo primer Sellars opta per accentuar –en un difícil equilibri entre els llenguatges de la tragèdia i de la comèdia– dos temes bàsics. En primer lloc, el joc tumultuós del desig amorós i dels seus batecs inconstants... en resum, la debilitat del cor, que Sellars tradueix en escenes de suavíssima dolçor i d'infinita nostàlgia, com algunes que més endavant esmentaré, que ens fascinen i ens colpeixen deixant-nos amb el cor suspès. En segon, el món tèrbol dels oportunistes, de l'ambició, de la presumptuosa arrogància de molts rics, de la ridícula seducció per satisfer l'orgull, de la violació per la força del qui pot comprar als altres, de la indiferència en la tria de l'objecte amorós... trets tots característics d'un nou i actual «ancien régime» que Sellars dibuixa sovint optant per la caricatura grotesca o el *grand-guignol*. Així, el final «pantomímic» del segon acte, i en el ter-

cer, el ball impersonal dels tres convidats, un d'ells borratxo (la noia serà el proper objecte del desig del comte) o les molestes estridències d'algunes reaccions.

Amb la mateixa precisió i riquesa de matisos, dibuixats amb frescor i delicadesa inusuals, Sellars tracta els personatges: els seus neguits fonamentals, els seus estats d'ànim –la decepció, la nostàlgia...– i les situacions que els articulen entre ells. Destacaria, com a especialment exemplars, el Cherubino, incòmode en el seu cos, espantat entre el plaer i el martiri del desig, reculant de vergonya per haver de cantar la seva petició d'aclariment sobre l'amor, o tremolós i acovardit, quasi «crucificat» quan es resigna a que les dues dones el despullin, en una encisada escena. O la delicadesa i a la vegada l'aspror del moment en que Barbarina canta sola a la terrassa, plena de nostàlgia, mentre al darrera la boda, aviat convertida en un *party* desangelat, ha deixat l'espai buit per a un anar i venir tens, banal i compulsiu.

Són tantes les afinitats amb la vida real si anem més enllà de l'estretor de mires preocupada per controlar la coherència anecdòtica! Si els drets feudals al cos de la núvia estan superats o no, o si Cherubino marxa a Sevilla o a New Jersey... Per damunt de les contingències històriques, resta immortal l'esperit, planejant de ple sobre la confrontació entre idealismes i escepticismes, honradeses i abusos de poder en la Nova York d'avui, context dibuixat amb precisió d'actituds, d'objectes i de personatges; Sellars en subratlla les afinitats finiseculars amb les interdependències socials, els ressentiments socials, el pessimisme, l'angoixa i el conseqüent refugi en l'hedonisme que també caracteritzaven la fi del segle XVIII.

El tall social transversal que Sellars fa, amb un bisturí ben esmolat, de la societat neoiorquina (tall que s'apropa al dels pisos de molts teatres d'òpera) li permet, finalment, en la mesura en que identifica un context contemporani, apropar-se a tot un públic potencial –com Mozart també volia– (rics executius sense gairebé altre ofici que disfrutar, dominar i avorrir-se, esposes sensibles i frustrades, xòfers, *heavys* i tota

mena de convidats àvids del contacte amb l'aura dels espais dels rics) que contribueixen a la diafanitat i a la vegada al precís joc d'ambigüitats –trets ambdós intrínsecament mozartians– de la versió.

En aquesta concepció dramaturgic de Sellars, feta –amb lucidesa, amb cor i amb imaginació– de conceptes, de contextos i de personatges ben definits, la que genera una desenvolupada escenografia i, que proposa al discurs musical un tret molt notable: l'inserció de pauses sonores en el cor del teixit orquestral que obren el *tempo* dels recitatius al *tempo* emocional del drama, en un exercici exemplar de penetració dels *crescendi* visceralis de l'intriga i de les emocions que afavoreixen l'assimilació del teixit dramàtic per part de l'espectador, al traduir-ne la respiració interna i la repercussió en els impulsos dels seus personatges.

2. Cal parlar, en segon lloc, del llenguatge de l'espai i de les formes escenogràfiques: en vull referir, primer que res, a la proposta implícita de l'espai del públic com a «quarta paret» de l'espai del drama. Quarta paret que es, en realitat, paret-mirall en la que el públic es veu en l'acció i els actors es veuen en el públic. Aquest caràcter de mirall interpenetrador triomfa de ple en l'escena ja esmentada de la descoberta de Susanna sortint de l'armari de la cambra de la comtessa, en la que tant aquesta com el comte, mirant cap al públic i d'esquena a l'armari, «veuen» a Susanna sortir-ne sense girar-se, en un dels moments més màgics del muntatge. La trama de l'òpera i el seu sentit son el teixit mateix de la vida de tots nosaltres.

El caràcter emmirallador de la relació mútua públic-sala al llarg del muntatge és



Acte I de «Les noces de Figaro». Escenografia d'Adrienne Lobel.

## Crítica escenogràfica

permanent també, d'una manera subtil, en tot un joc de reflexos suggerents: el reflex de la sala en l'armari de mirall de la comtessa (reflex de la foscor de l'espai del públic desde la platea o reflex de l'orquestra –la música– desde més amunt), el de les llums vermelles de les diverses portes de la sala damunt del gran vidre del saló-mirador, que circumstancialment reforcen el caràcter urbà del conjunt escènic i, sobre tot, el de les llums de la sala en l'intermedi de la primera part damunt la cortina de plexiglàs, que opera com a mirall desdibuixador i potenciador d'ambigüitats, tant del públic com de l'escena, entre fantasmal i fragonardià.

En quant als continguts escenogràfics i lumínics pròpiament dits, voldria subratllar alguna aportació que crec especialment valuosa.

L'espai de Susanna i Fígaro es el *quarto* de rentar, amb un sofà-llit plegable de matrimoni enmig de tots els estris que, malgrat una blancor i una netedat que s'adiuen bé amb una casa sofisticada, rica i elegant... un espai que, incialment ordenat, acaba en un desordre total revelador del caos intern de les situacions que hi han estat endegades i que és, en aquest sentit, diàfan. L'espai de la comtessa és, al contrari, fred i nu, rígid i buid. Només línies rectes, i la fredor de les portes-mirall dels armaris i del gran finestral obert a una zona suburbana. Xemeines industrials i barriades extremes. Cap sensualitat. Cap acolliment. «Torna'm el meu tresor o deixa'm morir»: la comtessa pateix d'una profunda soledat.

Aquests dos espais són petits, com a resultat d'una opció per la disminució de les mides laterals i verticals de la boca de l'escenari del Liceu, que mereix el més fervent aplaudiment. Són dos espais petits en la realitat: un *quarto* de rentar i una cambra. Però es que a més, dramàticament, funcionen millor amb mides petites. El primer, perquè Sellars el converteix quasi en l'espai

d'una farsa; el segon, perquè és un espai íntim i carregat d'emocions, que es volatilitzarien a dins de la caixa inmensa dels escenaris operístics tradicionals.

El saló-mirador dúplex dels dos darrers actes és, en canvi, molt gran. Perquè hi tindran lloc trasbalsades escenes individuals i complexes escenes de conjunt, perquè és obert per la gran paret de vidre a l'ample firmament damunt del qual es retallen els gratacels, firmament de capvespre progressiu que operarà com a comentari i com a caixa d'aquesta «tragèdia dolça», comèdia malenconiosa de personatges nus que s'hi perfilen i perquè en baixar al seu davant la cortina de plexiglàs que l'aïllarà de la terrassa ajardinada es convertirà en una gàbia inmensa entre dos parets de vidre penjada damunt de la ciutat, que s'articularà amb la terrassa en una dinàmica vibrant de dins i de fora. Parets constituïdes en membranes de l'existència, que fan de la terrassa el lloc del desig i dels seus desenganys, malentesos i desemmascaraments i del saló, al darrera, l'espai sord de les manipulacions i les anades i vingudes sense raó.

Al final, es va fent de nit fins que del capvespre rosat no en queda res. I enmig de la negror triomfen a la terrassa de les debilitats del cor els cantants, només ells il·luminats: triomfa la música que els omple i la veu que els hi surt de dins. I, inevitablement, esclata la dansa entre els aplaudiments dels qui, com jo, ens sentim meravellats, atrapats i agraïts per aquest nou miracle d'intel·ligència, de dolcesa, d'equilibri i de gràcia amb el que Peter Sellars i el seu equip (Craig Smith a la direcció musical, Adrienne Lobel a l'escenografia, James F. Ingalls al disseny de llums, Dunya Ramicova al vestuari, i el comenat conjunt de cantants i actors), a la vegada que el Consorci del Gran Teatre del Liceu, ens han obsequiat i ens han seduït en l'ocasió dels primers dos-cents anys d'immortalitat de Mozart.





### **BERNSTEIN, Leonard.** **CANDIDE**

Música Leonard Bernstein.  
Text Voltaire.  
Llibret Richard Wilbur

Jerry Hadley (Candide); June Anderson (Cunegonde); Adolph Green (Dr. Pangloss/ Martin); Christa Ludwig (Old lady); Nicolai Gedda (Governor Vanderdendur/Ragotski); Della Jones (Paquette); Kurt Ollmann (Maximilian/Captain). London Symphony Orchestra & Chorus. Director Leonard Bernstein.

Cuando escuchemos la ópera Candide de Leonard Bernstein, que la casa Deutsche Grammophon ha lanzado recientemente al mercado, nos plantaremos ante todo el dilema de si esta página responde más a un musical americano o a la acepción tradicional de ópera. Pero poco a poco y a medida que vayamos adentrándonos en los humorísticos versos de Voltaire y a la no menos extrovertida música de Bernstein nos sumergiremos en un universo musical si bien ecléctico, no exento de imaginación, de diversión, de profundidad, de abundantes collorature al estilo bel cantista y de melodías de acompañamiento refinado al más puro estilo Broadway. La calidad de la música dirigida por el propio compositor, si bien creemos que nunca llegará a gozar de la popularidad alcanzada por su celeberrimo West Side Story, sí se nos presenta como buena ocasión para abrir las puertas a los melómanos encasillados exclusivamente en la página por antonomasia de Bernstein. La extrover-

sión musical necesita de unos artistas que posean unas cualidades vocales excelentes para transmitir todo el sabor de la obra; y Bernstein, un maestro que destacó por su meticulosidad, pudo contar con un reparto en el que aparecen estrellas de la ópera: Christa Ludwig, Nicolai Gedda, Della Jones, y por encima de todos ellos una incommensurable June Anderson que tiene oportunidad de exhibir todo su arte de la colloratura. Si el elenco vocal funciona a las mil maravillas, la London Symphony Orchestra & Chorus está asimismo a la altura de las circunstancias: la riqueza rítmica y colorística del arte de Bernstein, reflejado en esta página que ahora ha cumplido veinticinco años, es de nuevo motivo de admiración y por ello poco importará que nos encontremos delante de un musical o de una ópera, y pensemos que simplemente estamos disfrutando de una música y de una interpretación portadora de los más altos niveles de calidad.

L.L.T.



### **KARETNIKOV, Nikolai** **TILL EULENSPIEGEL**

Boris Koudriavtsen (Till); Ékaterina Mazo (Nelle); Alexei Martynov (Lamme); Lina Mkrtchian (Katlina, La Governanta de «L'arc de San Martí», Sootkin, La Verge, La veu de la dona de Lamme); Arkady Prousianski (L'emperadriu, El Comte Hoorn, Felip II, El Peixeter, El tercer ciutadà); Alexei Motchalov (Klaas, El Príncep d'Orange, Jesús, El Botxí, El Procurador, El Primer Ciutadà, L'Almirall del Captai-

## Crítica de discos

res, El Còmplice); Piotr Glouboky (Joost, Carles V, El Comte d'Egmont, Satan, El Jutge, El Segon Ciutadà, El Frare del mercat); Nikolai Karetnikov (Textos llegits). Cors dirigits per Ludmilla Uhrmann. Orquestra de la cinematogàfica de la Unió Soviètica. Direcció: Emin Khatchaturian, Valery Polianski. 2 Compact Discs

Després de l'estada del Nikolai Karetnikov a França i a Suïssa el 1990 amb motiu de l'aparició de la traducció al francès del seu llibre de memòries *Thèmes avec variations* i de la conferència que va donar a la Sorbonne, l'obra del compositor ha despertat ràpidament l'interès dels musicòlegs més avançats.

Nikolai Karetnikov neix a Moscou l'any 1930 i el 1953 acaba els seus estudis de composició. Des del 1960 esdevé un adepte del serialisme post-webernià encara que mantenint una llibertat total en el llenguatge musical. Després de la representació del seu ballet *Vanina Vanini* al Teatre Bolshoi el 1962, no es va autoritzar que la seva música fos interpretada a la Unió Soviètica fins el 1983; durant aquests vint anys Karetnikov va subsistir composant música per a cinema. Malgrat això, el 1971 es va representar amb gran èxit el seu ballet *El petit Zatxes* a l'Opernhaus de Hanover amb l'absència del compositor perquè li fou denegat el permís per assistir-hi.

L'òpera *Till Eulenspiegel*, acabada l'any 1983, representa l'esforç de vint anys de treball i coincideix amb aquest lapsus d'ostracisme al que es va veure sotmès el compositor rus per part de la censura del seu país. El llibret va ser redactat per ell mateix amb la col·laboració de Pavel Lounguine (realitzador del film *Taxi Blues*) i està basat en el llibre de l'escriptor belga Charles de Coster (1827-1879) *Les aventures d'Uylenspiegel et de Lamme Goedzack au pays de Flandres et ailleurs* (1868). L'acció es desenvolupa en el segle XVI a l'entorn de la figura llegendària de Till, a qui Richard Strauss va dedicar el més famós dels seus poemes simfònics. Per a Karetnikov, Till no és de cap manera un heroi, sinó que representa la llibertat de l'individu del carrer enfront de la repressió del règim soviètic, que en l'òpera ve personificat per un Felip II tirà, secundat per tot el muntatge de la Inquisició.

Musicalment, *Till Eulenspiegel* és una síntesi de gèneres i estils, es pot considerar tanmateix un drama i una òpera bufa, i per la forma s'apropa al *Singspiel*. El llenguatge de Karetnikov mostra aquí una agilitat i adaptabilitat dels estils més diversos que arriben a una òsmosi perfecta de tots els moments d'expressió sonora vigents a l'Europa dels darrers segles. La instrumentació inclou a més dels estris de l'orquestra habitual un clavecí i un orgue, i s'hi dona una preponderància als efectes tímbrics i onomatopeics i al diàleg entre petits grups d'instruments. El text combina la llengua russa amb els càntics religiosos en llatí, així con algunes frases en castellà.

Malgrat la llargada considerable de l'òpera, dues hores i mitja, l'experiència de l'autor sobre les exigències de la música cinematogràfica fa que aquest il·lustri les situacions escèniques de la forma més verídica, mantenint constantment l'interès de l'oient. Multiforme però homogènia, moderna i intemporal, burlesca i trasbalsant, *Till Eulenspiegel* constitueix una peça única dintre de la música contemporània.

M. M. T.



### MOZART, Wolfgang Amadeus LA FINTA GIARDINIERA

*Die Gärtnerin aus Liebe* (La finta giardiniera, «dramma giocoso» K.V. 196, en versió *singspiel*).

Gerhard Unger (Podestà); Helen Donath (Sandrina); Werner Hollweg (Conde Belfiore), Jessye Nor-

man (Arminda); Tatiana Troyanos (Don Ramiro); Ileana Cotrubas (Serpetta); Hermann Prey (Nardo). Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio Alemana del Norte. Dirección; Hans Schmidt-Isserstedt.

PHILIPS – 422534.2 (Nº 34 de la «Complete Mozart Edition») 3 CD.

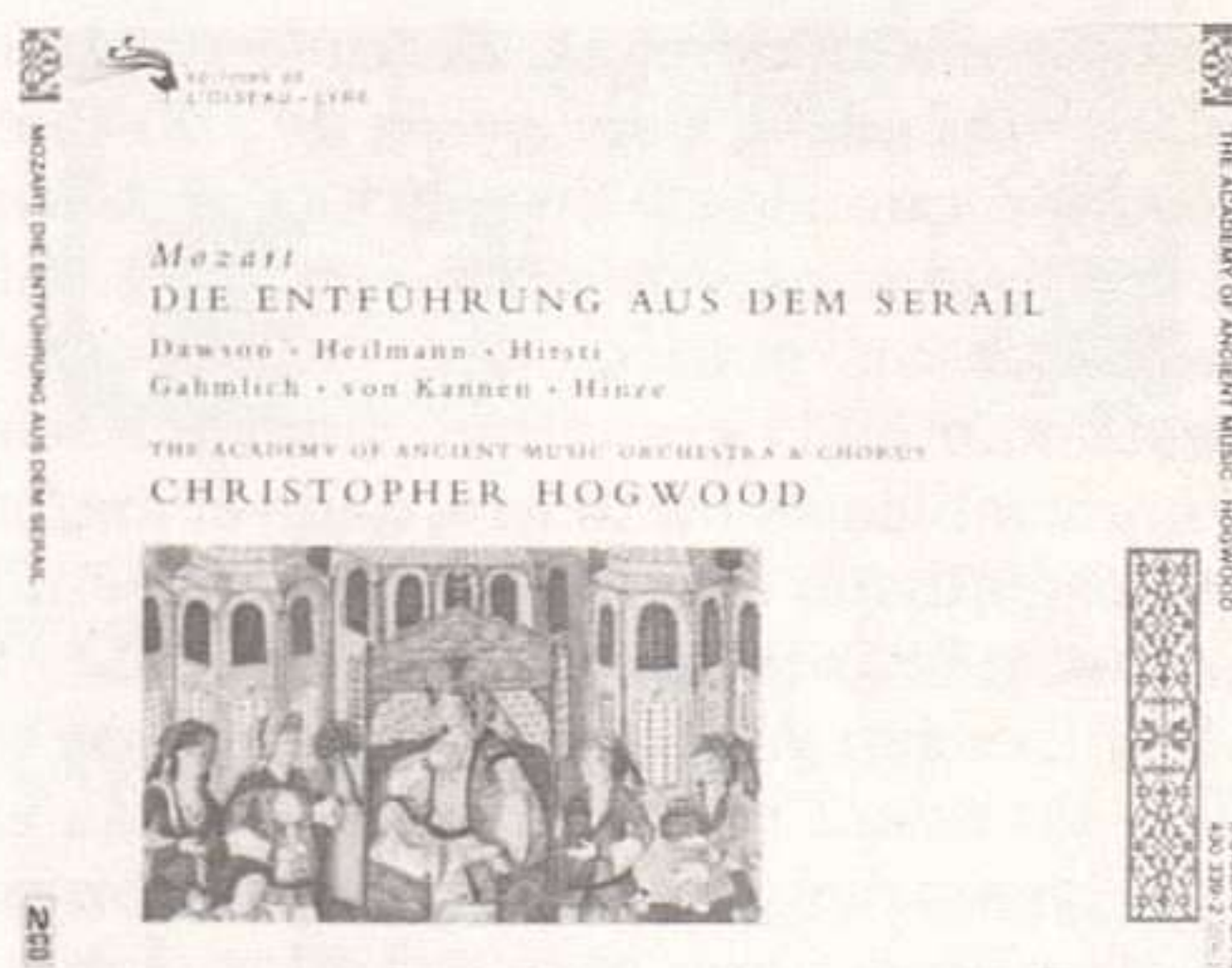
Compuesta a fines de 1774 para ser estrenada en la corte de Munich en enero de 1775, *La finta giardiniera*, ópera bufa con texto de Giuseppe Petrosellini (el mismo libretista del *Barbiere di Siviglia* de Paisiello), se sitúa en la producción mozartiana a medio camino entre sus óperas de juventud y las de madurez que se suele considerar que se inician con su *Idomeneo* (1781). La capacidad creadora de Mozart está ya casi totalmente desarrollada y es únicamente su necesaria subordinación a la forma establecida de la ópera bufa, con sus enredos sin interés dramático y sus paralelismos amorosos lo que hace que esta ópera no funcione en escena del modo que lo hacen, en cambio, los *drammi giocosi* escritos con Da Ponte.

Esta capacidad creadora se aprecia en la exquisita forma de instrumentar del compositor, la creación de algunas páginas memorables, como el aria de entrada del Podestà, con los pasajes decorativos de los instrumentos solistas, el aria de entrada del Conde Belfiore (donde podemos hallar ya prefigurado el tema del aria de Donna Elvira «Mi tradì quell'alma ingrata», de *Don Giovanni*), o el aria de Nardo «Con un vezzo all'italiana».

De esta ópera, el propio Mozart hizo una versión en forma de *singspiel* y traducida al alemán. Es una lástima que en su momento la casa Philips decidiera grabar esta versión –mirando sin duda al mercado alemán, mucho más generoso en compradores potenciales que no el latino– en lugar de la original italiana. El equipo que se reunió para esta grabación (editada en LP en 1972) era en su momento casi inmejorable, con una Helen Donath en el papel de Sandrina, la «jardinera fingida» de timbre argentino y voz muy ligera; Hermann Prey se muestra pletórico de facultades y con un timbre sumamente agradable en el papel de Nardo;

Tatiana Troyanos tiene un punto de acidez vocal en el papel de Don Ramiro, pero en definitiva hace una buena interpretación de este antipático rol; el resto del equipo vocal incluye a una juvenil pero pletórica Jessye Norman, a la modesta pero dúctil voz de Ileana Cotrubas en el papel de Serpetta y al tenor Gerhard Unger de voz fresca y flexible en el papel de Podestà. En cuanto a la orquesta tiene la transparencia y la elegancia que podríamos esperar de los mejores directores mozartianos, a pesar de que Hans Schmidt-Isserstedt no figura entre ellos. Esta grabación, realizada pocos meses antes de su muerte, nos revela un indudable talento para el detalle, el matiz y la elegancia del discurso orquestal que resultan de lo más satisfactorio.

RoA



### MOZART, Wolfgang Amadeus EL RAPTO EN EL SERRALLO

*Die Entführung aus dem Serail*. Lynne Dawson (Konstanze), Marianne Hirsti (Blonde), Uwe Heilmann (Belmonte), Wilfried Gähmlich (Pedrillo), Gunther von Kannen (Osmin), Wolfgang Hinze (Pasha Selim). The Academy of Ancient Music Orchestra & Chorus. Christopher Hogwood.

L'OISEAU-LYRE 430.339-2 OH2

La polémica que supone interpretar las obras de Mozart con instrumentos originales continúa, al mismo tiempo que siguen apareciendo una gran cantidad de grabacio-

## Crítica de discos

nes en las que se revisa la forma tradicional de interpretar una obra, para devolverla a lo que se supone era su estado original. Tal es el caso de *El rapto en el serrallo*, que recientemente ha grabado Christopher Hogwood con la Academy of Ancient Music.

La naturaleza de *singspiel* que tiene *El rapto* no ha favorecido un adecuado acercamiento a la obra, que en muchas ocasiones, ha sido recortado y modificado al gusto de cada época. Esta versión, recupera algunos elementos que acentúan la brillantez de la partitura. Los instrumentos originales, que no siempre mejoran la visión de la obra, realzan aquí notablemente el carácter exótico de la música «turca» que contiene *El Rapto*, como ocurre en la obertura y en la entrada de Selim en el primer acto, en la que se incluye una marcha, que ha sido recientemente descubierta y que según parece la compuso Mozart durante los ensayos de la obra para rellenar una escena. *El rapto* recupera aquí su verdadera concepción de *singspiel*, concepción que pierde en muchas grabaciones con instrumentos convencionales. Sin embargo, estos matices que tanto pueden entusiasmar en la grabación, dudo que sean tan apreciables en un teatro, dado el marcado protagonismo que los técnicos de sonido han dado a la orquesta.

La dirección de Hogwood en lo que se refiere a los *tempi* se mantiene en la más estricta convencionalidad. Hogwood domina a la perfección la obra, pero evita los alardes, para centrarse sobre todo en la adecuada sonoridad de cada uno de los pasajes.

El papel de Belmonte lo interpreta el tenor Uwe Heilmann. Su voz es demasiado pequeña, pero a pesar de todo se muestra en todo momento muy fiel a la concepción de la obra de Hogwood. Domina su papel y ha sabido encontrar un punto adecuado de rendimiento vocal. Más mediocre resulta la interpretación de Lynne Dawson como Konstanze que tiene suficiente trabajo con llegar a todas las notas que le exige la partitura. Marianne Hirsti canta el papel de Blonde sin ningún tipo de problemas vocales pero sin transmitirnos la gracia del personaje. El Osmin de Gunther von Kannen es francamente bueno, tanto desde el punto de vista

dramático como vocal. Correcto el Pedrillo de Wilfried Gahmlich. Igualmente correcto el coro de la Academy of Ancient Music. La grabación ha desaprovechado una ocasión ideal para ofrecer los diálogos de forma íntegra, y en este caso, ha preferido, mantener los cortes tradicionales. En cambio añade una pequeña marcha. Además, la partes habladas están completamente desequilibradas respecto, al volumen de la música, hasta el punto de no oírse apenas. A pesar de ello, esta grabación constituye una gran ocasión para redescubrir la partitura mozartiana.

M.H.



### MOZART, Wolfgang Amadeus, LE NOZZE DI FIGARO

Deutsche Grammophon 431619-2

Thomas Hampson (Il conte di Almaviva), Kiri Te Kanawa (La Contessa di Almaviva), Dawn Upshaw (Susanna), Ferruccio Furlanetto (Figaro), Anne Sofie von Oter (Cherubino), Tatiana Troyanos (Marcellina), Paul Plishka (Bartolo), Anthony Laciura (Basilio), Michael Forest (Don Curzio), Ronato Capecchi (Antonio), Heidi Grant (Barbarina).

Comencem pel final: si aquestes han de ser les seves primeres «noces» discogràfiques amb *Le Nozze*, s'hi pot casar sense reserves, són bones. Si vostè ja s'ha casat anteriorment amb una o amb més d'una de les grans *Nozze* de la història del disc, sigui fidel als vells amors ja que aquestes que aquí

comentem són bones però no són extraordinàries, no van més enllà d'on havien arribat els millors.

D'altra banda fóra una gosadia, gairebé una impertinència, intentar arribar més enllà en un títol per on han passat tots els grans; un títol que ha estat abordat per directors de la categoria de Fritz Busch, Karl Böhm (diverses vegades), Herbert von Karajan, Erich Kleiber, Carlo Maria Giulini, Colin Davis, Otto Klemperer o Georg Solti, per citar-ne només uns quants.

Cal dir que James Levine i l'Orquestra del Metropolitan han aprofitat el millor de la tradició però el pes d'aquesta mateixa tradició no els ha impedit de fer les «seves» *Nozze*. D'aquesta manera ens trobem amb una interpretació orquestral brillant i efervescent, molt escaient al caràcter d'aquesta òpera, amb uns *tempi* ràpids, gairebé en el límit del que Mozart permet, però sense traspassar-lo mai.

El capítol de les veus és força més irregular. Destaca la gran «Contessa» que fa Kiri Te Kanawa que ja ha enregistrat aquest paper diverses vegades i que sembla haver-se convertit en «La Contessa» dicogràfica per antonomàsia dels darrers anys. Kiri Te Kanawa està sensacional i només filant molt prim es podrien detectar alguns símptomes de declivi en comparació amb enregistraments anteriors.

Dawn Upshaw fa una Susanna d'un correctíssim estil i d'absoluta suficiència vocal però ni el timbre ni el color són suficientment bells per fer del tot justícia a un dels grans papers mozartians. Anne Sofie von Otter fa un Cherubino molt bo sense superar però els grans Cherubino de la història discogràfica de *Le Nozze*. Tatiana Troyanos té una veu massa ampla i dramàtica per fer el paper de la «bufa» Marcellina.

Pel que fa als senyors, les veus, essent bones, potser no són les més adequades. Ferruccio Furlanetto té un color massa fosc, unes ressonàncies massa cavernoses per al paper de Figaro que li queda una mica feixuc i Thomas Hampson és força irregular en el de «Il Conte»; de vegades, de tant aristocràtic, més que con un comte parla com un marquès i de vegades, ja es tant aristocrà-

tic, que parla d'una manera totalment indiferent. Cal afegir que moltes altres vegades l'encerta plenament i el seu «Vedrò mentr'io sospiro» es impecable.

Per acabar s'ha de dir que aquesta es una versió «completa» que inclou les àries «Il capro e la capretta» de Marcellina i «In quegli anni» de Basilio, que en les versions de fa anys es tallaven sempre i que els recitatius «secs» estan suportats amb pianoforte i no amb clavicèmbal.

X. P.



### MOZART, Wolfgang Amadeus COSÌ FAN TUTTE

Disc PHILIPS 422.542-2 – Vol. 42 de la Complete Mozart Edition.

Montserrat Caballé (Fiordiligi); Janet Baker (Dorabella); Nicolai Gedda (Ferrando); Wladimiro Ganza-  
rolli (Guglielmo); Ileana Cotrubas (Despina); Richard Van Allan (Don Alfonso). Orquestra i Cor de la Royal Opera House, Covent Garden, de Londres. Direcció: Sir Colin Davis.

**R**eedició en CD d'aquest meravellós enregistrament del 1973 que ja va aparèixer en CD el 1987 i ara torna a aparèixer formant part de la Complete Mozart Edition. És una ocasió per un retrobament amb aquesta edició plena de gràcia, en primer lloc per la qualitat de la direcció orquestral de Colins Davins, que fa sonar l'Orquestra del Covent Garden amb tota l'elegància, la brillant inquietud i la magnífica sonoritat

que en solia obtenir per aquells mateixos anys en el teatre. Els instruments de fusta i especialment els clarinets decoren càlidament els passatges en què Mozart els va incloure, per cert que amb una certa «avarícia» si hom compara aquesta òpera amb les anteriors.

L'equip vocal és francament bo i l'encapçala Montserrat Caballé en un dels seus rars enregistraments mozartians. Hom podria creure que aquest no és terreny segur per a la soprano catalana, atesos els grans salts intervàlics que ha de fer en el recitatiu que precedeix l'ària «Come scoglio» i els que conté la pròpia ària, però només cal escoltar-la per adonar-se'n de la magnífica interpretació que va fer-ne en tot moment.

Janet Baker fa una Dorabella vocalment una mica seca; quan es va fer l'enregistrament original ja s'apropava per a la Baker l'època del declivi, i això es fa notar una mica en algun moment; però la qualitat de l'expressió i el savi control que fa de l'emissió li asseguren un lloc digne al costat de la Caballé; el so de les veus de les dues cantants es compagina beníssim en tot moment, de tal manera que fan goig d'escoltar plegades. De Nicolai Gedda, es pot dir una cosa semblant: la veu ja ha perdut una mica de frescor, i l'emissió en «Una aura amorosa» podria ser millor, ja que algunes de les frases inicials li «ballen» una mica. Però l'estil és l'adequat i el cantant solventa amb ofici els punts més difícils de la peça.

En el paper de Despina l'enregistrament compta amb l'ofici i el bon gust d'Ileana Cotrubas que assenyadament s'estalvia les «gracietes» que fan algunes intèrprets d'aquest paper, que és graciós, però no una pallassada. Wladimiro Ganzarolli fa un Guglielmo molt italianitzat, amb embranzides vocals que no sempre són del millor gust, però en conjunt se'n surt amb bastanta elegància. Més marcada és la de Richard Van Allan que fa un Don Alfonso francament bo, amb ribets de malícia subtil. La versió és virtualment completa, ja que inclou fins i tot el duettino de Ferrando i Guglielmo «Al fatto dan legge» que es talla gairebé sempre, i té una vitalitat gairebé escènica. En conjunt,

una versió altament recomanable de la que probablement és la millor òpera de Mozart.

RoA



### **PUCCINI, Giacomo** **MANON LESCAUT**

Renata Tebaldi (Manon Lescaut); Mario del Monaco (Des Grieux); Mario Boriello (Lescaut); Fernando Corena (Geron-te); Piro di Parma (Edmondo); Luisa Ribacchi (Musico); Adelio Zagonara (Maestro di ballo); Antonio Sacchetti (d'Oste/Sergente); Angelo Mercuriali (Lampionaio); Dario Caselli (Comandante). Orchestra e coro dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma. Director: Francesco Molinari-Pradelli.

La casa discogràfica DECCA ha reeditado en disco compacto la ópera Manon Lescaut de Puccini con un reparto de excepción, encabezado por Renata Tebaldi y Mario del Monaco, que a buen seguro supondrá un reclamo convincente para todo melómano. No es ahora momento de loar las virtudes de la Tebaldi, pero en esta grabación de 1960 –reeditada en compact 1991– encontramos a la soprano en plenitud de facultades vocales. Lirismo absoluto en el aria «In quelle trine morbide», dramatismo y profunda emoción en los contrastes de «Sola, perduta, abbandonata» y un gran apasionamiento y entrega en el maravilloso dúo con Del Monaco en el segundo acto, conforman tres momentos puntuales para calificar de referencia a esta, una vez más modélica, intervención de la Tebaldi. Algo más sorpren-

dente nos puede resultar en una primera audición el Des Grieux de Del Monaco; pero a medida que uno va entrando en la portentosa dimensión que da al personaje, nos quedamos absolutamente cautivados. La densidad vocal del tenor no es obstáculo para que solvente con suma facilidad los pasajes de tesitura aguda —do de pecho incluido en el cuarto acto— y precisamente, su personal voz de centro marmóreo es ideal para los momentos vehementes y dramáticos presentes en los dos últimos actos. El desaparecido bajo suizo Franco Corena desempeña el rol de Geronte con seguridad, pero su timbre oscuro, tan ideal para encarnar a Osmín o Boris, a pesar que no desmerece la versión, produce un resultado global de su intervención un tanto tosco y falto de ductilidad. Por su parte es de loar la participación de Mario Boriello, cuyo color vocal, muy bello en el centro de su registro, es ideal para el rol de Lescaut. Piero di Palma, en el papel de Edmondo y el resto del elenco resuelven con corrección sus papeles secundarios. Por su parte tampoco podemos obviar la labor de Francesco Molinari-Pradelli al frente de la formación romana, que permitirá al oyente disfrutar del maravilloso mundo orquestal de esta ópera y discernir, gracias a la calidad de la grabación, las distintas intervenciones de las familias orquestales, con mención especial a los instrumentos de madera. En definitiva una grabación de *Manon Lescaut* portadora de todo el apasionamiento verista de Puccini.

L. L. T.



### VERDI, Giuseppe LA TRAVIATA.

Renata Tebaldi (Violetta); Gianni Poggi (Alfredo); Aldo Protti (Giorgio Germont); Angela Vercelli (Flora); Rina Cavallari (Annina); Piero di Palma (Gastone), Antonio Sacchetti (Barone Douphol); Dario Caselli (Marchese d'Obigny); Ivan Sardi (Dottore Grenvil). Orchestra e coro dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma.

Director: Francesco Molinari-Pradelli.

Aquest enregistrament, realitzat a Roma l'any 1954, és un dels primers en estèreo que va fer la Decca i, donat que el reprocessament al compacte és excel·lent, gairabé no calien les disculpacions en aquest sentit. L'interès principal d'aquesta *Traviata* rau en una Renata Tebaldi en la seva millor època (recordem que aquesta versió fou enregistrada la mateixa temporada del seu debut al Liceu, també amb aquesta obra). La veu d'una gran qualitat (molt ben reproduïda) és el millor atractiu d'aquesta interpretació, amb un acte primer brillant, en el qual dona un gran impuls a tota l'escena final (no resolta amb l'agut); en l'acte segon la Tebaldi és una decepció, perquè hi ha poca subtilitat en el seu cant, molt bell, però un xic igual i gairabé sempre fort; molt millor en la festa a casa de Flora (potser el seu millor moment des del punt de vista interpretatiu) i correcta en tot el quadre final. La seva Violetta és un document i reflecteix un gran moment vocal d'una de les veus més belles que mai hagin existit, però altres intèrprets ens han acostumat a un altre tipus d'intensitat expressiva en aquest paper (ella mateixa, en aquesta època, aconseguia amb Puccini un clima emotiu més intens).

Gianni Poggi, amb una veu també preciosa i molt timbrada, d'una gran homogeneïtat, és un bon Alfredo, tot i que una mica monocorde; canta, cosa poc freqüent aleshores, la «cabaletta» de l'acte segon i la resol amb una gran facilitat en el registre agut. Aldo Protti també era una gran veu, però el Giorgio Germont no era el seu paper, malgrat l'esforç que fa per cantar com cal el «Di Provenza». La resta d'intèrprets, entre els quals ja figura Piero de Palma, compleixen

## Crítica de discos

amb correcció i ofici. La direcció de Molinari-Pradelli és brillant i ortodox, però no aconsegueix compensar la manca de subtilitat dels protagonistes.

P. N.



### MOZART EN AIX

Mozart: *Don Giovanni*: Teresa Stich-Randall (Donna Anna), Consuelo Rubio (Donna Elvira), Antonio Campo (Don Giovanni), Mario Spina (Don Ottavio), Rolando Panerai (Leporello), Mariella Adani (Zerlina), Giorgio Tadeo (Masetto), Ernst Wiemann (Commendatore).

*Le nozze di Figaro* Teresa Stich-Randall (La Comtesse), Heinz Rehfuss (Il Conte), Rolando Panerai (Figaro), Rita Streich (Susanna), Pilar Lorengar (Cherubino), Christine Gayraud (Marcellina), Marcello Cortis (Bartolo). *Die entführung aus dem Serail* (El rapto en el serrallo): Teresa Stich-Randall (Constanze), Carmen Prieto (Blonde), Belmonte (Nicolai Gedda), Michel Sénéchal (Pedrillo), Rafaele Ariè (Osmin). Chorale Elisabeth Brasseur. Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire. Director: Hans Rosbaud. CA D'ORO. CAD 1001.07 Distribuido por HARMONIA MUNDI. 7 CD. Precio económico.

Las grabaciones históricas del Festival de Aix-en-Provence que ha reunido en un solo album, el sello CA D'ORO constituyen todo un testimonio del mérito de este Festival que es en muchos aspectos uno de los más importantes centros mozartianos del mundo.

Hans Rosbaud, que dirige las tres óperas, realiza, en general, una buena interpretación, que ha perdido, sin embargo, parte de su interés a través de los años. Su trabajo es más efectivo que brillante y aunque la visión de cada una de las partituras es correcta, no

siempre evita sonoridades excesivas y un tanto desequilibradas como ocurre con la escena final de *Don Giovanni*. La calidad mediocre de la orquesta de la Société des Concerts du Conservatoire no debía facilitar su labor. El sonido es aceptable si tenemos en cuenta que se trata de grabaciones de los años cincuenta.

La grabación de *Le nozze di Figaro* la encabeza un Rolando Panerai, de voz poderosa en el registro central, pero limitada en el agudo, al que no falta, sin embargo, inteligencia para sacar provecho tanto de su voz como de las posibilidades del rol. Heinz Rehfuss cuenta con unos medios vocales excesivamente deteriorados para afrontar el papel del Conde de forma convincente. Más interesantes son las interpretaciones de las mujeres, empezando por la Susanna de Rita Streich, muy mesurada en la línea de canto, tal como se comprueba en su aria *Venite, inginocchiatevi*. La Condesa de Teresa Stich-Randall da una lección de buen gusto de canto mozartiano. La interpretación es inmejorable desde el punto de vista estilístico y dramático. Pilar Lorengar, en el papel de Cherubino, es uno de los mayores atractivos de esta grabación. Aunque es evidente que la voz no es la de una mezzosoprano, tiene toda la juventud, frescura y espontaneidad que requiere el personaje y es impecable desde el punto de vista técnico. Aceptable el Bartolo de Marcello Cortis. Discreto, el Basilio de Hugues Cuénod. Buenos, en general, el resto.

La versión de *El Rapto* suprime la mayor parte del diálogo del *singspiel*. Teresa Stich-Randall realiza una espléndida Constanze, dolorida y amorosa al mismo tiempo en la que prima sobre todo la elegancia. Nicolai Gedda, es uno de los mejores Belmontes de la discografía. Es el cantante ideal para este personaje. Además de elegante, su voz suena aquí fresca y joven, con los medios adecuados para interpretar su parte. Es lástima que suprima la más difícil de sus arias, «Ich baue ganz», como ya ocurre en la grabación comercial de la misma ópera que posteriormente realizaría. Carmen Prieto canta una Blonde ágil pero aunque se mueve con facilidad sorprendente en el registro agudo, le faltan los graves adecuados para su dúo del acto segundo con Osmin. Realmente bue-



no, el Osmin de Raffaele Ariè, que cuenta con la voz profunda que requiere el personaje y notable el Pedrillo de Michel Sénéchal.

La versión de *Don Giovanni* es la menos interesante de la tres. Antonio Campo, que encabeza el reparto como Don Giovanni, consigue una interpretación pobre desde el punto de vista vocal, a pesar de la intencionalidad a la que dota al personaje.

Tampoco la Donna Elvira de Consuelo Rubio, resulta suficientemente convincente. Rolando Panerai abusa de los aspectos cómicos de su personaje, aunque resuelve su parte sin problemas. Las mejores interpretaciones son las de Mario Spina como Don Ottavio, excelente en sus dos arias, y Teresa Stich-Randall, que es sin lugar a dudas la estrella del álbum. Canta en las tres grabaciones y es difícil decir en cual de ellas está mejor. También resulta muy adecuada la interpretación de Mariella Adani como Zerlina. Correcto el Masetto de Giorgio Tadeo, y más discreto el trabajo de Ernst Wiemann como Il Commendatore.

Al final de *Don Giovanni*, una parte importante del *compact* lo forma una selección de diversos pasajes de óperas de Mozart, que interpretan algunos de los más importantes intérpretes de este repertorio que han pasado por Aix-en Provence: Léopold Simoneau, Teresa Zylis-Gara, Renato Capecchi, Luigi Alva, Teresa Berganza, Gabriel Bacquier y Enriqueta Tarrés, entre otros.

M.H.

### CECILIA BARTOLI: ARIAS DE MOZART

Cecilia Bartoli, mezzo-soprano.

Andras Schiff, piano.

Peter Schmidl, clarinete bajo y corno di bassetto.

Wiener Kammerorchester.

Dirección: György Fischer.

Arias de *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni* y *La clemenza di Tito*: arias de concierto «Chisa, chi sa», K.582, «Alma grande e nobile core», K. 578 y «Ch'io mi scor-di di te» K.505 (esta última con piano).

La vertiginosa ascensión de Cecilia Bartoli en estos años recientes puede inclinar a pensar que se trata de un producto «publicitario» bien presentado para situar a una «estrella» en el competitivo mercado del canto. Sin embargo, basta escuchar este disco para que se disipen las dudas: estamos, indudablemente, ante una mezzo-soprano de mucho respeto, que canta el repertorio mozartiano (y en otras grabaciones el rossiniano) con una voz tersa y homogénea, de gratísimo timbre y con una flexibilidad, agilidad y entonación impecables. Cecilia Bartoli matiza las frases, da su significado justo a las palabras, y sobre todo, canta con esa elegancia que distingue a las grandes especialistas en este tipo de música. La coloratura no tiene dificultades para ella, y la única objeción que puede hacerse a este delicado instrumento es su potencia sólo mediana y alguna respiración un tanto áspera frente al micrófono. Tal vez pueda decirse, respecto al aria de Zerlina, de *Don Giovanni*, que a la exquisitez de su canto le falta, sin embargo, la malicia coqueta del personaje. En este disco la Bartoli nos da el repertorio escogido de mezzo-soprano mozartiana, con las principales arias de cuatro óperas prominentes del compositor (desde *Le nozze di Figaro* a *La clemenza di Tito*, además de dos arias de concierto con orquesta y una con acompañamiento de piano. La orquesta envuelve suave y amorosamente la voz de la cantante y suena con una grata transparencia, distinguiéndose la bella sonoridad del clarinete bajo y del *corno di bassetto* en las arias de *La clemenza di Tito*.

RoA



HISTORIC



Verdi  
Puccini

Tebaldi

THE EARLY  
RECORDINGS

Les premiers  
enregistrements

Die frühen  
Einspielungen

DECCA

ADRM

### RENATA TEBALDI, PRIMERS ENREGISTRAMENTS.

Àries d'*Aida*, *Il Trovatore*, *Faust*, *Madama Butterfly*, *Manon Lescaut*, *Tosca*, i *La Bohème*.

Acte tercer d'*Aida*, amb Mario del Monaco, Aldo Protti, Ebe Stignani i Dario Caselli.

Orquestra de la Suisse Romande. Orquestra i cor de l'Accademia di Santa Cecilia de Roma.

Director: Alberto Erede.

Aquest disc, consagrat als primers enregistraments de Renata Tebaldi, té tres parts ben diferenciades. Las sis primeres àries foren enregistrades a Ginebra l'any 1949, només cinc anys després del seu debut professional, i ja hi trobem la gran i preciosa veu d'aquesta il·lustre soprano, aquí molt lírica i com ideal per una Mimi (realment, hom pot escoltar una Tebaldi molt jove, però ja amb suficients atractius com per fer de les seves interpretacions un gran regal vocal. A «Ritorna vincitor» és una meravella la mitja veu del «Numi pietà»; a «Tacea la notte placida» els pianos són perfectes i el «legato» no pot ser millor; l'aria de les joies del *Faust*, cantada en italià i una mica a la italiana, ens mostra una Tebaldi fàcil en les agilitats i encara amb un registre agut molt ben afermat; en «Un bel dì vedremo» l'atac és perfecte i l'accent dramàtic és potser el més reeixit d'aquests primers anys (un avenç d'una Tebaldi posterior); finalment, millor en «In quelle trine morbide» que en una altra pàgina molt seva com

el «Vissi d'arte», que cantà amb més perfecció moltes altres vegades.

Segona part del disc: tres fragments dels dos primers enregistraments d'òperes completes que va fer: *La Bohème* i *Madama Butterfly*. Està bé com a Cio-Cio-San, però la seva Mimi d'aquest any 1951 és de les millors coses que mai enregistrà Renata Tebaldi, ideal en la veu, l'accent i el fraseig (després ningú ha superat aquesta interpretació; potser només se li ha acostat Mirella Freni).

Finalment, l'acte tercer de l'*Aida* de l'any 1952, amb algun indici de futures estridències i mancances en el registre agut, però sempre amb la bellesa del so i del fraseig, així com amb un us formidable del «legato» i la mitja veu. Del Monaco fa un Radamés estentori i heroic, però no massa musical i sense gran preocupació pel fraseig (està millor en tota l'escena final que en el duo amb *Aida*, en el qual brama una mica). Amonasro era potser el millor paper d'Aldo Protti, una altra gran veu, com la de la gran Ebe Stignani, a la qual, malauradament, podem escoltar ben poc en aquest acte tercer.

P. N.



### FRITZ WUNDERLICH

Deutsche Grammophon, 435 145-2 (5 CD).

Àries de *Die Zauberflöte*, *Die Entführung aus dem Serail*, *La Traviata*, *Eugen Onegin*, *Zar und Zimmermann*, *Der Waffenschmied*, *Il Barbiere di Siviglia*.

*glia, Rigoletto, Don Carlo, La Bohème, Tosca, Serse, Giulio Cesare, Iphigénie en Tauride, La Sonnambula, Les Dragons de Villars, Das Nachtlager in Granada, Les Pêcheurs de Perles.*

Lieder de Schubert, Schumann i Beethoven i cançons populars.

**E**n complir-se els vint-i-cinc anys de la seva prematura desaparició, el segell Deutsche Grammophon ha volgut retre homenatge a la memòria del gran tenor Fritz Wunderlich.

Fritz Wunderlich va néixer a Kusel (Palatinat) el 26 de setembre de 1930. A la segona meitat del anys cinquanta comença una gran carrera que aviat el duu a ser considerat com el millor tenor líric-lleuger alemany de la postguerra. Els papers mozartians són la seva especialitat però no rebutja l'òpera contemporània i s'interessa pel món del lied.

El 17 de setembre de 1966 Fritz Wunderlich morí en un accident automobilístic. El conjunt de cinc CD que Deutsche Grammophon ha posat a la venda ofereixen una visió molt completa de l'art d'aquest gran tenor.

Els dos primers discs estan dedicats a recollir àries d'òpera; en primer lloc, hi figuren les òperes mozartianes, l'especialitat de Wunderlich, el terreny on excel·lí; hi sentim un tenor mozartian genuí, molt educat i refinat però fort, viu i valent, sense l'estovament, l'edulcoració i l'amanerament freqüents a l'època; després (vegi's fitxa) vénen un seguit d'exemples provinents d'òperes molt variades que van des del repertori barroc fins a Puccini passant pel cor del ro-

manticisme italià i que demostren el caràcter «polivalent» de Fritz Wunderlich. Com a regal inesperat trobem que en els duos tenor-baríton el «partenaire» és un jove anomenat Hermann Prey, pletòric de facultats.

Cal advertir que tot, absolutament tot, està cantat en alemany i no en les llengües originals.

Els compactes 3 i 4 estan dedicats al lied i, per exemple, inclouen versions completes dels cicles *Die Schöne Müllerin* de Schubert i *Dichterliebe* de Schumann. En els *lieder* se sent Wunderlich cantar amb un total control dels abundosos recursos vocals, renunciant del tot a l'exhibició en benefici d'una expressivitat mai immediata sinó filtrada per la sensibilitat i l'educació. Un *lied*, en definitiva, cantat tal com —molt encertadament— es creu a Alemanya que s'ha de cantar, sense descordar-se.

El cinquè compacte inclou diverses cançons populars. S'hi pot sentir, per exemple, un *Granada* que, en vigoria, deixa considerablement enrera els *Granada* que alguns grans tenors d'avui ens fan sentir en els seus recitals. També s'hi pot sentir *Mattinata* i *Funiculì-Funiculà* cantades en italià. En aquest moment entendran i agrairan que en el primer CD *Rigoletto* o *Tosca* estiguessin cantades en alemany.

Tenint en compte que es tracta de la conversió en CD d'enregistraments de 1964, 65 i 66, la qualitat tècnica del producte ofert és notabilíssima.

X. P.

## CALENDARI OPERÍSTIC 91-92

### ALEMANYA

#### Colònia. Oper der Stadt Köln.

*Die Entführung aus dem Serail* (Mozart). A partir del 21/12. Int: Darla Brooks, Ruth A. Swenson, M.Fink, R.Gambill, M.Habich, K. Rydn. Dir: Lothar Zagrosek.

*Pelléas et Mélisande* (Debussy). A partir del 22 de març. Int: S.Close, J.Piland, V.Braun, F. Le Roux, etc. Dir: James Conlon.

#### Dresden: Staatsoper.

*Lulu* (Berg). Dir: Friedemann Layer. 28 i 31 de gener, 6 i 9 de febrer.

*La Cenerentola* (Rossini). Dir: Arnold Östman. 2, 5, 8, 17 i 20 de febrer, 7, 10 i 14 de març.

*Les Contes d'Hoffmann* (Offenbach). Dir: Hans E. Zimmer. 21, 25, 29 de març, 6, 9 i 14 d'abril.

#### Munic: Bayerische Staatsoper.

*Peter Grimes* (Britten). 1, 4, 7, 11, 15 i 19 de Desembre. Int: Coburn, Kollo, McIntyre. Dir: Davis.

*Il Trovatore* (Verdi). 2, 5, 8, 12 i 14 de Febrer. Int: Varady, Toczyska, O'Neill, Brendel. Dir: Sinopoli.

*Don Pasquale* (Donizetti). 15, 17, 19, 22 i 24 de Febrer. 2 Març. Int: Mazzola, Gambelli, Corbelli, Pola. Dir: R.Abbado.

*Dimitrij* (Dvorák). 19, 21, 24 i 27 de Març. 1 i 5 d'abril. Int: De Vol/Nicolesco, Budai, Aghova, Heppner/Lindroos, Hornik/Günter Nöcker. Dir: Abrecht.

*Der Ring des Nibelungen* (Wagner). 16, 18, 21 i 25 de Febrer. Dir: Janowski.

*Turandot* (Puccini). 3 de Febrer.

*La forza del destino* (Verdi). 7 de Febrer.

*Il barbiere di Siviglia* (Rossini). 11 de Febrer.

*Lucia di Lammermoor* (Donizetti). 7, 10, 13 i 17 de Març. Int: Gruberová, Araiza, Gavanelli/Brendel. Dir: Plasson/Luissi.

### AUSTRIA

#### Viena: Wiener Staatsoper:

*Katja Kawanowa* (Janáček). 10 desembre, 10 de Gener, 5 de Febrer i 23 d'abril. Int: Rysanek/Jahn, Gustafson/Genisova, Algieri/Caban, Pabst/Hopferwieser. Dir: Schrimmer.

*Der Fliegende Holländer* (Wagner) 11 desembre, 15 i 23 de Febrer i 27 de Març. Int: Haubold/Gessendorf, Ryhänen/Moll/Fink/Johnson,

Schmidt/Seiffert/Pabst, Hale/Hillebrandt/Slab-bort. Dir: Klobucar/Schrimmer/Hager.

*Salomé* (Strauss). 12 de Desembre, 17 de Gener, 28 de Març, 1 i 20 d'abril. Int: Boschkova/Jahn/Lilowa, Zampieri/Cohelo, Hiesterman/King/Zednik, Weikl/Halle/Pederson/Slabbert. Dir: Schrimmer/Klobucar/Holeriser.

*Tosca* (Puccini). 14 de Desembre, 8 i 18 de Gener, 28 de Febrer, 30 de Març, 3 i 28 d'abril. Int: Guleghina/Zampieri, Ivanov/Shicoff, /Aragall/Giacomini/, Lima/Sebastian. Dir: Klobucar/Latham-König/Luisi/Halasz.

*Die Zauberflöte* (Mozart). 16 de Desembre, 7, 13 i 27 de Gener, 24 de Febrer i 25 d'abril. Int: Kwon/Bohman, Bonney/Moll, Ryhänen/Heilmann, Sandve/Winberg, Tichy/Sheringer. Dir: Weil/Halasz.

*Arabella* (Strauss). 18 de Desembre, 15 de Gener i 12 de Febrer. Int: Cohelo/Faukner, Sonntag/Blausi/Borowska, Schöne/Hillebrandt, Kübler/Srameck.

*Il barbiere di Siviglia* (Rossini). 19 de Desembre, 6 de Gener, 10 i 29 de Febrer i 23 de Març. Int: Rost/Liang/Sima/Kasarowa, Matteuzzi/López-Yañez/Kübler Chernov/Sramek, Girolami/Gavanelli. Dir: Latham-König/ Märzendorfer/Runnicles.

*La Bohème* (Puccini). 20 de Desembre, 14 de Gener, 1 de Febrer, 14 de Març i 24 d'abril. Int: Ricciareli/Kazarnovskaya, Daniels/Sonntag/Gustafson, Welch/Dvorsky/ Lima, Glashof/Gavanelli/Chaignaud. Dir: Steinberg/Latham-König/Sasson/Runnicles.

*Carmen* (Bizet). 21, 25 i 28 de Desembre, 8, 12 i 15 de Març. Int: Baltsa/Liang, Pieczonka/Borowska, Carreras/Ivanov/Lima,Hale/Tumagnan. Dir: Shrimmer.

*La Traviata* (Verdi). 22 de Desembre, 4 de Gener i 11 de Març. Int: Devinu/Studer/Vento, Kraus/Welch/Ivanov Chernov/Pons/Gavanelli. Dir:Latham-König/Halasz/Runnicles.

*Der Rosenkavalier* (Strauss). 26 de Desembre, 8 de Febrer, 21 de Març i 27 d'abril. Int: Kaulkner/Gessendorf/Haubold, Lima/Araiza, Raimondi, Rydl/Nucci. Dir: Klobucar/Schrimmer/ Hager.

*Le nozze di Figaro* (Mozart). 29 de desembre, 30, 24 i 29 de i 29 de gener, 6 de març i 22 d'abril. Int: Bohman/Kazarnovskaya/Ghazarian, Fontana /Sonntag, Skouhsun/Chaignaud, Cahemaille/Scharinger. Dir: Weil.

*Die Fledermaus* (Strauss,J.). 31 de desembre, 1, 3 i 30 de gener. Int: Daniels,Lienbacher/Kaes, Korwalski/Araya Protschka/Weber, Kraemmer. Dir: Hager.

*Die Meistersinger von Nürnberg* (Wagner). 5, 9 i 12 de gener. Int: Gustafson, Weikl, Rydl, Hornik, Pabst. Dir: Stein

*Tristan und Isolde* (Wagner). 16, 19 i 25 de gener. Int: Schnaud, Prew, Siukola, Moll. Dir: Stein.

*Madame Butterfly* (Puccini). 21 i 28 de gener, 21 de febrer, 1 i 3 de març. Daniels/Tokody, Ivanov/Welch, Glashof/Chaignaud. Dir: Lason/Luissi.

*Un ballo in maschera* (Verdi). 31 de gener, 3 i 7 de febrer, 13 i 21 d'Abril. Int: Benackova/Kazarnovskaya, Boschkova/Zarembra, Cupido/Lima, Nucci/Brendel. Dir: Latham-König.

*Tannhäuser* (Wagner). 22 i 26 gener. Int: Haubod, Boschkova, Thomlison, Kollo, Lorenz. Dir: Stein.

*Lohengrin* (Wagner). 2 i 6 de febrer. Int: Johanson, Prew, Gustafson/Moll, Welch/Hillebrandt, Glashof/Seiffert. Dir: Abbado.

*Otello* (Verdi). 9 i 18 de febrer. Int: Kazarnovskaya, Domingo, Nucci. Dir: Klobucar.

*Die frau ohne Schatten* (Strauss). 19 i 22 de febrer. Int: Haubod, Jones, Runke, Lakes, Weikl. Dir: Stein.

*Rusalka* (Dvorak). 4, 7 i 10 de març. Int: Blaukenship, Jenisova, Dvorsky, Rydl. Dir: Neumann.

*Die Entführung aus dem Serail* (Mozart). 16, 19 i 29 de març, 2 i 11 d'abril. Studer/Carter/Organasova, Kielduff/Weder, Degen, Heilmann/Sandve, Rydl/Ryhänen/Fink. Dir: Weil.

*L'elisir d'amore* (Donizetti). 17 i 20 de març. Int: Norbberg-Shultz/Liang, Pavarotti, Chaignaud, Panerai. Dir: Panni.

*Khovantxina* (Mussorgski). 18 i 31 de març, 4 i 7 d'abril. Int: Boschkova, Ghiaurov, Atlantov, Ivanov, Burchuladze. Dir: Abbado.

*Aida* (Verdi). 22 i 26 de març, 9, 14 i 19 d'abril. Int: Fiorillo/Boschkova/Zajick, Dragoni/Sweet, Giacomini/Ivanov, Fondary/Lafont. Dir: Latham-König.

*Wozzeck* (Berg). 10 d'abril. Int: Vejzovic, Grunheber, Pabst, Zednik. Dir: Abbado.

*Parsifal* (Wagner) 26 i 28 d'abril. Int: Jones, Hillebrandt, Adam, Kollo. Dir: Hollreiser.

*Fidelio* (Beethoven). 26 d'abril. Int: Benacková, Schmidt, Pederson, Fink. Dir: Hager.

*Elektra* (Strauss). 29 d'abril. Int: Ludwig, Behrens, Connell, Pederson. Dir: Hollreiser.

## GRAN BRETANYA

**Londres:** Royal Opera Covent Garden.

*Mitridate, re di Ponto* (Mozart). 11, 14, 17 i 19 de desembre. Int: Kenny, Watson, Webster, Murray, Kowalski, Ford. Dir: Haenchen.

*Le nozze di Figaro* (Mozart). 18, 20, 28 i 31 de desembre i 6 i 10 de gener. Int: Lott/Vaness,

McLaughlin, von Otter, Walker, Tear, Oliver, Allen, Gallo, Howell, Daviá. Dir: Tate.

*Così fan tutte* (Mozart). 9 de gener.

*Les Contes d'Hoffmann* (Offenbach), 5 de febrer.

*Death in Venice* (Britten). 10 de març.

*Guillaume Tell* (Rossini). 2 d'abril.

Cardiff: Welsh National Opera. New Theatre.

*Pelléas et Mélisande* Prod. Peter Stein. Dir: Pierre Boulez. 21 i 28 de febrer, 10 i 12 de març.

## ESPANYA

**Barcelona:** Gran Teatre del Liceu.

*Pique Dame* (Txaikovski). 16, 19, 22, 25, 28 i 31 de desembre. Romanovna, Rysanek, Powell, Blinkhof, Leiferkus, Karitonov, Boldrini, Conesa, Roig, García-Marqués, Ruiz, Heilbron. Dir: Ermler.

*The Duenna* (Gerhard). 10, 12, 14, 16, 18 i 20 de gener. Int: Palmer, Cooper, van Allan, Michels-Moore, Rendal, Leggate, Baquerizo, Comas, Heilbron, del Castillo. Dir: Ros Marbà.

*La Traviata* (Verdi). 9, 11, 12, 14, 15, 17, 18 i 20 de març. Int: Villarroel/Friede, Olsen/de la Mora, Grundheber/Mora, Sarroca, Uriz, Castillon, Comas, Lluch, Sintes, Tomàs, Viñas. Dir: Mund/Behr.

*Maria Stuarda* (Donizetti). 2, 4, 5, 8, 10 i 11 d'abril. Int: Baltsa/Weidinger, Dessi/Omilian, D'Auria/Sempere, Palatchi/Petrusi, Garrido/NN, Uriz, Viñas. Dir: Bonyngé.

**Madrid:** Teatro Lírico Nacional, La Zarzuela.

*The Duenna* (Gerhard). 21, 23, 25, 27 i 30 de gener. Int: van Allan, Cooper, Michaels-Moore, Palmer, Rendall, Baquerizo, Leggate. Dir: Ros Marbà.

*Atys* (Lully). 15, 16, 17, 18 i 19 de febrer. Int: Crook/de Mey, Laurens/Smith, Monoyios/Mellon, Rivenq/François. Dir: Christie.

*Carmen* (Bizet). 13, 17, 21, 25 y 29 de març. Int: Berganza, Lima, Bayo, Díaz. Dir: Ros Marbà.

*Il barbiere di Siviglia* (Rossini). 18, 19, 21, 23, 25, 27, 29 i 30 d'abril. Int: Quilico/Domingo, Serra, Mateuzzi, Chausson/Burchuladze.

**Sevilla:** Teatro de la Maestranza.

*Carmen* (Bizet). 24 i 28 d'abril i 2 de maig. Int: Berganza, Carreras, Diaz. Amb la col.laboració de l'orquestra i del cor del Gran Teatre del Liceu. Dir: Plácido Domingo.

**Sabadell:** Teatre de la Faràndula. Ass. Amics de l'Òpera de Sabadell.

*Don Pasquale* (Donizetti). 29 i 31 de gener. Int: E.Serra, i guanyadors del Concurs Viñas. Dir: Ivan Anguelov

*Nabucco* (Verdi) Joan Pons, M.Colalillo, M.Torrueja, etc. Dir: Ivan Anguelov.

# Calendari operístic

## FRANÇA

### París: Teatre de la Bastilla.

*Die Zauberflöte* (Mozart). 9, 11, 16, 18, 20, 23, 26 i 28 de desembre, i 6, 8, 11 i 14 de gener. Int: Barbaux/Brown, Blochwitz/Lewis, Cachemaille/Duminy, constantin, Sotin/Hauptmann/Stabell, Sieden, Schoene/Hauptmann, Cole. Dir: Layer.

*Boris Godounov* (Mussorgski). 17, 19, 21, 24 i 27 de desembre i 7, 10, 13, 16, 18 i 20 de gener. Int: Burchuladze, Mahé/Todorovitch, Schmidt, Piavko, Martinov, Tarachenko, Borodina, Griziuk, Haughland. Dir: Chung.

*Lady Macbeth de Mtsensk* (Txostakovitch). 1, 4, 8, 11, 14, 17, 20, 22, 24 i 26 de febrer. Int: Zampieri/Ciecinski, Trussel/Woodraw, Haughland/Kotscherga, Barbacini. Dir: Chung.

*Elektra* (Strauss). 4, 7, 11, 14, 17, 20 i 23 de març, i 13, 16, 19, 22, 26, 29 de maig. Int: Schnaut/Jones, Huffstodt/Hass, Rouillon, Dupouy, Dernes/Rysanek. Dir: Chung.

*Un ballo in Maschera* (Verdi). 31 de març, i 3, 6, 9, 14, 16, 22 i 25 d'abril. Int: Pavarotti/O'Neill, Agache, Millo/Rybarska, Shafer, Focile. Dir: Marin.

*Les contes d'Hoffmann* (Offenbach). 15, 18, 21, 24, 27 i 29 d'abril i 2, 5, 8 i 11 de maig. Int: van Dam, Araiza, Dessay, Cuberly, Denize, Dupuy, Dumé.

### Avinyó: Opéra d'Avignon.

*Der Fliegende Holländer* (Wagner) 19 i 21 de gener. Int: L.Balslev, A.Herrmann, José Van Dam, Wieslaw Ochman, Peter Meven, etc. Dir: G. Ötvös.

*La fille de Madame Angot* (Lecocq) 1 i 2 de febrer. Intèrpr.: F.Destembert, A.Yerna, F.Raynal, S.Bonet, N.Rivenq, J.Lemaire, etc. Dir: M. Capperon.

*La Fille du tambour-major* (Offenbach), 7 i 8 de març. Int: S. Gari, E. Conquet, M. Gauthier, Y. Leclerc, S. Bonet, J.Brun, etc. Dir: Y. Leenart.

*Noces de Sang* (C.Chaynes) -estrena a Avinyó. 27 i 29 de març Int: C.Farley, H.Jossoud, M.Baudoin, M.Viard. Dir: C.Diederich.

*Simon Boccanegra* (Verdi). 10, 12 i 14 d'abril. Int.: Alain Fondary, D.Kavrakos, F.Pollet, M. Olméda, D.Lombardo, etc. Dir: Alain Guingal.

### Bordeus: Grand Théâtre.

*La flauta màgica* (Mozart). 24, 26, 27, 29, 31 de gener i 2 de febrer. Int: M.F. Lefort, C.Margiono, Y. Lea, B. Uria-Monzon, K.Meewes, U. Pepper, E.Knodt, A.Gabriel, L. Sarrazin, etc. Dir: Alain Lombard.

*Il trittico* (Puccini). 4, 6, 8, 12 i 16 de març. Int: J. P. Lafont i C.Murgu (*Tabarro*); V. Vergara, V. Cirkovic (*Suor Angelica*) i J. P. Lafont,

J.L.Viala, M.Castets, J.Marpozan, V. Cirkovic, G.Gabelle, A.Garcin, etc. (*Gianni Schicchi*). Dir: M. Boder.

*Il trovatore* (al Palais des Sports). 13, 15 i 18 de març. Leona Mitchell, Stefania Toczyska, Lando Bartolini, B.Desnoues, E.Tumagian, etc. Dir: Alain Lombard.

### Lyon: Opéra de Lyon.

*La Vie parisienne* (Offenbach), 17, 18, 19, 20, 21, 22m, 24, 25m, 26, 27, 28, 29m, 31 de desembre, 1m gener. (m=matinée). Int: V.Ataly, C. Chaniolleau, M. J. Decolland, N. Joly, H. Delavault, etc. Dir J.Y. Ossonce.

*Turandot* (Busoni) 5, 7, 9m i 11 de febrer. Nova prod. Int: S.Dahlberg, H.Berger-Tuna, T. Mohr, M.Hemm. Dir: K. Nagano.

*Arlecchino* (Busoni) - versió concert. 21 de febrer. Dir: K. Nagano.

*La flauta màgica* (Mozart). A la Capella del Lycée Ampère (per confirmar). 10, 12, 14, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29 de març, 1, 3, 5, 7, 9 i 11 d'abril. Dir: C.Gibault. Producció de Louis Erlo.

*Don Giovanni* (Mozart). 20, 22m, 24, 26, 28, 31 de març, 2 i 4 d'abril. Int: M.Nakamaru, I.Vernet, J.Williams, R. Gilfry, G.Furlanetto, etc. Dir: P. Ötvös.

**Marsella:** Opéra de Marseille. *La belle Hélène* (Offenbach) 25m, 27, 29m, 31 de desembre. Int: A.Yerna, F.Destembert, M.Blachère, B.Anselmino, etc. Dir J.Burdekin.

*Macbeth* (Verdi). 12m, 15, 19m, 21, 25 de gener. Int: Alain Fondary, L.Nejceva, C.Antonicelli, R.Tesarowicz, L.Bakst, J.B.Thomas, G.Gregori. Dir: A. Giorgi.

*Katia Kabanová* (Janáček). 19, 21, 23m, 25 de febrer. Intèrpr.: M.Surais, L.Rysanek, C. Cadol, S.Nigoghossian, F. Katz, B.McCauley, etc. Dir: T. Pal.

*Tristan und Isolde* (Wagner). 8m, 11, 14, 17 de març. Int: Gwyneth Jones, Nadine Denize, W.Johns, T.Tschammer, L.Baumann, F.Castel, etc. Dir: T.Veto.

*Lucrezia Borgia* (Donizetti). 30 d'abril i dates de maig. Christine Weidinger, E.Dundeková, A.Vernhes, Beniamino Prior, F.Ferrazzi, etc. Dir: A.Giorgi.

### Montpellier: Opéra Berioz.

*Der Zigeunerbaron* (Strauss). 20, 24, 25, 26 i 27 de desembre. Int: Landuyt, Martin, Raffali, Jarnea, Taillon, Matiakh, Cortez, Millot, Fabe. Dir: Guth/Artmuller.

*Ariadne auf Naxos* (Strauss). 24, 26, 29 i 31 de gener, i 2 de febrer. Int: Marc, Golden, Bradley, Schunk, Smithe, Corazza, Gahmlich, Weinschenk, Garret, Hansard, Segrette, Desnoues, Keller, Bard, Martin, Schirrer. Dir: Haider.

*Alceste* (Lully). 14, 16 i 18 de febrer. Int: Lugaz,

Lafont, Ragon, Degor, Reinhardt, le Coz, Lallouette. Dir: Malgoire.

*Atys* (Lully). 25, 26 i 27 de febrer. Int: Crook, Mellon, Laurens, Rivenq. Dir: Christie.

*La damnation de Faust* (Berlioz). 4, 6 i 8 de març. Int: Mentzer, Booth, Titus, Martin. Dir: Neschling.

*Phi-Phi* (Christiné). 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 i 17 de març. Int: Rocca, Corbel, Fabe, Ramade, Rosi, Angèle. Dir: Kojoukharov.

*Il ritorno di Ulisse in patria* (Monteverdi). 27 i 31 de març, i 1 d'abril. Int: Prégardien, Fink, Malafonte, Högmann, de Mey, Scholl, Tucker, Thomas, Oliver, Dürmüller, Subrata, Bovet, Schopper, Lallouette. Dir: Jacobs.

## Nancy: Opéra de Nancy et de Lorraine.

*La Périochole* (Offenbach). 27, 28, 29m, 31 de desembre, 1m, 2, 3 i 4 de gener 1992. Int: A.Pareuil, S.Bertho, F. Launay, S. Whittingham, etc. Dir: J.Kaltenbach.

*Il turco in Italia* (Rossini). 31 de gener, 2m, 4 i 6 de febrer. Int: C.Apollonio, G. de Liso Vaio, K.Clavin, etc. Dir: G.Carella.

## Toulouse: Théâtre du Capitole.

*La clemenza di Tito* (Mozart). 17, 19m, 21, 24, 26m, de gener. Intèrpr.: K.Cassello, P.Menas, M.Dupuy, M.Roerholm, Rockwell Blake. Dir: F. Layer.

*Les aventures du roi Pausole* (Honegger). 7, 8, 9m, 14 i 16m de febrer. Intèrpr.: M.March, S.Destaing, M.A.Todorovich, etc. Dir: Per decidir.

*Elektra* (R.Strauss). 23m, 27 de febrer, 1m de març. Intèrpr.: J.Martin, S.Nadler, R.Getler, etc. Dir: Michel Plasson.

*La traviata* (Verdi). 20, 22m, 24, 27, 29m, 31 de març. Intèrpr.: K.Esperian, etc. Dir: Michelangelo Veltri.

## ITÀLIA

### Bologna: Teatro Comunale di Bologna.

*Werther* (Massenet). 7, 10, 13 i 15 de desembre. Int: Sabbatini, Scalchi, Scarabelli, Rouillon, Lefebvre, Zecchillo. Dir: Chailly.

*Tancredi* (Rossini). 10, 12, 14, 19, 21, 23, 26 i 28 de gener. Int: Devia, di Nassa, Matteuzzi, Baccelli/Beronesi, de Carois. Dir: gelmetti.

*La serva padrona* (Pergolesi), i *Il maestro di cappella* (Cimarosa) 30 de gener i 2 de febrer. Int: Dara, de Simone, Ferrarini. Dir: Benini.

*Roberto Devereux* (Donizetti). 16, 18, 20, 23, 25 i 27 de febrer, 1 i 3 de març. Int: Aliberti, Frontali, D'Intino, La Scola. Dir: Gavazzeni

*Francesca da Rimini* (Zandonai). 21, 24, 26, 29 i 31 de març, 3, 5 i 8 d'abril. Int: Kabaivanska, Gavanelli, Larin/Lotti, Bortocchi, Di Credico,

Laurenza, Mingardo, Previati, Riva, Trevisan. Dir: Oren.

*Luisa Miller* (Verdi). 28 i 30 d'abril, 2, 3, 5, 6, 8 i 10 de maig. Int: Dragoni, Giacomini/Lotti, Coni/Pasquetto, Franci, Furlanetto, Petrusi

### Gènova: Teatro Carlo Felice.

*Simon Boccanegra* (Verdi). 16, 19, 22, 24, 26, 29 i 31 de gener, 2 de febrer. Freni, Bruson, Ghiaurov. Dir: Abbado.

*Il barbiere di Siviglia* (Rossini). 7, 10, 12, 14, 15, 19, 22 i 24 de març. Int: Scalchi, Blake, Pola, Alaimo. Dir: Pidò.

*Carmen* (Bizet). 14, 21, 24, 26, 28 i 30 d'abril, 2 i 3 de maig. Int: Ferrarini, Senn, Merighi, Zancaro, Alaimo. Dir: Frühbeck de Burgos.

### Milà: Teatro alla Scala.

*Parsifal* (Wagner). 15, 16, 27, 28 i 29 de desembre, i 1 de gener. Int: Plácido Domingo, Wolfgang Brendel, Waltraud Meier, i equips alternatius per a alguns dies. Dir: Riccardo Muti.

*Fra Diavolo* (Auber). 18, 19 i 20 de gener, i 8 i 9 de febrer. Int: Sabbatini/Canonici, Serra/Jo, Corbelli/Pratico, Senn/Franci, Ford/Piccoli, Roni, Panariello, Luperi/Bramante, Bertocchi/Gavazzi. Dir: Campanella.

*Arabella* (Strauss). 14, 15, 16 i 17 de febrer. Int: kuhn, Hientermeier/Jahn, Lott/Gustafson, Kaufmann/Blasi, Weikl/Titus, Rendall/Haddock, Garrison/Previati, Capuano. Dir: Sawallisch.

*Manon lescaut* (Puccini). 28 de febrer, i 1, 5, 6, 7, 8, 20, 21 i 23 de març. Int: Guleghina/Morelli, Giacomini/Dvorsky/Kalt, Quilico, Bolognesi, Mazzoni/Bandera, Roni, Gavazzi. Dir: Maazel/Gatto.

### Trieste: Teatro Comunale Giuseppe Verdi.

*Der Meistersinger von Nürnberg* (Wagner). 31 de gener, 2, 4, 9, 15 i 19 de febrer. Int: Grunheber, Brinkmann, Ryssov, Kale, Christian, Josef, Kapellmann, Ketelsen, Memeo, Bosi. Dir: Luig.

*Il Campiello* (Wolf-Ferrari). 14, 16, 20, 22, 26 i 28 de febrer, i 1, 3, 5 i 8 de març. Int: Mazzucato, Benelli, Devinu, Cossotti, Bolgan. Dir: Barezza.

*Il compleanno dell'infanta* (Zemlinsky). 13, 15, 17, 19, 21 i 25 de març, i 3, 7, 10, i 12 d'abril. Int: Valayre, Pedaci, Konsulov, Cosotti, Tosetti. Dir: Zemlinsky.

*Manon Lescaut* (Puccini). 2, 5, 8, 11, 14, 16, 21, 24, 26 i 28 d'abril. Int: Guleghina, Nicolescu, Fardilha, Noli, Lindroos, Olsen. Dir: Delman.

### Venècia: Teatro alla Fenice.

*Don carlo* (verdi). 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22 i 24 de desembre. Int: Sylvester, Ramey, Zancanaro, Dessi. Dir: Oren.

# Calendari operístic

*Rigoletto* (verdi). 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 28 i 30 de gener. Int: Nucci, La Scola, Anderson. Dir: Sutej.

*Porgy and Bess* (Gerswin). 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28 29 de febrer: Int. White, Wallace, Hayman. Dir: Lewis.

*Lucia di Lammermoor* (Donizetti). 20, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 29 i 31 març. Int: Devia, O'Neill, Zancanaro. Dir: Oren.

*The Turn of the Screw* (Piper). 14, 16, 17, 22, 24, 26 i 28 d'abril. Int: Secunde, Strit, Malfitano. Dir: Bedford.

## ESTATS UNITS

**Nova York:** Metropolitan Opera House.

*Die Entführung aus dem Serail* (Mozart). 5, 10, 14, 18 i 21 de desembre. Int: Mims/Devia, Kil-duff, Heilmann/Olsen, NN/Laciura, Saminen. Dir: Woitatch/Levine.

*Idomeneo* (Mozart). 11, 17 i 21 de desembre. Int: Upshaw, Vaness, Mentzer, Pavarotti. Dir: Levine.

*La Traviata* (Verdi). 9, 12 i 28 de desembre i 3, 6 i 11 de gener. Int: Studer/Mims, Kraus/Hadley, Chernov/Gavanelli. Dir: Fiore.

*Aida* (Verdi). 13, 16, 20 i 24 de desembre i 2 de gener. Int: Mitchell/Baskerville, Toczyska, Bartolini, Morris, Pishka, Wells. Dir: Saccani.

*La Bohème* (Puccini). 26 de desembre, i 1, 4, 8 i 11 de gener. Int: Villarroel/NN, Holleque/Baskerville, beccaria/Farina, Schexnayder, Pishka/Wells, Capecci. Dir: Veltri.

*The Ghosts of Versailles*. 23 i 27 de desembre, 4 i 10 de gener. Int:Stratas, Horne, Clark, Craft/Quilico, Dir: Levine.

*Der Fliegende Holländer* (Wagner). 9, 14, 18, 24 i 29 de gener, i 1, 4 i 7 de febrer. Int: Martin/Behrens, akes/NN, kaasch, morris, Salminen. Dir: Conlon.

*L'elisir d'amore* (Donizetti). 15, 16, 18, 2i i 30 de gener. Int: Spacagna/Battle, Olsen/Pavarotti, Oswald/Pons, Pishka/Alaimo. Dir: Panni.

*Don Giovanni* (Mozart). 17, 20, 22 i 25 de gener. Int: Dunn/Mims, Schuman, Shin/Swenson, Winberg, Ramey, Noble/Pola, Cocorinos/Shart, Salminen. Dir: Badea.

*Turandot* (Puccini). 28 de gener, i 1, 5, 8, 11, i 14 de febrer. Int: Jones/Dimitrova, Freni, Popov/NN, Ghiaurov/Wells. Dir: Santi.

*Fidelio* (Beethoven). 27 i 31 de gener, i 3 i 8 de febrer. Int.: Behrens, McNair, Goldberg, Kaasch, Wlaschiha, Salminen, Held. Dir: Perick.

*Il barbiere di Seviglia* (Rossini). 12, 15, 19, 22, 25 i 29 de febrer NN/von Stade, Olsen, Oswald/Hampson, Capecci/Bacquier, Rootering/Ramey. Dir: Weikert.

*Rigoletto* (Verdi). 17, 20, 24 i 28 de febrer, i 7,

9, 14, 17, 25 i 29 de març. Int: Swenson, Le-ech, Nucci/Pons/Fondary,Rootering/Tomison. Dir: Santi.

*Don Carlo* (Verdi). 11 i 27 de febrer, i 2, 5, 14, 19, 23 de març. Int: Millo, Zajick/Terentieva, Schicoff/Beccaria, Coni/Schexnayder, Ramey/Rootering, Tomlison. Dir: Levine.

*Elektra* (Strauss). 31 de març, 3, 6, 10, 14 i 18 d'abril. Int: Behrens, Gessendorf/NN, Dunn/Rysanek, King, NN/Weikl. Dir: Levine.

*Parsifal* (Wagner). 12, 16, 18, 20 i 24 de març, 9, 13 i 17 d'Abril. Int: Meier/Norman, Jerusalem/Lakes, Weikl/Wlaschiha, Mazura, Moll/Rootering. Dir: Levine.

*Tannhäuser* (Wagner). 6, 10, 21 i 26 de febrer, i 3 de març. Int: Secunde/Sweet, Troyanos/Meier, Johns/Golberg, Schmidt/NN, Rootering. *Billy Budd* 4, 7, 11, 15 i 18 d'abril. Int: Clark, Hampson, Morris. Dir: Mackerras.

*Un ballo in maschera* (Verdi). 13, 18 i 22 de febrer. Int: Mitchell, Grant, Guivar, Dvorsky, Milnes.

*Le nozze di figaro* (Mozart). 6, 10, 13, 18, 21 i 30 de març, i 2 d'abril. Int: Price, Upshaw, von Stade, Hinninen/Hampson, Furlanetto, Moll. Dir: Keenan/Levine.

*La fanciulla del west* (Puccini). 1, 4, 8, 11 i 16 d'abril. Int: Daniels, Domingo/Popov, Milnes. Dir: Slatkin.

## SUISSA

**Zürich:** Opernhaus.

*Lohengrin* (Wagner) 30 desembre. Int: Protschka, Muff, Haunstein, Gilfry. Dir: R.Weikert.

*La forza del Destino* 28 desembre 1 i 18 de gener. Intèrpr.: M.Zampieri, F.Araiza, S.Kaluza. Dir: E. Inbal.

*Help, help! The Globolinks!* (Menotti) (v.alemanya). 26 i 27 de desembre; 1, 2m, 5, 12 i 25 de gener 1992, 2 i 8m de febrer, 8m i 22m de març i 1 d'abril. Int: Chalker, Hartelius, Berthold, Nelson, Widmer, etc. Dir: P.Schneider.

*Die Fledermaus* (J.Strauss II) 31 desembre; 2 i 4 de gener. Int: Sona Ghazarian, Hartelius, Kallisch, H.Prey, etc. Dir: Honeck.

*La bohème* (Puccini). 23 de gener. Int: Daniela Dessi, SonaGhazarian, Francisco Araiza, etc. Dir:R.Frühbeck de Burgos.

*Il trovatore* (Verdi). 8 de febrer. Int: Gabriele Lechner, Mariane Lipovsek, G.Lamberti, B.Martinovic, etc. Dir: Fischer.

*Le Grand macabre* (G.Ligety) 26 de febrer. Intèrpr.: Davies, Mosuc, Nichiteanu, Kaluza, Hermann, etc. Dir: Z. Pesko.

*Die Entführung aus dem Serail* (Mozart) 28 de febrer i 15 de març. Int: Edita Gruberová, Hartelius, Van der Walt, Matti Salminen, etc. Dir: N. Harnoncourt.



## Calendari operístic

*Eugen Onegin* (Txaikovski). 29 de febrer. Int: Gabriela Benácková; Kallisch, Martinovic, Zvetanov, etc. Dir: F. Leitner.

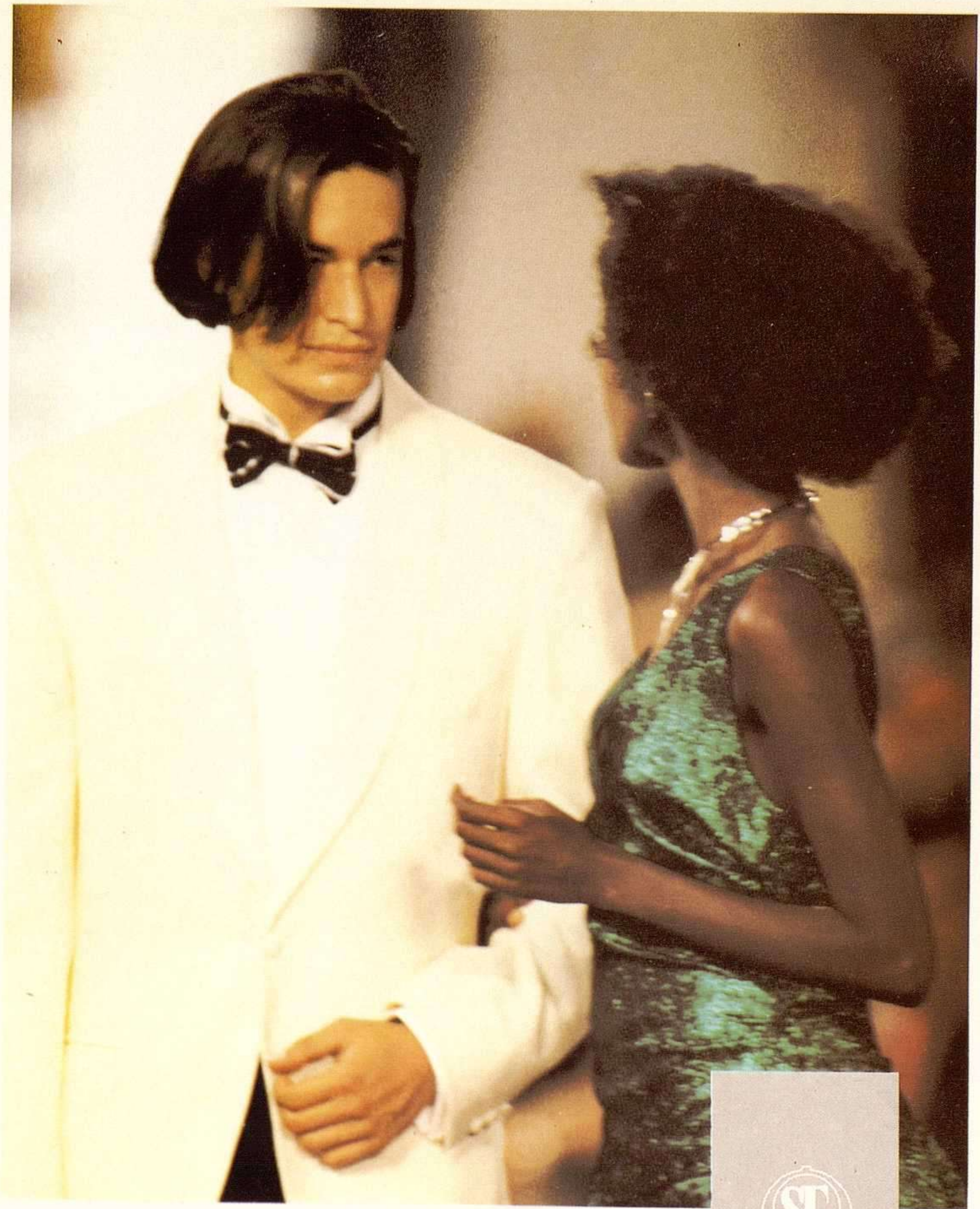
*Don Giovanni* (Mozart). 7, 14, 22 de març. Int: Poschner-Kiebel, Ann Murray, Cecilia Bartoli,

R.Raimondi, L.Polgár. Dir; Nikolaus Harnoncourt.

*Fidelio* (Beethoven) 1, 4, 9 i 24 d'abril. Int: Muff, Benacková, Nielsen, Protzschka, etc. Dir: N.Harnoncourt.







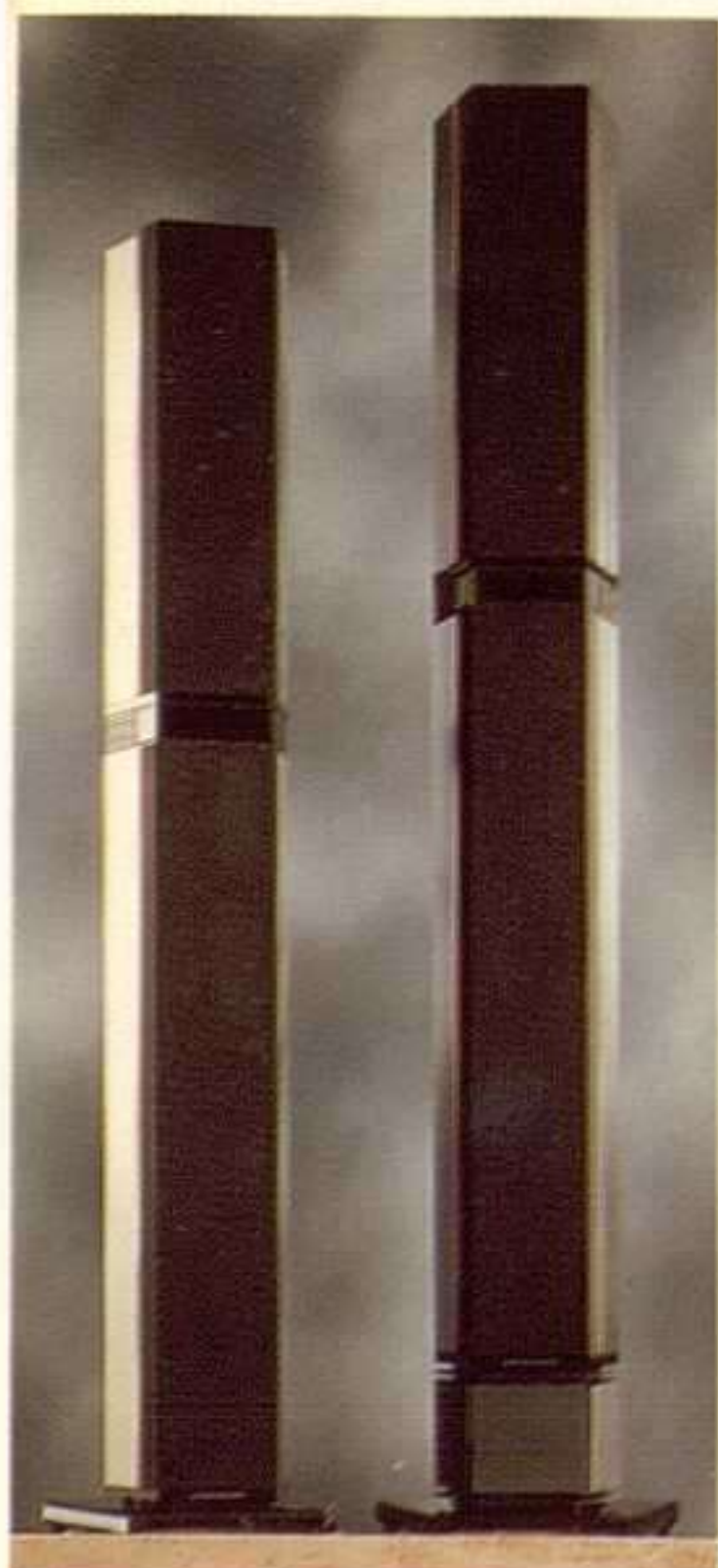
*Santa Eulalia*

BARCELONA

Paseo de Gracia, 60  
Paseo de Gracia, 93  
Avda. Pau Casals, 8  
Ferran Agulló, 12



HAY DOS LUGARES  
EN BARCELONA  
DONDE EL SONIDO  
SE CONVIERTE EN ARTE.  
UNO ES EL LICEO.



## Bang & Olufsen Diagonal

Proveedor Oficial de su Majestad la Reina de Dinamarca

T V - H I F I - V I D E O - S A T E L I T E

Muntaner 216 TEL. 414 11 14 BARCELONA