

Ó P E R A
A C T U A L

REVISTA NÚM. 3

ABRIL-JUNY 1992

P. V. P. 600 PTES.

BICENTENARI ROSSINI





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



Edita: ÒPERA ACTUAL S.L.

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

Director

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, Lluís Trullén.

Col·laboren en aquest número:

Oriol Aguilà, Roger Alier, Rafael Banús, Marcel Cervelló, Blas Cortés, Sergi Escolano, Santiago Estapà, Marc Heilbron, César Heilbron, Montserrat Martínez Taulé, Joan Matabosch, Pau Nadal, Jaume Radigales, Fernando Sans Rivière, Ignasi Sardà, Joan B. Torrella, Lluís Trullén, Carles Vargas Drechsler.

Fotografies Liceu: A. Bofill

Administració:

M^a. José Ibars, Marta Crespo, Margarita de Llobet.

Producció: BdS, Gestió gràfica.

Disseny Gràfic: Crayon.

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 texts 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".

OPERA ACTUAL

Any II, Núm. 3 - Abril-Juny 1992

2 Editorial

LICEU

- 3 Cenerentola - *Oriol Aguilà*
6 L'elisir d'amore - *Marc Heilbron*
9 Tannhäuser - *Marcel Cervelló*
13 Werther - *Pau Nadal*

16 **DISCOGRAFIA LICEU**

GREC 92

19 Les pêcheurs de perles - *Roger Alier*

SABADELL

23 Nabucco - *Montserrat Martínez Taulé*

DOSSIER: GIOACCHINO ROSSINI.

- 25 Rossini dos-cents anys després - *Roger Alier*
29 Cant Rossinià - *Joan Matabosch*
32 El crepuscle d'un déu - *Santiago Estapà*

ENTREVISTA

35 Con Uwe Mund

MISCEL·LÀNIA

- 39 El teatro Tivoli - *Fernando Sans Rivière*
45 L'Òpera mozartiana a la pantalla - *Jaume Radigales*

ACTUALIDAD

- 49 Primavera lírica madrileña - *Rafael Banús*
51 Palma de Mallorca - *Sergi Escolano*
53 Òpera en Valencia - *Blas Cortés*
54 Òpera en Navarra - *Marc Heilbron*

CURIOSIDADES

55 ¿Cómo empieza la tisis?

EL CONVIDAT

57 Fiorenza Cossotto - *Roger Alier*

CRÍTICA

- 59 The Duenna - *Fernando Sans Rivière*
61 Alceste/Elektra - *R. Alier / F. Sans Rivière*

LLIBRES

64 El Cercle del Liceu - *Lluís Trullén*

66 **DISCS I VÍDEOS**

80 **CALENDARIO OPERÍSTICO INTERNACIONAL**

L'ANY ROSSINI

L'any Rossini promès ha arribat, però hem quedat una mica defraudats pel poc repleu que s'està donant a aquesta data. En primer lloc, seria inútil negar-ho, la figura de Rossini no té pas la projecció que ha aconseguit la de Mozart a través dels anys. Rossini arrossega amb ell el mite de «buf» que encara no ha quedat dissipada del tot, i no manquen encara els que pensen en el compositor de Pesaro com el «gran gastrònom de l'òpera italiana». No obstant, Rossini és el gran hereu de l'òpera de Mozart a Itàlia, i sens dubte un dels operistes més grans de la història. N'han quedat sempre les «òperes bufes» i sobre tot el seu *Barbiere di Siviglia*. Rossini va compondre, a més, un gran nombre d'«òperes serioses», però la major part d'aquestes romanen encara fora del que podem considerar el repertori. Rossini hi va plasmar també la seva personalitat d'artista i el seu gran sentit dramàtic.

Com que Rossini va néixer un 29 de febrer, aquesta data tan propera al principi de l'any n'ha perjudicat la celebració ja que el bicentenari del seu naixement, ha arribat quan encara pensàvem en el de la mort de Mozart.

Tanmateix, encara esperem novetats: el Liceu té programada una *Cenerentola* que «promet». A Madrid, on mai no els manquen les subvencions, la Zarzuela ofereix un *Barbiere* i en el Festival Scherzo s'hi veurà un *Signor Bruschino*. Pel que fa a l'estiu, els festivals de Peralada i de Torroella de Montgrí, semblen disposats a afegir-se a l'esdeveniment (hom comenta que amb un *Barbiere* a Peralada i una *Donna del lago* a Torroella), i a Vic, on es fomenta l'òpera amb un entusiasme creixent, no es descarta la presentació de *L'occasione fa il ladro*.

Manquen encara alguns llançaments discogràfics i la seva publicitat consegüent, en un moment especialment bo pel que es refereix a intèrprets i directors rossinians, per tal de completar la imatge d'una veritable commemoració. □

EL AÑO ROSSINI

El prometido Año Rossini ha llegado, pero hemos quedado algo defraudados por la poca relevancia que a esta fecha se le está dando. En primer lugar, inútil sería negarlo, la figura de Rossini no tiene la proyección que ha alcanzado a través de los años la de Mozart. Rossini arrastra con él un mito de «bufón» que todavía no ha sido del todo relegada, y no faltan todavía quienes piensan en el compositor de Pesaro como el «gran gastrónomo de la ópera italiana». Sin embargo, Rossini es el gran heredero de la ópera de Mozart en Italia y sin lugar a dudas uno de los más grandes operistas italianos de la historia. De él han quedado siempre las «óperas bufas» y sobre todo su *Barbero de Sevilla*, Rossini, además, compuso un gran número de «óperas serias», pero la mayor parte de éstas siguen aún fuera de lo que podemos considerar el repertorio. También en ellas Rossini plasmó una vez más su personalidad de artista y su gran sentido dramático.

Como Rossini nació un 29 de febrero, esta fecha tan próxima al principio de año, ha perjudicado la celebración del bicentenario de su nacimiento, cuando aún pensábamos en el de la muerte de Mozart.

Sin embargo, todavía esperamos novedades: el Liceo tiene programada una *Cenerentola*, que «promete». En Madrid, donde nunca andan faltos de subvenciones, la Zarzuela ofrece un *Barbero* y en el Festival Scherzo se verá un *Signor Bruschino*. En cuanto al verano, los festivales de Peralada y Torroella de Montgrí, parecen dispuestos a sumarse al evento (se comenta que con un *Barbero* en Peralada y una *Donna del lago* en Torroella), y en Vic, donde se fomenta la ópera con creciente entusiasmo, no se descarta la presentación de *L'occasione fa il ladro*.

Faltan algunos lanzamientos discográficos y su consiguiente publicidad, en un momento especialmente bueno en lo que a intérpretes y directores rossinianos se refiere, para completar la imagen de una verdadera conmemoración. □

La Cenerentola de G. Rossini

La partitura de La Cenerentola és un autèntic divertiment musical, d'una extraordinària riquesa

La *Cenerentola, ossia la Bontà in Trionfo* (1817) marca la coronació de les òperes bufes –en el sentit precís de «melodramma giocoso»– escrites per Gioacchino Rossini, que en el futur passaria a cultivar l'òpera semi-seria. *La Cenerentola* es basa en un llibret en dos actes de Jacopo Ferretti, inspirat lliurement en el conte de Charles Perrault publicat l'any 1697. Les llicències de Ferretti sobre el conte clàssic que coneixem, es deuen al convenciment que el públic del segle XIX no hauria aprovat veure en escena una historieta de les que s'expliquen davant la llar de foc.

Oriol Aguilà

Els canvis es concreten en la substitució de la madrastra per un padrastrer, de la fada pel filòsof Alidoro; de la sabata de cristall per un braçilet (descalçar-se en públic era de mal gust...); i també en la desaparició de la carbassa i la carrossa com a màgic mitjà de transport de la Ventafocs. Així, els components fantàstics del conte desapareixen per donar pas a un realisme burgès més a to.

L'òpera, estrenada onze mesos després de la sorollosa presentació d'*Il Barbiere di Siviglia*, fou escrita per Rossini, com de costum molt ràpidament: només en vint-i-quatre dies. Amb el temps just hi va col·locar una obertura de *La Gazzetta*, una òpera seva no gaire reeixida, i encarregà tres números al músic romà Luca Agolini, de pur farciment, i que ben aviat foren retallades.

Es va estrenar el 25 de gener de 1817, al Teatro Valle de Roma, el coliseu rival del Torre Argentina de la mateixa ciutat, on s'ha-

via estrenat *Il Barbiere*. La primera Angelina fou Geltrude Giorgi-Righetti, la contralt coloratura que havia estrenat el rol de Rosina. Tot i l'èxit obtingut a partir de la segona representació, amb els anys *La Cenerentola* va anar desapareixent de les cartelleres. No fou fins el 1925 quan la cèlebre mezzo catalana Conxita Supervia va ressuscitar el rol d'Angelina arreu del món, si bé paradoxalment no el cantà mai al Liceu. Posteriorment, qui sí que el cantà fou Fiorenza Cossotto, el 1962, en la seva presentació liceista; Teresa Berganza el 1971, en l'única actuació de la cantant madrilenya al Coliseu de les Rambles, i també la mezzo grega Agnes Baltsa el 1983.

La partitura de *La Cenerentola* és un autèntic divertiment musical, d'una extraordinària riquesa, que culmina en les intervencions col·lectives, i en els moments de follia i alienació, concentrats sobre tot al final dels actes. També és cert que aquesta òpera bufa, tot i generar pàgines esclatants i trepidants (el Quintet, el concertant i crescendo final del acte primer, el Sextet «Questo è un modo avvilupato» del segon) d'altra banda també denota un cert allunyament del que és merament còmic, a l'estil pur de *L'Italiana in Algeri*. Capítol a part és el rol de Don

Properes representacions:

24, 27, 30 d'abril.

3 i 6 de maig.

Va ser estrenada al Liceu el 27 d'abril de 1854.

Des de la seva estrena fins ara s'ha representat en el nostre teatre 24 vegades.



Ernesto Palacio i Agnes Baltsa en una representació del *Licco* de 1985.

Magnífico, típic paper de baix d'òpera bufa italiana, amb tota mena de «gags» i elements divertits. Però la temperança del rol de Ramiro i sobretot el caràcter introvertit i melangios d'Angelina parlen d'un paulatí apropament a un cert romanticisme, i d'una nova etapa de maduresa del compositor. Vocalment el rol protagonista exigeix un estil de cant florit i un virtuosisme i una tècnica de coloratura a tota prova, que culmina en la gran escena «Nacqui all'affano» (aria) i «Non più mesta» (rondó) d'unes enormes proporcions i autèntiques pirotècnies vocals. Però tot i aquest caràcter d'exhibició, Angelina ens transmet unes melodies captivadores i irresistibles.

L'Argument

Acte I

A casa de Don Magnifico, les seves dues filles Clorinda i Tisbe es componen cofoies dels seus suposats encisos, mentre Angelina –la germanastra a la qual despectivament anomenen Cenerentola– és tractada com a criada, i humiliada constantment. Angelina cantusseja mentre fa les feines de casa, i les seves germanes la fan callar. Entra Alidoro, preceptor del Príncep Ramiro, disfressat de

mendicant per tal d'observar de prop les tres noies. Els sentiments més sincers s'expressen de seguida: mentre Clorinda i Tisbe s'apressen a treure'l, Angelina li ofereix un tros de pa i cafè.

Arriben els enviats del Príncep, anunciant un gran ball per triar la qui ha d'esdevenir la futura esposa reial. Quan Clorinda i Tisbe corren a empolainar-se, arriba el veritable Príncep d'incògnit i vestit d'escuder, informat que a la casa hi viu una noia que li ha de plaure. Angelina queda trasbalsada en veure'l, i li cau la safata que porta entre mans. Ambdós resten mútuament enamorats. Ramiro pregunta a la noia per la seva identitat, però les seves capricioses germanastres la reclamen amb impaciència.

Entra l'escuder Dandini, ara disfressat de Príncep, rebut amb grans pompes per Don Magnifico i les seves dues filles, que són convidats al ball pel suposat Príncep. Angelina també vol anar-hi, però el seu padrastre no cedeix. Mentrestant arriba Alidoro, fent esment que al registre del cens hi consta una tercera germana a la casa. Don Magnifico es defensa dient que aquesta va morir fa temps, i que Angelina no és sinó la criada. Així marxen tots cap a Palau, restant sola la Cenerentola, a la qual Alidoro fa saber que també anirà al ball, com a premi pel seu bon cor.

Som ara al gran saló del palau del Príncep on Dandini nomena Don Magnifico Intendent Major de les Cantines Reials, mig en broma. Un cop superada la prova de tastar trenta vins diferents, com a primera proclama prohibeix barrejar l'aigua amb el vi.

Mentrestant el Príncep ha tret conclusions definitives sobre el caràcter de Clorinda i Tisbe, veient-les barallar-se descaradament per Dandini, al qual encara creuen Príncep.

El cor de cavallers anuncia l'arribada d'una bella desconeguda que meravella la concurrència en alçar el vel que li cobreix el rostre, situació que remou la gelosia de Clorinda i Tisbe. El Príncep hi creu reconèixer la veu de Cenerentola, i Don Magnifico hi troba certa versemblança, però Dandini ordena ràpidament l'inici del dinar que ha de precedir el gran ball.



Final del acte I con Sesto Bruscautini, Agnes Baltsa, Rosa.M., Ysàs, M. Antònia Martin Regueiro.

Acte II

Dandini, en tant que suposat Príncep, declara estar enamorat de la desconeguda dama, però Angelina el refusa, ja que ella s'estima l'escuder. Aquesta sinceritat fora de dubte, fa que Ramiro, fingit escuder i veritable Príncep, es declari definitivament. Angelina respon que primer haurà de descobrir la seva autèntica identitat, tot lliurant a Ramiro la penyora d'un braçalet, la parella del qual restarà amb ella. La Cenerentola marxa, i el Príncep es promet retrobar-la per sempre.

En una sala del Palau Don Magnifico, que encara no està al corrent del que ha passat, intercedeix davant Dandini, creient que és el Príncep, per saber quina de les seves dues filles ha triat. Després de prendre-li un xic més el pel, Dandini confessa finalment la farsa i la seva identitat plebea.

De nou a casa de Don Magnifico, com al primer acte, Clorinda i Tisbe es malfien d'Angelina, en adonar-se de la seva sospitosa semblança amb la jove del ball. Entretant, les intercessions màgiques d'Alidoro promouen

una tempesta, per tal de que el Príncep i Dandini hagin d'aixoplugar-se a casa de Don Magnifico. Aquest, veient-los arribar, veu renéixer la possibilitat d'esdevenir progenitor d'una família principesca. Així mana a la Cenerentola que porti una cadira per al Príncep. Angelina, però, la porta per a Dandini, convençuda encara de la condició sobirana de l'escuder. Per la seva part, el Príncep ha reconegut el braçalet bessó en el braç de la criada i la palesa definitivament el seu amor.

Davant la sorpresa general, Ramiro assenyalava a Angelina com a seva futura esposa. Don Magnifico, Clorinda i Tisbe, enfurismats, volen treure la Cenerentola de casa, però el Príncep els amenaça amb un càstig sever; Angelina, però en un altre acte de generositat i benevolença intercedeix en favor de la seva «família».

Finalment, al gran saló del palau del Príncep Ramiro, té lloc la cerimònia del matrimoni reial. Don Magnifico, Clorinda i Tisbe demanen públicament perdó a la Ventafocs, i aquesta recorda amb joia que ja no haurà de viure tristament al costat del foc. □

L'elisir d'amore de G. Donizetti

L'any 1832, el de la estrena de L'Elisir d'amore, l'òpera buffa, havia donat ja la major part dels seus títols més significatius.

Marc Heilbron

L'any 1832, any de la estrena de *L'Elisir d'amore*, l'òpera bufa, un dels gèneres més genuïnament italians, havia donat ja la major part dels seus títols més significatius. Rossini, que havia abandonat prematurament la seva carrera de compositor, s'havia convertit en el darrer gran autor d'òpera bufa. El gènere no va acabar de trobar el seu lloc en el romanticisme incipient que s'adaptava amb molta més facilitat al melodrama en el qual l'expressió dels sentiments era molt més evident que no pas en la comèdia. Pot ser aquesta la raó per la qual Bellini va escriure només una òpera bufa i per la qual Verdi, exceptuant el fracàs d'*Un giorno di regno* i el seu *Falstaff*, que no pot ser considerat com una obra bufa genuïna, tampoc no va tractar mai aquest camp. Només una personalitat com la de Donizetti, molt inclinada a expressar els sentiments humans, va aconseguir sintetitzar els trets més importants del romanticisme, dintre de les formes bufes, en les que es perdien els accents tràgics propis del melodrama, però en les quals restava sempre com a mínim un punt sentimental i de suau tristesa com en «Una furtiva lagrima» d'aquest mateix *Elisir d'amore*.

Donizetti va escriure un nombre important d'obres bufes, la major part de les quals no es representen amb gaire freqüència actualment. Entre ells, destaquen *L'ajo nell'imbarazzo*, una de les obres de joventut del compositor, *Il Campanello* i *Betty*, dues obres més breus, *Linda di Chamounix*, (que, de fet, és «semi-seria»), *Don Pasquale* i el mateix *Elisir d'amore*.

L'Elisir va ser encarregat a Donizetti, per la temporada de primavera del Teatro della Canobbiana de Milà. Un cop més les presses de l'empresari, van obligar Donizetti a escriure l'òpera en molt poc temps. El llibret li va ser encarregat a Felice Romani, col·laborador de Donizetti en altres títols, que també ho havia estat de Rossini i sobre tot de Bellini. L'argument de l'obra adaptava un llibret anterior que havia escrit el francès Eugène Scribe per l'òpera *Le philtre* d'Auber. Donizetti, encara dintre de la primera part de la seva carrera, va escriure una obra molt influïda encara per l'estil rossinià que imperava en aquell moment. Malgrat tot, va fixar la seva empremta personal en alguns dels passatges més importants de l'òpera com es la romança del tenor «Una furtiva lagrima» i el concertant del final del primer acte «Adina credimi». Ja la personalitat càndida, innocent i humana de Nemorino es més pròpia de Donizetti, que no pas de Rossini, i és per aquesta raó que d'alguna forma aquest personatge és el més desenvolupat tant des de el punt de vista psicològic com musical. Adina, sense ser convencional, no té la mateixa força, com tampoc no la tenen Dulcamara i Belcore, que en aquest cas sí que es mantenen dintre d'un perfil psicològic habitual en l'òpera bufa.

Properes representacions:

24, 26, 27, 29, 30 de maig.

Va ser estrenada al Liceu el 5 de febrer de 1848.

Des de la seva estrena fins ara s'ha representat en 52 ocasions.

L'argument

Acte I

Ens situa en un poble no probablement al País Basc francès. Nemorino, un jove vilatà, està enamorat de Adina, dona molt més culta i rica que ell. La narració de la llegenda de Tristany i Isolda, que la jove explica a les seves amigues, desperta l'interès de Nemorino, que desitjaria trobar un filtre amorós com el de la llegenda perquè Adina l'estimés. L'arribada d'un destacament de soldats al capdavant del qual es troba el sargent Belcore complica les coses a Nemorino. El pretenciós sargent es declara a la jo-

ve, sense que aquesta li faci gaire cas, però tampoc, lluita contra les seves propostes. Dulcamara, venedor ambulat i estafador, que ven beuratges, treurà del seu sofriment a Nemorino, al qual ven un filtre com el de llegenda de Tristany, que segons diu el xarlatà farà efecte després de vint-i-quatre hores d'haver-lo begut Nemorino (el temps suficient perquè Dulcamara se'n vagi del poble amb els diners del pobre infeliç). Malgrat tot, l'alegria de Nemorino és efímera perquè la successió d'esdeveniments és tan ràpida que Adina acaba per donar un «Sí» definitiu a Belcore, fixant les noces per la mateixa tarda, perquè el sargent haurà de marxar amb els seus soldats. Mentre tothom es prepara per el banquet nupcial, que tindrà lloc a la tarda, Nemorino, prega desesperadament la seva estimada que retardi la data del casament.

Acte II

Comença amb el banquet. Dulcamara canta una barcarola per agrair la generosa invitació del poble. Arriba Nemorino, que demana al venedor un elixir d'efectes més ràpids. Com no té diners per comprar-ne un altre, Dulcamara li dona un quart d'hora per trobar-los. Belcore, que està desesperat perquè Adina no s'ha acabat de decidir a signar el contracte nupcial, aprofita la necessitat de diners que té Nemorino, per enrolar-lo a l'exèrcit. Nemorino amb la paga de soldat, torna amb Dulcamara i li compra el suposat elixir, que no és altra cosa que vi.

Giannetta i altres dones del poble comenten les últimes notícies, sembla que l'oncle ric de Nemorino ha mort deixant al nebot tots els seus diners. Quan ell es presenta, totes les noies l'envolten, la qual cosa fa pensar a Nemorino en els efectes immediats que ha tingut el beuratge de Dulcamara. N'és una la pròpia Adina, que sense saber que l'oncle ha mort, vol parlar amb Nemorino i queda sorpresa de la indiferència d'aquest. Poc després Dulcamara explica a la noia que Nemorino ha begut el famós beuratge de Tristany. Ella comença a com-



Grabat anònim que representa a Dulcamara venent l'elixir a Nemorino. Dulcamara és Luigi Lablache i Nemorino Giovanni Mario, intèrprets de la estrena de l'òpera.



Adriana Anelli (Adina) i Eduard Giménez (Nemorino) en una representació de Elisir d'amore al Liceu (1980).

prendre fins a quin punt ell l'estima. Nemorino, que es troba sol, s'ha adonat que en els ulls de Adina hi havia una furtiva llàgrima que revela el seu amor. Arriba ella, que ha comprat el document de l'allistament. Nemorino, que esperava una declaració amorosa, el rebutja, dient que prefereix morir a la guerra que viure sense Adina. Ben aviat es declaren mútuament el seu amor. Arriba Belcore i troba la parella abraçada. Adina li confessa la veritat i ell respon que per un sargent sempre és fàcil trobar una altra dona. Tothom acomiada Dulcamara que anirà a altres pobles per vendre un elixir que no només enamora sinó que fa ric a qui el beu. □

Aquestes funcions al Liceu tenen un especial alicient. El tenor italià Luciano Pavarotti torna al Liceu després d'haver-ne estat absent durant moltes temporades, si exceptuem el recital que va oferir el 1989. Pavarotti va debutar en el Liceu l'any 1963 interpretant, en una única funció el paper de Alfredo de La traviata. A la temporada 1971-72 va cantar el Rodolfo de La Bohème i de Edgardo de Lucia di Lammermoor. A més de Pavarotti, les funcions de L'elisir les interpreta un excepcional repartiment entre els quals destaquen la soprano Alida Ferrarini, el baríton Ingvar Wixell i el baix Alfredo Mariotti. El paper de Nemorino i el de Adina, també serà interpretat per Fernando de la Mora i Nuccia Focile, respectivament.

Tannhäuser de R. Wagner

Tannhäuser, situat entre L'Holandés errant i Lohengrin, representa un pas endavant, tal vegada el més decisiu, en el camí que es proposava l'autor per tal de defugir l'òpera convencional

Marcel Cervelló

En una carta adreçada a Ernst Kietz el 18 de desembre de 1844, Richard Wagner donava per cert que *Tannhäuser*, l'obra en que estava treballant d'ençà del 1842, suposaria «una gran revolució, ja que sento que en aquesta obra he fet un pas gegantí envers el meu ideal». En efecte, *Tannhäuser*, situat entre *L'Holandés errant* i *Lohengrin*, representa un pas endavant, tal vegada el més decisiu, en el camí que es proposava l'autor per tal de defugir l'òpera convencional (com si no ho fossin totes, de «convencionals», les òperes!) i assolir una nova experiència estètica que ell mateix definiria, anys més tard, com a «drama musical». Es tractava, bàsicament, de trencar amb un passat bastit sobre recitatius- text parlat, en el cas de l'òpera de tradició germànica, àries i grans concertants preparats amb tota la tècnica estantissa dels compositors de formació clàssica, per tal d'arribar a una entitat molt més ambiciosa on les paraules, la música i l'escena conformessin un tot unitari de noves possibilitats expressives segons el concepte del *Gesamtkunstwerk* (l'obra d'art total).

Tot basant-se en antecedents literaris ben coneguts- E.T.A Hoffman i Ludwig Tieck de manera directa, Eichendorff o Heine en referències més vagues- Wagner confegí ell mateix el text de l'òpera seguint el fil de les tradicions populars recollides per Grimm i Bechstein i fonent en un sol argument dues llegendes antigues: la del cavaller Tannhäuser, que conegué els misteris del *Mons Veneris* i la contesa del cantors de la Wartburg. El

22 de maig de 1843, el mateix dia en que s'esqueia el seu trentè aniversari, Wagner acabava el seu poema i el 13 d'abril de 1845 donava fi a la partitura, que s'estrenaria a Dresden el 19 d'octubre del mateix any.

Havia aconseguit realment Wagner tot allò que es proposava en començar la composició del *Tannhäuser*? Si ens atenim al gruix d'allò que seria molt més endavant la seva maduresa creativa- pensem en el decisiu *Tristany* i en tot el cicle de *L'anell*- haurem d'admetre que Tannhäuser no assoleix, ni de bon tros, aquelles alçàries transcendents. Sí que hi trobarem, però, totes o gairebé totes les característiques que conformaran l'obra wagneriana posterior.

En primer lloc, la temàtica. El dilema moral que sempre turmentaria Wagner, atesa l'oposició entre les seves pròpies concupiscències carnals i l'ànima d'ideal i de sublimitat espiritual que l'esperonava, es reflecteix d'una manera ben palesa en aquesta obra mitjançant el símbol del dualisme entre paganisme i Cristianisme que també aflorarà en *Lohengrin* i, tot passant els sobreentesos del *Tristany* atats per la passió devastadora que sentia per Mathilde Wesendonck, trobarà la seva configuració definitiva en la lluminositat atuada del *Parsifal*.

Properes representacions:

6, 8, 10, 12 de juny.

Tannhäuser es va estrenar al Gran Teatre del Liceu l'11 de febrer de 1887.

Des de la seva estrena fins ara, s'ha representat en 129 ocasions.

La figura d'Elisabeth, personificació de l'amor pur i abnegat que, recollint la torxa de la redempció de mans de Senta, la transmetrà a les mans d'Isolde i de Brünnhilde, representa en el món medieval de *Tannhäuser* l'ideal cristià enfrontat a l'Afrodita hel·lènica del plaer sensual, tan temptador, d'altra banda, per al tempestuós Wagner en totes les èpoques de la seva vida. És l'enfrontament típic entre els conceptes d'amor sagrat i amor profà, problemàtica ben característica de la tradició cultural germànica, que tro-

barà una concreció més específica en la dramatització del concurs de cant, quan a l'espiritual i cortesà «Blick' ich umher» de Wolfram von Eschenbach correspongui Tannhäuser amb el seu encès cant de lloança a la deessa de l'amor pagà.

Tannhäuser, a més, representa l'esperit de l'heroi romàntic, revolucionari i rebel per naturalesa, amb qui el propi Wagner s'identifica en tot moment: rebel·lió contra l'autoritat civil o religiosa, contra l'art anquilosat o caduc, contra els esquemes imposats per la tradició o el formulisme social: la lluita perenne contra el destí, i la desfeta gairabé segura com a guardó final del agosarat campió de les causes nobles. En el personatge protagonista de l'obra trobem ja la llavor de Siegmund i de Tristan —i la de Walther von Stolzing, que aquest sí

que se'n sortirà—: de fet, però, en el cas de Tannhäuser ens trobem davant d'un personatge històric.

Nascut als voltants de l'any 1205 a Baviera (o potser a Salzburg), fill de família noble, el Tannhäuser real participarà en la floració lírica dels *Minnesinger*, poetes cantors que lloa-

ven l'amor cavalleresc, i prengué part a la croada de 1228, viatjant després per tot Europa i establint contacte amb el món francès de l'*Amour courtois*. Alguns dels seus poemes (set *Leicher* i sis *Minnegesänge*) han arribat fins a nosaltres i en obres literàries posteriors, diversos autors (Hermann von Sachsenheim, Sebastian Brant, Hans Sachs) fan al·lusió al personatge, protagonista així mateix de la coneguda *Tannhäuserlied*, impresa per primera vegada a Nuremberg l'any 1515, tot i essent molt anterior. És en aquestes referències literàries on podem trobar-hi la fabulosa associació del personatge amb el Venusberg. Pel que fa a la *Sängerkrieg* o «contesa del cantaire», és ben cert que s'esdevingué a la cort del Landgrave de Turíngia l'any 1208, i entre els qui hi prengueren part s'hi compten tots aquells personatges que Wagner introdueix a la seva obra per tal de enfrontar-los al protagonista. Del cens només hi manca Heinrich von Ofterdingen, que però, l'autor del poema operístic farà també seu tot identificant-lo amb Tannhäuser, a la figura del qual afegirà d'aquesta manera uns trets addicionals que li calien per a l'acció dramàtica. El Tannhäuser històric, per tant, passarà a dir-se en l'opera Heinrich von Tannhäuser, en una perfecta síntesi d'ambdós personatges reals.

Des d'un punt de vista estrictament musical, Tannhäuser no és exactament una òpera pensada per a trencar motlles o, al menys, no ens ho sembla avui dia si la examinem amb l'experiència adquirida en haver-nos familiaritzat amb Tristan o *Parsifal*. La nostra perspectiva és, per això, incorrecta i no cal sinó llegir els testimonis dels contemporanis (Hanslick, Baudelaire) per adonar-se de l'impressió que aquells cromatismes exacerbats i aquella construcció d'una insòlita fermesa els va produir. Avui tenim una certa tendència a menysprear en *Tannhäuser* aquells elements que recorden d'alguna manera les tradicions pre-wagnerianes (el cor de convidats, el cor de pelegrins, el «cant de l'estrella»), sense adonar-nos del fet de que Wagner no pretenia pas anorrear les formes tradicionals, sino llur convencionalitat, el *Sine qua non* de llur condició de mera fórmula sense transcendència de cap mena. En el moment



Richard Wagner.



Manuscrit medieval en el que apareixen el langrave Hermann i la seva esposa, Wolfram von Eschenbach i Heinrich von Osterdingen.

del desenvolupament artístic en què s'esdevé la composició del *Tannhäuser*, Wagner cerca l'èxit amb el mateix delit amb que ho fan els seus odiats col·legues italians, i si cal encotillar el propòsit artístic en formes més o menys patentades ho fa sense massa escarafalls. La força de la música ja s'encarregarà de deixar les coses en el lloc que els pertoca. La *Bühnenmusik* o música d'escena, en la seva acepció més pejorativa, només ho és quan se'n fa un ús espuri; no ho és quan s'empra com a mitjà per a assolir fites més ambicioses.

El fet de que Wagner hagués de publicar, l'any 1852, un opuscle amb el títol de *Über*

die Aufführung des «Tannhäuser» («Sobre la representació del *Tannhäuser*»), on donava instruccions específiques per a l'interpretació de l'obra, no només ens indica que les pràctiques teatrals de l'època no es corresponien amb el seu credo artístic, sinó també que el propòsit d'aquest poema musical anava més enllà dels objectius merament «culinaris» –per dir-ho amb la terminologia brechtiana– del teatre líric que es feia en aquella època. Es cert que molts comentaristes han considerat *Tannhäuser* com a un camí estroncat, preferint *Lohengrin* com a primer graó de la maduresa definitiva de l'autor, i tampoc ha faltat el qui fa començar tot el procés ja en les densitats orquestrals del *Holländer*, malgrat l'italianisme que encara traspua la figura de Daland. No hi fa res: *Tannhäuser* és ja un esbós a tot color de les inquietuds artístiques i de la potència creadora del futur autor del poema còsmic de la Tetralogia. I si volem fruit del seu contingut transcendent

–en el supòsit que siguin aquest tipus de plaers intel·lectuals allò que hom busca en l'òpera, una hipòtesi de treball que no gosàriem de prendre'ns massa seriosament– pensem en el *Tannhäuser* com a primer pas cap a un món de déus i herois que no tardaria a arribar. Wagner, l'home i el creador, hi és des de la primera nota. □

Avui tenim una certa tendència a menysprear en *Tannhäuser* aquells elements que recorden d'alguna manera les tradicions pre-wagnerianes



GRAN VIA, 546 ★ RAMBLES, 83

Werther

*En un compositor que tenia el seu món en el teatre,
hom pot dir que Werther suposa el punt
de J. Massenet culminant de la seva producció.*

Pau Nadal

Semblava lògic esperar que l'estrena d'una òpera francesa d'un compositor d'èxit (Massenet ja havia estrenat *Manon* l'any 1884) tingués lloc a París. Però l'Òpera Còmica havia sofert un incendi el 1884 i *Werther*, la nova òpera, fou estrenada finalment a l'Òpera de Viena, amb una traducció a l'alemany feta per Max Kalbeck, el 16 de febrer de 1892, amb el tenor Ernest van Dyck, que havia cantat *Parsifal* a Bayreuth quatre anys abans, com a protagonista, Maria Renard com a Charlotte, Thérèse Forster com a Sophie i Franz Neidl com a Albert. La primera representació a França fou el 16 de gener de 1893, a l'Òpera Còmica de París, amb Guillaume Ibos i Maria Delna en els papers principals.

En un compositor que tenia el seu món en el teatre, com fou Jules Massenet, hom pot dir que *Werther* suposa el punt culminant de la seva producció, tot i que durant molts anys no fou la seva obra més popular ni la més representada. Aquesta circumstància pertocava, sense dubte, a *Manon*.

El personatge de *Werther*, juntament amb el Quixot creat per a Chaliapin, fou, en certa manera, una excepció en el catàleg massenetià, en el qual gairebé totes les obres eren inspirades especialment per personatges femenins: Hérodíade, Thaïs, Manon; Esclarmonde, Ximena, Thérèse, etc. *Werther* també fou una excepció en altres aspectes, perquè, a l'inrevés d'allò que succeïa en altres obres del mateix autor, els sentiments dels personatges i l'escriptura vocal i musical que se'n

deriva, tenen una preponderància molt més gran en relació a d'altres aspectes, com l'atmosfera ambiental, les escenes de conjunt o fins i tot l'acció teatral.

Les raons que fan que *Werther* sigui més ben considerada que mai, rauen, probablement, en el grau ben alt de sinceritat i concentració, més alt, sense dubte, que en altres obres del mateix autor, un Massenet gairebé sempre afalagador dels gustos del públic. Però avui, en un moment en el qual la preparació dels públics és més gran que anys enrera, aquesta concentració i aquesta sinceritat de *Werther* han fet que sigui l'obra de Massenet que millor resisteix el pas del temps.

Malgrat que pugui semblar que *Werther* insisteix massa en l'esmentat comentari d'uns sentiments, tot abandonant un xic les necessitats dramàtiques, aquest sentiments són il·lustrats d'una manera tan reeixida i adient, amb un lirisme i un refinament tan gran, que la partitura atreu de forma inevitable. Tots els personatges estan en funció d'un eix, que és *Werther*, al voltant del qual Sophie és l'alegria i la innocència, Albert la raó i la moderació i Charlotte la lluita entre la responsabilitat i l'impuls. La figura de Charlotte s'engeganteix i adquireix un cert

Properes representacions:

29 de juny

3, 7, 11, 15 i 19 de juliol.

Es va estrenar al Liceu el 29 d'abril de 1899.

S'ha representat al nostre teatre 46 vegades, la darrera de les quals el 14 de juny de 1987.



Alfredo Kraus interpretant el paper de Werther al Liceu (1987).

protagonisme al principi de l'acte tercer, en l'ària de les cartes, on palesa amb sinceritat els sentiments envers Werther («Qui m'auria dit la place que dans mon coeur il occupe aujourd'hui»).

El personatge de Werther és autènticament un paper «de somni», que ofereix possibilitats immenses per a una composició total sobre l'escenari. El cant de línia ha d'anar unit al port elegant i senyorívol i també a una aura imprescindible d'heroi (¿o d'antiheroi?) romàntic. A més, el cant ha de tenir passió, sens dubte, però no pot caure mai en paranys efectistes, «larmoyants» o pseudo-veristes. Comença amb l'idíl·lic i bucò-

lic «Ô nature, pleine de grâce», al qual segueix, poc després, la bellíssima frase «Ô spectacle idéal d'amour et innocence», per cloure l'acte primer amb el duo amb Charlotte «Il faut nous séparer». En l'acte segon comencen els accents desesperats (J'aurais sur ma poitrine» o «Lorsque l'enfant revient d'un voyage»). En el quadre primer del darrer acte es troba l'explosió romàntica del famosíssim «Pourquoi me réveiller», al qual segueix un duo tens i apassionat. En el quadre segon, consumat ja el suïcidi, la melangia i un lirisme punyent i molt expressiu acompanya els darrers moments de Werther.

L'argument

Acte I

A Wetzlar, al jardí de la casa del batlle, vidu i pare d'una fillada ben nombrosa, aquest assaja una cançó de Nadal amb la canalla. Dos amics del batlle, Schmidt i Johann, parlen del ball al qual ha estat invitada Charlotte, la filla gran del batlle. Poc després arriba Werther, el qual es mostra molt sensible a l'encís de l'indret. Charlotte és presentada pel seu pare a Werther, el qual és l'encarregat d'acompanyar-la al ball. Tots dos s'allunyen i de seguida arriba sobtadament Albert, el promès de Charlotte. La mare de Charlotte, poc abans de morir, féu jurar a la seva filla que es casaria amb Albert. Quan la noia i Werther tornen del ball, ella gairebé no pot amagar un sentiment de tendresa envers el jove, però el deure l'obliga a casar-se amb Albert. Werther resta enlluernat.

El personatge de Werther és autènticament un paper «de somni», que ofereix possibilitats immenses per a una composició total sobre l'escenari.



Renata Scotto i Alfredo Kraus en una escena de Werther (1987).

Acte II

El matrimoni entre Charlotte i Albert ja ha tingut lloc. La gent de Wetzlar arriba a l'església per assistir a l'ofici diví. També ho fa la parella formada per Charlotte i Albert. Werther apareix desesperat perquè un altre és l'espòs de la dona que ell estima. És el mateix Albert qui el calma, amb l'ajut de Sophie, germana de Charlotte, però Werther, encogat per la passió, aclapara Charlotte amb paraules ardents, que ella rep amb una gran fredor. Charlotte li fa prometre que no tornarà abans de Nadal. Quan resta sol, Werther deixa endevinar que no tornarà mai del viatge al qual es veu obligat.

Acte III

És la nit de Nadal i Charlotte, a la seva habitació, rellegeix les cartes que Werther li ha adreçat i que li fan pensar una altra vegada

en l'amor del jove. Sophie intenta que Charlotte torni a somriure. La tornada sobtada de Werther la sorprèn, però tot seguit evocuen plegats records del passat i ella s'entendreix a mesura que ell s'exalta. Charlotte troba, malgrat tot, el coratge necessari per rebutjar-lo i ell se'n va. Tot seguit entra Albert, del tot conscient aquesta vegada del perill que amenaça la seva felicitat conjugal. Un criat porta un bitllet en el qual Werther anuncia la seva partença immediata i demana que Albert li deixi unes pistoles per al viatge. Albert ordena a la seva dona que lliuri les armes al missatger. Ella obeeix, però quan ha marxat el criat, surt amb precipitació i el segueix.

A casa de Werther, aquest ja s'ha disparat un tret, però encara respira. Charlotte arriba a temps per confessar-li el seu amor, però ell expira en els seus braços, mentre se senten, des del carrer, uns infants que canten el Nadal. □

Aquesta secció dóna orientacions sobre les versions discogràfies 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 finalitat comercial.

LA CENERENTOLA

Tot i que avui dia La Cenerentola ocupa un lloc molt important en el repertori rossinià, fins al punt que fa ombra al mateix *Barbiere*, discogràficament està lluny encara de ser tan ben servida.

Ja abans de la II Guerra Mundial es va distingir en el paper d'Angelina, la *Ventafocs*, la nostra Conxita Supervia, que en va enregistrar algunes escenes amb el tenor Nino Ederle i el baix Vincenzo Bettoni (1927).

Amb l'aparició del microsoll (1948) van desaparèixer els obstacles que impedièn la realització de versions integrals, però quan la casa Cetra es va decidir a llençar un àlbum dedicat a aquesta òpera (amb Giulietta Simionato, Cesare Valletti, Saturno Meletti i Cristian Dalamangas, dirigits per Mario Rossi) no es va veure amb cor de fer l'òpera sencera i hi va practicar enormes talls, deixant reduïda l'edició a un «digest».

La primera versió que ja es pot considerar com integral va correspondre als artistes que la van fer triomfar plenament en el Festival de Glyndebourne, l'any 1952. Els que hi van intervenir van dur a terme també l'enregistrament de l'òpera més o menys íntegra (més aviat menys que no pas més) en tres discs. El paper de Cenerentola l'in-

terpretava correctament, però sense la brillantor que li és pròpia, la mezzo-soprano basca Marina de Gabarain (traspasada no fa gaire temps). El tenor català Joan Oncina feia un excel·lent Don Ramiro amb la seva veu «di grazia» que a Glyndebourne va obtenir immensos èxits. Sesto Bruscantini interpretava en plenitud el difícil rol de Dandini, i Ian Wallace feia un Don Magnifico una mica britànic. Alda Noni i Fernanda Cadoni formaven una divertida parella de «germanes lletges». Vittorio Gui dirigia insistint en la seva òptica rossinià-mozartiana, amb bons resultats. N'hi ha edició EMI (2CD).

D'aquest mateix any 1953 ha estat considerada sempre una curiositat difícilment abastable la versió russa de MELODIA (d.0572-77) amb Zara Dolukhanova en el paper de Cenerentola, una veritable especialista de la coloratura rossiniana en un ambient que en aquella època era molt poc adient per a experiments d'aquesta mena.

La versió que durant molts anys va ser la única disponible a Espanya la va fer Giulietta Simionato a les acaballes de la seva carrera, per a la casa DECCA (1963). Llàstima que ja la veu se li enduria una mica en les frases d'agilitats ascendents i el timbre ja no era fresc com abans. El tenor Ugo Benelli feia un Don Ramiro una mica pàlid vocalment, però correcte en línies generals i Sesto Bruscantini repetia el seu excel·lent Dandini de la versió anterior. Paolo Montarsolo es donava a conèixer a nivell internacional com un bon Don Magnifico —a vegades una mica «grossolano» en les seves expressions—. Silvio Varviso dirigia bé l'Orquestra del Maggio Musicale Fiorentino.

Uns anys més tard, Claudio Abbado va presentar la seva freda però impecable versió per a la DEUTSCHE GRAMMOPHON

(1971), amb Teresa Berganza en un paper pel qual semblava haver nascut: no hi ha Angelina més perfecta en la història del disc. Claudio Abbado duu la London Symphony Orchestra d'una manera meravellosa i fa uns crescendi orquestrals per sucari-hi pa. La partitura és més completa i s'hi rescata per a lluïment del baix Ugo Trama la difícil ària d'Alidoro escrita per Rossini «La del ciel», en lloc de la que s'acostumava a cantar i enregistrar («Vasto teatro è il mondo», que era un afeït d'un deixeble de Rossini). Luigi Alva, encara que ja una mica madur, hi fa un Don Ramiro de qualitat i Renato Capocchi fa un acceptable Dandini. Paolo Montarsolo insisteix en els efectes poc refinats com a Don Magnifico, però manté un nivell vocal digne. Margherita Guglielmi i Laura Zanini completen el repartiment amb molta elegància.

No mereix cap comentari especial la versió d'ACANTA (1975) amb una fluïxa Bianca Maria Casoni intentant fer el difícil rol d'Angelina sense prendre-hi mal. Alfredo Mariotti fa un Don Magnifico digne. La resta no té gaire interès.

De la versió de Gabriele Ferro per a CBS (1979, ara SONY) el més interessant és la veu de Lucia Valentini-Terrani, «la veu de fum», com s'ha dit a vegades, que fa una Cenerentola una mica misteriosa i amb un to humà francament convincent. Al seu costat Francisco Araiza té un material vocal més bo del que és comú en un tenor expert en la coloratura rossiniana. Bé Enzo Dara com un Don Magnifico més còmic que vocal, i acceptables Domenico Trimarchi en un Dandini una mica apallat, i Alessandro Corbelli en el paper d'Alidoro. Emma Ravaglia i Marilyn Schmiege completen bé el repartiment en el paper de les germanes. Gabriele Ferro dóna

una certa elegància a l'orquestra.

La darrera versió important de La Cenerentola és la de Neville Marriner amb l'Academy of Saint-Martin-in-the-Fields Agnes Baltza no té la veu d'una veritable mezzo-soprano però té una dinàmica personal que la fa sumament estimable com a Angelina. Araiza repeteix el seu bon Ramiro i la resta de l'equip—que inclou Ruggero Raimondi en el Don Magnifico—funciona molt bé sota la batuta elegant de Neville Marriner i la seva deliciosa orquestra. □

RoA

L'ELISIR D'AMORE

L'Elisir d'amore es una òpera que ha sido interpretada por los más importantes cantantes del repertorio operístico italiano. Sin embargo, por diversas razones algunas grabaciones de esta ópera han «naufragado».

La mejor grabación de todas es sin lugar a dudas la que protagonizan Joan Sutherland y Luciano Pavarotti (DECCA, 1972).

La dirección de Richard Bonynge, un especialista en el repertorio belcantista, es acertadísima en la elección de los *tempi*. La soprano australiana es una de las mejores Adinas del disco y el tenor italiano, en plenitud de facultades, sorprende tanto por su dicción perfecta como por una impecable línea de canto. Notable el Belcore de Dominic Cossa. Sin embargo, la grabación queda perjudicada por el mediocre Dulcamara de Spiro Malas. Pavarotti ha grabado recientemente su segundo *L'elisir* en esta ocasión para Deutsche Grammophon y junto a Kathleen Battle. Los años que han pasado desde la grabación DECCA han dejado su huella, sobre todo por la insistencia del tenor en un repertorio de-

masiado pesante, que dificulta su retorno a los que deberían haber sido siempre sus papeles. De todas formas, sigue demostrando que es uno de los mejores Nemorinos de nuestros días. La Battle interpreta una acertadísima Adina llena de recursos teatrales y sin ninguna dificultad en lo vocal. Nucci es el buen Belcore de siempre y Enzo Dara un Dulcamara divertido aunque su canto no se haya destacado nunca por la perfección técnica. Brillante y espectacular la dirección de James Levine.

Un notable *Elisir* es también el grabado por Nicolai Gedda y Mirella Freni en 1966 para EMI. Freni realiza una interpretación cálida y fresca del personaje de Adina y Nicolai Gedda un Nemorino excelente estilísticamente, aunque un poco frío. Renato Capecchi y Mario Sereni, son dos buenos Dulcamara y Belcore, respectivamente. La dirección de Molinari-Pradelli, sin grandes alardes, resulta adecuada y viva.

También dirigida por Molinari-Pradelli es la grabación DECCA (1955) recientemente reeditada en CD. Interesante y expresiva la Adina de Hilde Guden. Vibrante el Nemorino de Di Stefano. Fernando Corena es uno de los mejores Dulcamaras en disco y Capecchi un correcto Belcore, que años después cantaría el papel de Dulcamara.

Más discutibles resultan algunas grabaciones más recientes. La primera de ellas es la de CBS, a la que hay que achacar el general, un carácter muy poco italiano. La dirección de Sir John Pritchard resulta algo insípida y fría. Cotrubas es una buena Adina, pero Domingo tiene una voz demasiado pesante para el papel de Nemorino. Wixell, a pesar del buen fraseo, tiene una voz opaca. Geraint Evans es un Dulcamara con dificultades en el agudo y con

una voz demasiado deteriorada, en general.

Tampoco muy acertada es la grabación Philips (1984). Katia Ricciarelli, que tanto parecía prometer en los inicios de su carrera, interpreta aquí una Adina con muy poca vivacidad y algunas deficiencias técnicas. Carreras es un Nemorino que frasea bien y de acento expresivo, aunque monótono por el canto que se mantiene siempre en el *forte* o *mezzoforte*. Leo Nucci es un excelente Belcore y Domenico Trimarchi un Dulcamara que abusa del canto declamado. La dirección de Claudio Scimone es buena pero un poco irregular.

La grabación Deutsche Grammophon de 1986 es una de las más pobres. La dirección de Gabriele Ferro es poco original y lenta en los concertantes. Barbara Bonney es una voz demasiado ligera y poco flexible para el papel de Adina. Gösta Winbergh es un Nemorino frío con algunas dificultades en el registro agudo. El Dulcamara de Rolando Panerai se resiente de la voz demasiado estropeada de un barítono que «naufraga» en sus incursiones en el repertorio de bajo buffo. Bernd Weikl esa pesar de su carácter germánico, un excelente Belcore. □

M.H.

TANNHÄUSER

La versión más interesante es la de la Decca 1971, dirigida por Solti frente a la Orquesta Filarmónica de Viena y al coro de la Staatsoper de Viena. Está interpretada por René Kollo (Tannhäuser), Helga Dernesch (Elisabeth), Christa Ludwig (Venus), Victor Braun (Wolfram) y Hans Sotin (Hermann). Cuenta con la particularidad de presentar la versión del estreno parisino, que incluye la «baca-

nal» a continuación de la obertura. La dirección de Solti es espléndida y el conjunto vocal es excelente aunque no insuperable. Existe una grabación más reciente de EMI 1984, de la Orquesta y Coro de la Radio Bávara bajo la batuta de Bernard Haitink. La dirección deja algo que desear en cuanto a las partes más líricas y adolece de la falta de verdaderos cantantes wagnerianos que venimos padeciendo en los últimos años, a pesar de que los cantantes son de una gran calidad y envergadura; Klaus König (T), Lucia Popp (El), Waltrud Meier (V) y Kurt Moll. La DG editó en 1961 el *Tannhäuser* con la Orquesta y Coro de la Deutsche Oper de Berlín bajo la dirección de Otto Gerdes. El reparto está formado por Wolfgang Windgassen (T), Birgit Nilsson (El y V), Dietrich Fischer-Dieskau (W), Theo Adam (H). La dirección de Gerdes es clara y pulida, y entre las voces destacan la Nilsson, maravillosa soprano wagneriana que quizás está falta de sensualidad en el rol de Venus y en el de Elisabeth se le echa en falta más fineza en las modulaciones suaves, a causa de que en esta obra se requiere una soprano más lírica que en obras posteriores. Al *Tannhäuser* de Windgassen le ocurre lo mismo pero es en el registro agudo donde sus notas son demasiado duras y ásperas. Fischer-Dieskau fantástico y Adam no convence del todo. Vale la pena destacar la grabación de MELODRAM 1963, con la Orquesta y Coro de la Staatsoper de Viena dirigida por Karajan, grabada en vivo, en la que destaca la dirección de Karajan con su característico lirismo austero de sus interpretaciones wagnerianas y una Ludwig excelente. Por último remarcar por su importancia las dos grabacio-

nes del Festival de Bayreuth (una en directo y otra grabada) bajo la dirección de Wolfgang Sawallisch, ambas con repartos casi idénticos; La primera MELODRAM, 1961, cuenta con el aliciente de una estupenda interpretación de Victoria de Los Angeles en el rol de Elisabeth y la de PHILIPS, 1962, en la que destaca una dirección más cuidada por parte de Sawallisch y un reparto vocal homogéneo en el que destacan los grandes nombres Windgassen, Anja Silja, Grace Bumbry y Eberhard Wächter. También tiene un alto interés la versión de 1989, de la DGG, con Plácido Domingo como protagonista, Cheryl Studer en el papel de Elisabeth y con la dirección de Giuseppe Sinopoli. □

F.S.R

WERTHER

Werther es una de las óperas «afortunadas» en lo que se refiere a las diversas grabaciones discográficas que de ella se han realizado. Dejando aparte, la memorable grabación de 1935, que es difícil de encontrar y además se ve perjudicada por la calidad sonora, y que cuenta con el tenor Georges Thill, uno de los intérpretes míticos de este papel, la primera grabación que merece una especial atención es la que dirigió en 1969, Georges Prêtre que cuenta con un excelente reparto encabezado por el polifacético Nicolai Gedda (un *Werther* de excepción) y la soprano Victoria de los Angeles, que realiza una Charlotte extraordinariamente lírica y expresiva. La dirección de Prêtre es cuidada y muy fiel a la partitura en la que sabe adaptar los *tempi* a la situación dramática de cada momento.

Más «italianizante» resulta la versión de Riccardo Chailly, que fue la primera grabación discográfica que realizó este director. Chailly no sólo sabe hacer vibrar a la orquesta, sino que encuentra siempre el tiempo adecuado para la comodidad de cada uno de los intérpretes. El reparto lo encabeza Plácido Domingo, que aunque no es el cantante más idóneo para este papel, canta con vehemencia, acercando su línea de canto al verismo; junto a él Elena Obraztsova, una de las mejores Charlotte en disco. Es una versión que completan a la perfección Arleen Augér y Kurt Moll, y que queda perjudicada, sin embargo por el mediocre Albert de Franz Grundheber.

Un año más tarde Alfredo Kraus grabó este papel, uno de los caballos de batalla de su repertorio. La dirección de Michael Plasson es más rutinaria y no consigue los efectos de las versiones de Prêtre y Chailly Tatiana Troyanos, aunque no cuenta con los medios de la Obraztsova, se inclina por una versión lírica y melancólica de una poderosa fuerza dramática, el reparto lo completan cantantes de primera línea como son Christine Barbaux, Matteo Manuguerra y Jules Plasson.

La última de las versiones de la ópera es la grabación de Philips que dirige Sir Colin Davis. Davis se muestra una vez más como un director dinámico y poco dado a los excesos sentimentales, Carreras realiza un *Werther* apasionado y cálido que contrasta con la frialdad del canto de Frederica Von Stade, poco adecuado para el personaje; el reparto se complementa con un buen elenco en el que destaca el Albert de Thomas Allen. □

M. H.

Per al Grec 92 han estat anunciades cinc representacions de l'òpera
Els pescadors *de Bizet Les Pêcheurs de perles (1863),*
que tindran lloc els dies 17, 18, 19, 20
de perles, de Bizet *i 21 de juny proper amb un*
repartiment mixt de cantants francesos i de casa nostra.

Per al Grec 92 han estat anunciades cinc representacions de l'òpera de Bizet *Les Pêcheurs de perles* (1863), que tindran lloc els dies 17, 18, 19, 20 i 21 de juny proper amb un repartiment mixt de cantants francesos i de casa nostra. És un esdeveniment important, ja que fa tornar a la memòria col·lectiva aquest títol de Bizet que és una peça important de la història de l'òpera francesa que no es veia a Barcelona des que la va cantar Alfredo Kraus al Liceu el desembre de 1964.

L'òpera, pertanyent al període en què estaven molt de moda a França els arguments de contingut «exòtic», se situa en l'ambient paradisiac de l'illa de Ceilan en una època imprecisa. En el seu argument no hi ha contrastos ni conflictes de raça i cultura, ja que tots els seus personatges pertanyen al mateix Ceilan. En el moment que redactem aquestes línies no sabem si la versió del Grec respectarà aquest entorn «exòtic» o si ens situarà l'obra en un altre context. En tot cas, el drama que es desenvolupa en aquesta òpera, tènue i transparent com els vels de la protagonista, es basa en l'etern triangle amorós i no ofereix cap dificultat de comprensió.

L'Argument

Acte I

Un poblat de pescadors de perles, a l'illa de Ceilan (actualment Sri Lanka).

S'està celebrant una cerimònia per nomenar el nou cap del poblat dels pescadors de perles, i el candidat principal és Zurga, un home fort i amb experiència que accepta ràpidament el càrrec a instàncies de tothom, amb la complaença del sacerdot Nourabad.

De sobte apareix en el poblat el jove Nadir, que antigament havia estat amic de Zurga. Es van barallar per l'amor d'una dona misteriosa, una sacerdotessa d'un temple brahmànic de la qual tots dos s'havien enamorat, i Nadir se'n va anar del poble. Però cap dels dos no va tornar a veure la misteriosa sacerdotessa. En tornar Nadir, restableix l'antiga amistat amb Zurga, que ha decidit perdonar el passat.

Per altra banda, Zurga explica que ara que comença l'època de la pesca de les perles, seguint el costum anual, el poblat ha contractat els serveis d'una sacerdotessa que pregui pels èxits de la tribu. Efectivament, poc després aquesta arriba en una barca: no és sinó Leila, la dona que en altre temps havia encisat els dos amics, però ara, a través dels seus vels, no la reconeixen. Zurga li recorda les seves obligacions: pregar en el tem-

L'òpera, de contingut «exòtic», se situa en l'ambient paradisiac de l'illa de Ceilan en una època imprecisa.

plet d'una illa propera per l'èxit dels pescadors, i si ho fa i es manté allunyada de tot-hom (la castedat és la primera obligació de la sacerdotessa) a la fi de la temporada rebrà la millor perla que s'hagi obtingut. Però si trenca els seus vots serà castigada amb la mort. Nourabad li ofereix la possibilitat de renunciar a la comesa, però ella reafirma els seus vots i és conduïda al seu habitacle.

Nadir, que ha reconegut a la sacerdotessa —de fet ha tornat al poble sospitant que era ella el seu amor d'abans— decideix explicar-ho tot a Zurga, però recordant el passat s'adorm. De nit, Leila canta i Nadir, que es desvetlla i sent la seva veu, no resisteix la temptació d'anar cap al lloc sagrat.

Acte II

Leila li ha estat explicant a Nourabad que quan era una nena, va salvar un fugitiu i que aquest li va regalar una cadena d'or. Nourabad se'n va recordant-li que deu fidelitat als seus vots.

Poc després entra Nadir, i l'amor esclata entre ell i Leila amb la força d'abans, i tot i que Leila li demana que se'n vagi a la fi els dos s'abracen apassionadament. Nourabad, que no es fiava de Leila, ho ha observat tot i ara apareix, cridant, perquè tot el poble es presenti. Davant de tots, acusa Leila d'haver trencat el seu vot de castedat. Li treu el vel de la cara i Zurga reconeix Leila i en la seva fúria accedeix immediatament a la petició del poble de cremar els dos amants.

Acte III

Leila demana a Zurga que salvi la vida de Nadir, però aquest refusa, furiós, i alhora declara el seu amor per Leila. Ella el rebutja però li demana que porti a la seva mare una cadena d'or que té. Mentre Nourabad se'n duu Leila perquè es prepari a ben morir, Zurga reconeix la cadena: ell mateix la va donar a una nena que li va salvar la vida, anys endarrera.

En un indret de la costa els pescadors estan preparant el sacrifici de dels culpables. Entren Leila i Nadir, presoners, conduïts per

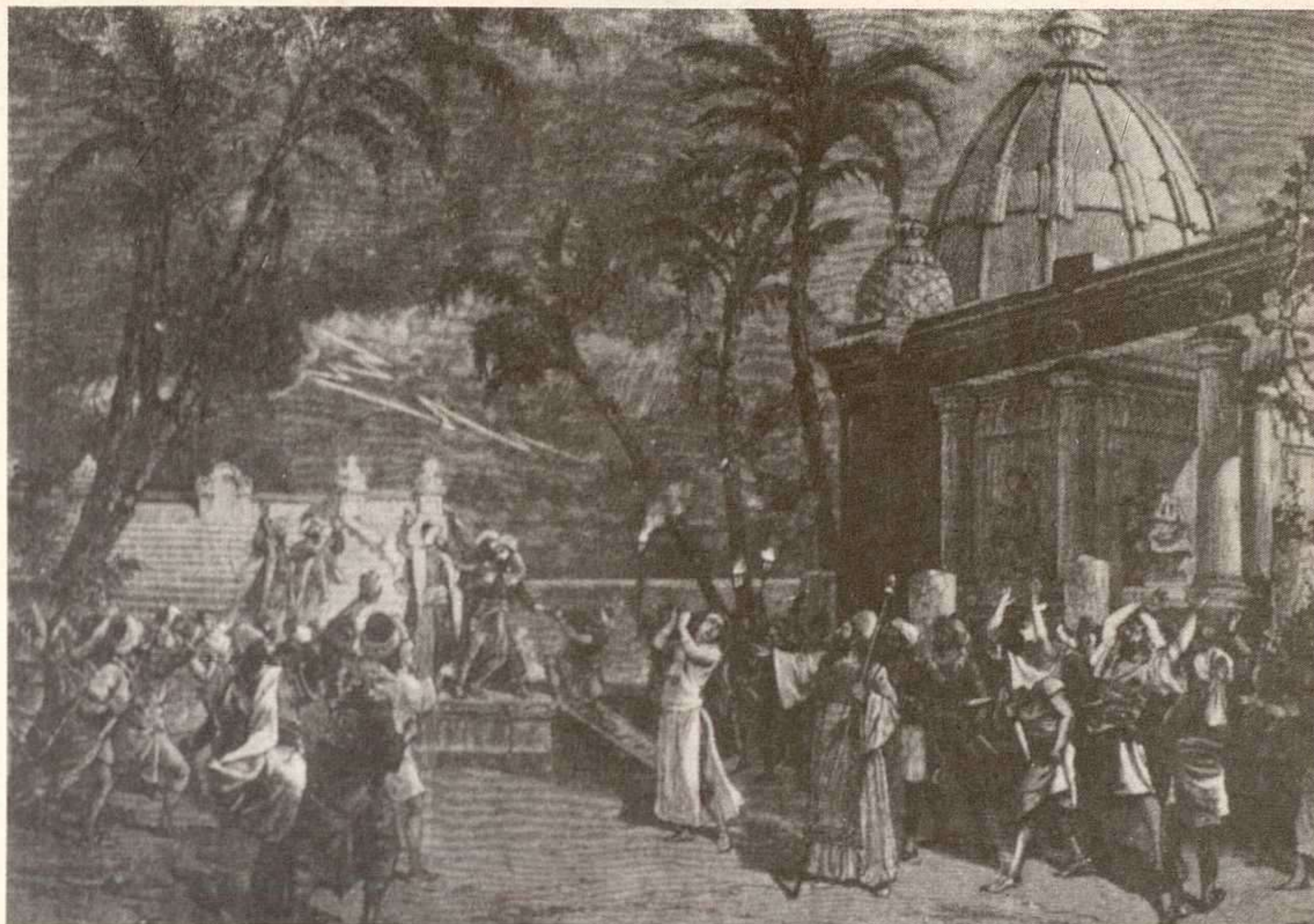


El compositor Georges Bizet.

Nourabad, que es disposa a executar-los. Però Zurga entra corrent i crida l'atenció dels presents: el poblat ha estat víctima d'un incendi. Tots surten corrent per salvar el que puguin de llurs propietats. Zurga aprofita que s'han quedat sols per alliberar els dos captius i els confessa que ell mateix ha incendiat el campament per poder-los salvar. Nourabad, que ha romàs amagat ho ha sentit tot i corre a avisar el poble, però Nadir i Leila, després de demanar debades a Zurga que fugi amb ells, se'n van cap a la llibertat, mentre Zurga es disposa a morir acceptant la responsabilitat dels seus actes.

La música

Les Pêcheurs de perles té l'elegància i la transparència instrumental que caracteritza l'obra de Bizet. El cor hi té una importància considerable i ja en la primera escena el trobem en un passatge col·lectiu en el que es barregen les danses i els cants de joia quan Zurga accepta de convertir-se en el cap de la tribu.



Escena final del acte II de Els pescadors de perles en la qual Zurga condemna als amants a morir.

En l'escena següent arriba Nadir i després d'unes escenes, ell i Zurga rememoren l'amor que van sentir per la misteriosa sacerdotessa en un dels duos de tenor i baríton més atractius de la història de l'òpera: «Au fond du temple saint».

L'altre moment culminant del primer acte és, sens dubte, la cèlebre romança de Nadir «Je crois entendre encore», pàgina famósíssima que va divulgar arreu del món, en el seu temps, l'il·lustre tenor navarrès Julián Gayarre (en italià, però, «Mi pare udir ancora») i que sempre ha estat una gran peça del repertori de tenor. Les evolucions de la veu lírica exigida per aquest paper es fan sentir per damunt d'un acompanyament ondulant i delicat que suggereix l'aroma de les nits tropicals en un ambient paradisiac.

En el segon acte, el moment més notable és la delicada cavatina de Leila «Comme autrefois dans la nuit sombre», que com la romança del tenor, transmet una sensació de melangia en un ambient exòtic. El tenor té a una nova intervenció de to amorós: «De mon amie, fleur endormie» que no ha tingut mai la popularitat de la seva primera peça, però que té el seu interès.

Finalment, en el tercer acte, arriba l'ària del tercer gran personatge de l'obra, Zurga (baríton): «L'orage s'est calmé... Nadir doit expirer».

Tot i que és obligat d'assenyalar aquests punts destacats, tota l'obra és plena d'aquesta poesia melangiosa i misteriosa que fan de *Les Pêcheurs de perles* una òpera important que ha valgut la pena de recuperar. □



ASSOCIACIÓ D'AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL

Xè Festival

ÒPERA A CATALUNYA

IV Cicle - 1992

NABUCCO de G. Verdi

Amb Joan Pons, Martha Colalillo, Juan Pedro Garcia Marqués, Montserrat Torruella, Ignasi Encinas, Mariano Viñuales, Ramon Pujol, Mariona Benet.

Director d'Orquestra: Ivan Anguelov.
Director del Cor: Josep Ferré.

Director d'Escena: Antoni Verdaguer.
Escenografia, llums i vestuari: Josep Maria Espada.

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

Ciutats on serà representada

SABADELL,	Teatre La Farandula,	dimarts 28 i dijous 30 d'abril, a les 9 del vespre.
FIGUERES,	Teatre El Jardí,	dissabte 2 de maig, a les 10 de la nit.
REUS,	Teatre Fortuny,	dimarts 5 de maig, a les 9 del vespre.
LLEIDA,	Teatre Principal,	dijous 7 de maig, a les 9,30 del vespre.
MATARÓ,	Teatre Monumental,	dissabte 9 de maig, a les 10 del vespre.
MURCIA,	Teatro Romea,	dimarts 12 de maig, a les 10 del vespre.
OLESA de MONTSERRAT,	Teatre "La Passió",	dissabte 16 de maig, a les 10 del vespre.

Producció: AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL
Direcció general: MIRNA LACAMBRA

Informació: A.A.O.S. Pl. Sant Roc, 22 2on. 1a. 08021-SABADELL
Tel. (93) 725 67 34 * Fax. (93) 727 53 21

Amb el patrocini de:



Banc Sabadell



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Ajuntament  de Sabadell
Servei de Cultura

Un Nabucco commemoratiu

Per tal de commemorar el desè aniversari d'Amics de l'Òpera de Sabadell, es posarà en escena aquesta famosa òpera de Verdi els dies 28 i 30 d'abril, al teatre La Faràndula.

Els 10 primers anys de l'Associació d'Amics de l'Òpera és el títol que encapçala l'article d'Antoni Quintana i Petrus, que es va publicar en el número 2 d'*Opera Actual*. Es tracta d'un relat ple de vivències personals on Antoni Quintana, secretari de l'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell, ens explica de forma planera, directa i fins i tot anecdòtica, el naixement i la trajectòria d'aquesta associació de la qual Mirna Lacambra n'és «l'alma mater».

Per tal de commemorar aquest aniversari, l'entitat posarà en escena els dies 28 i 30 d'abril al teatre La Faràndula de Sabadell l'òpera de Verdi, *Nabucco*, el paper titular del qual serà interpretat per Joan Pons, i que es representarà als diferents teatres adscrits al circuit «Òpera a Catalunya».

Nabucco és la tercera òpera escrita per Verdi. Es va estrenar a l'Scala de Milà el 9 de març del 1842 amb gran èxit. Ben aviat, la seva música es va popularitzar molt, a causa de la situació política del país ocupat pels austríacs.

Efectivament, el públic milanès no va trigar a identificar-se amb el poble jueu que en escena patia la domina-

ció babilònica (llegeixi's austríaca) i el cant dels israelites lloant la pàtria perduda «Va, pensiero» es va considerar com un símbol patriòtic i es convertí en un himne de llibertat. (Curiosament, en una representació de *Nabucco* que va tenir lloc a València poc després de la mort de Franco, un espectador espontani va cridar «Vixca el País Valencià» després de sonar aquest himne en escena, al Teatre Principal).

De fet, el nom original de l'òpera fou *Nabucodonosor*, si bè aquest s'abreujà en la forma que és popular avui. Poc després de l'estrena l'òpera ja era famosa a tot Europa. A Espanya l'estrena de *Nabucco* es va fer a Barcelona, al Teatre Principal, el 2 de maig de 1844. Gairebé sempre era a Barcelona on s'estrenaven les òperes italianes abans que a cap altra ciutat europea, en aquesta època.



Una representació Nabucco a l'Òpera de Sabadell (1987).

L'Argument

Els hebreus han estat derrotats pels babilonis. El gran sacerdot Zaccaria exhorta al poble que no desesperi perquè ell manté en el seu poder Fenena, filla de Nabucco. Ismael, nebot del rei de Jerusalem n'està enamorat i quan intenta fugir amb ella arriba, precedint els invasors, Abigaille, germana de Fenena, que és rebutjada per Ismael malgrat que li ofereix la llibertat del seu poble a canvi del seu amor. Entra Nabucco amb les seves hosts i Zaccaria per deturar-lo, amenaça amb sacrificar Fenena, però Ismael, pensant només en el seu amor, l'allibera, per la qual cosa el poble d'Israel perd la seva única força i tots el consideren un traïdor. Mentrestant Fenena s'ha convertit a la fe del Déu d'Israel.

Al seu palau, Abigaille s'assabenta que no és filla legítima de Nabucco, sinó d'una esclava seva, i tement perdre el poder planeja usurpar-lo d'acord amb els partidaris més fervents de l'extermini d'Israel, fent córrer la falsa nova de la mort de Nabucco. Però el rei torna i davant els ulls esparverats dels

hebreus, embriagat pels seus èxits, es proclama Déu. Però una ventada sinistra d'origen sobrenatural li fa caure la corona i el tira a terra. Només Abigaille s'atreveix a agafar la corona de terra i cenyir-se-la.

Finalment Abigaille convoca Nabucco i li fa saber que ella no era filla seva; decideix que els hebreus morin i amb ells Fenena. Nabucco, estemordit i vacil·lant queda reduït al paper d'un simple presoner.

Els hebreus esperen la mort, moment culminant en què a la vora de l'Èufrates, els es-

clus hebreus canten el cèlebre passatge coral «Va, pensiero».

Nabucco, davant la imminent mort de Fenena invoca el Déu d'Israel i amb l'ajut del seu conseller Abdallo recupera la corona. Nabucco arriba just a temps de salvar la seva filla i mana destruir l'ídol de Baal. Abigaille s'emmetzina, però abans de morir demana perdó. Com a cloenda moral de l'obra, Zaccaria reconeix que abraçant la fe de Jahvé, Nabucco podrà ser possiblement proclamat rei d'Israel.

Una òpera bíblica

Els temes bíblics, si bé constituïen la base dels oratoris, van arribar a l'òpera com un pretext perquè es poguessin fer funcions operístiques en temps de Quaresma, quan l'Església tenia prohibits els espectacles «de diversió». A mesura que va anar avançant el segle XIX, la prohibició cada cop tenia menys efecte però encara va donar lloc al naixement d'obres mestres com aquest *Nabucco*. En canvi, en altres països la situació era inversa: a Anglaterra, per exemple, els temes bíblics estaven prohibits en els teatres, i quan *Nabucco* va arribar a Londres va caldre disfressar-ne el contingut bíblic adoptant títols (com per exemple, *Nino, re di Assiria*) a fi que desorientessin elsensors i el públic sobre el seu contingut. Com que de tota manera, així encara perdia més el poc sentit que encara tenia el llibret, aquesta obra de Verdi no va agradar gens a Anglaterra quan s'hi va estrenar.

La popularitat de *Nabucco* es va anar esvaint cap a la fi del segle XIX, però d'ençà de la II Guerra Mundial ha tornat al candeler del repertori verdià. Hi ha prou motius per això: l'obra, una mica «crua» quan a la descripció dels personatges i els seus sentiments, és, amb tot, vital i enèrgica, plena de vida i d'inventiva melòdica, forta i arravatadora. Una magnífica mostra de tots els recursos dels quals Verdi anirà pouant, més tard, tota la gamma de les seves grans creacions. □

Van arribar a
l'òpera com un
pretext per fer
funcions
operístiques en
temps de
Quaresma

Rossini, dos-cents anys després

*Per a Rossini, la veu en l'òpera ha
de servir per crear bellesa,
i això s'aconsegueix mitjançant
una tècnica vocal basada
en l'emissió pura i ornamentada del so.*

Poques setmanes després que el món cultural occidental hagi commemorat amb força intensitat el bicentenari del naixement de Mozart, ens arriba una altra commemoració interessant. S'ha dit, amb una punta de raó, que vivim en una societat que només es mou per muntatges i efemèrides, però en el cas de Rossini això no és ben bé cert: si no hi hagués hagut la tasca silenciosa de molts investigadors, erudits, divulgadors, cantants i directors d'orquestra, que han treballat aquests darrers quaranta o cinquanta anys en la difícil tasca de restablir les veritables característiques de la música de Rossini, aquest bicentenari hauria passat sense cap esment especial.

Roger Alier

Durant moltes generacions, la figura de Rossini ha aparegut en el món musical brutalment desfigurada pel pas del temps. Com el rostre de l'Esfinx monumental dels egipcis, el temps havia deixat profundes marques en la configuració de la seva música, de la poca música de Rossini que havia conseguit sobreviure en la pràctica quotidiana de l'art dels sons.

El problema radicava en el canvi total d'estil que s'havia operat en la música europea durant el centenar i mig d'anys que havia passat per damunt de les grans creacions rossinianes (totes les seves òperes se situen en el període que va de l'any 1810 –*La cambiale di matrimonio*– al 1829 –*Guillaume Tell*–).

Rossini havia estat el darrer immens belcantista de la història de l'òpera (Bellini i



El compositor Gioacchino Rossini.

Donizetti, juntament amb el jove Verdi són els darrers epígons d'un estil en el que ja creuen cada cop menys). Per a Rossini, com per als compositors de les generacions immediatament anteriors a ell, la veu en l'òpera ha de servir per crear bellesa, i això s'aconsegueix mitjançant una tècnica vocal

basada en l'emissió pura i ornamentada del so. La vocalitat més bellament decorada amb els recursos ornamentals propis del *bel canto* serà la màxima aspiració del compositor i per aquest motiu Rossini, ja des dels inicis de la seva carrera, desconfiant de la capacitat dels cantants del seu temps d'ornamentar adequadament les seves creacions, va decidir escriure ell mateix fil per randa fins i tot aquests detalls decoratius, que era costum fins aleshores que els mateixos cantants els improvisessin.

Per a Rossini, l'expressió del sentiment com a element dramàtic tenia una importància ben secundària. Algun dels seus biògrafs ha fet notar l'entusiasme de Rossini per uns versos de Metastasio que començaven amb la frase «Mi lagnerò tacendo» («Em queixaré en silenci»), i assenyalava que Rossini va posar música a aquests versos clàssics amb una reiteració gairebé obsessiva.

Aquest era el veritable credo artístic de Rossini, que el Romanticisme va venir a esbotzar amb la seva oberta acceptació del sentiment com a força expansiva, que calia exhibir amb una força cada cop més marcada. És aquest precisament el procés que van seguir Donizetti i sobre tot Verdi, cada cop més explícits en aquestes manifestacions de passió, dolor, amor, patriotisme i fins i tot amistat que Rossini hauria explicat d'una manera molt continguda, cercant de manifestar-la a través d'una complexa gradació de creacions melòdiques i ornamentacions vocals.

El *Barbiere* va sobreviure per la seva immensa popularitat i perquè estava molt arrelat en el repertori, i més encara, perquè tenia un argument còmic de bona llei



Una representació de *El Barbero* al Liceu (1). Dalmau González i Cecilia Bartoli.

El cas del *Barbiere*

L'estil de Rossini va persistir als teatres europeus fins ben entrada la segona meitat del segle XIX: tan forta era la personalitat del compositor que havia estat considerat a tot el món com el més important del seu temps.

Després, a poc a poc, els cantants capacitats per cantar en l'estil adequat les partitures rossinianas van anar desapareixent dels teatres. Era més productiu aprendre les noves tècniques aptes per al repertori romàntic avançat que no pas entretenir-se a conrear una tècnica que cada cop era apreciada per menys gent.

D'altra banda, el renom dels títols rossinians feia que, malgrat tot, els intentessin els cantants que ja no posseïen la tècnica que ca-

biere li passava el mateix que a les restants òperes de Rossini: no hi havia cantants que fossin capaços d'enfrontar-se amb la partitura d'una manera solvent, i gradualment, uns per aquí, uns altres per allà, van començar a deformar la partitura amb omissions per un costat i afegits per l'altre que anaven desfigurant la partitura original.

La modificació més important ja es va fer en vida de Rossini i amb la seva pròpia, resignada autorització: canviar la tessitura de la veu de Rosina, de tal manera que van començar a cantar-la sopranos lleugeres en lloc de mezzo-sopranos. Això treia al personatge un dels seus aspectes més interessants: la veu de mezzo-soprano suggereix una Rosina més madura, hàbil i experta en el maneig de la trama, com diu el text, mentre que una Rosina-rossinyol, amb refilets i trinos suggereix una mentalitat més immadura i infantil. Però, a més, les sopranos lleugeres es permetien afegir a la línia vocal establerta per Rossini tota mena d'afegits suposadament «decoratius» per lluir les seves facultats, que desfeien l'efecte de la creació rossiniana. Ja en vida, el propi Rossini havia fet un comentari sarcàstic després d'escoltar una soprano lleugera d'aquesta mena, dient-li: «Molt bonic; i aquesta ària, de qui és?»

En canviar Rosina per soprano, va semblar obligat canviar el rol de Berta per mezzo-soprano, perquè les veus es distingissin millor.

Els papers bufs de Figaro, Bartolo i Don Basilio, i sobre tot aquests dos últims, van ser sovint interpretats per cantants que no tenien una veritable noció de l'agilitat i dels recursos vocals propis dels baixos bufs de l'època rossiniana, i que solventaven els moments còmics amb crits, brams i sovint també eliminant pura i simplement els principals problemes vocals, fent exhibicions de comicitat exagerada per compensar els mancaments vocals. Els Figaros eren normalment barítons avesats a cantar repertori tardo-verdià i verista i els que no eren especialment hàbils (aquells que el crític Rodolfo Celletti anomena «della scuola del muggito») el resultat podia ser un Figaro vociferat, més que no cantat.

Fins i tot a l'orquestra van arribar els estralls de la manca de respecte a les partitures;



Caricatura que representa a Gioacchino Rossini.

Alberto Zedda, en la reconstrucció de la partitura encarregada per la Fondazione Rossini de Pesaro, fa uns quants anys, va publicar el detall de les transformacions i canvis que la rutina havia introduït en les successives «edicions» de la partitura i va imposar altre cop el veritable i autèntic llenguatge rossinià (com a detall, per exemple, la presència de dos flautins en l'orquestra en alguns passatges, que la pràctica havia suprimit alegrement, tot i la diferència de sonoritat que això provocava).

Mereix un esment la tasca precursora de la magnífica mezzo-soprano catalana Conxita Supervia, autèntica anunciadora del renaixement rossinià, que els anys 1920 va tornar el *Barbiere* a la seva tessitura original i va afegir al seu repertori, a més, els personatges d'Isabella de *L'italiana in Algeri* i d'Angelina, de *La Cenerentola*.

Rossini, avui

La revelació rossiniana es deu en part al clima general d'interès per la música del

passat que es va anar gestant en els anys immediatament anteriors i sobretot els posteriors a la II Guerra Mundial. El 1950 Maria Callas va sorprendre el món musical donant relleu a una òpera de Rossini totalment oblidada en aquell moment: *Il turco in Italia*, representada a Roma i, després de l'èxit assolit, a la Scala de Milà (1954), seguida d'un enregistrament discogràfic molt minvat (hi falten diverses àries) però decisiu. El 1951, el Maggio Musicale Fiorentino va presentar una sèrie d'òperes de Rossini aleshores absolutament insòlites en les que, entre altres, apareixia com a cantant principal res menys que Renata Tebaldi (que més tard va abandonar totalment el repertori rossinià, com és ben sabut).

A poc a poc les entitats discogràfiques de més relleu es van adonar que Rossini havia escrit més òperes que no pas el *Barbiere* i van començar a publicar edicions —dites «integrals» però molt tallades encara— dels títols còmics rossinians més destacats *La Cenerentola* i *L'italiana in Algeri*, amb Giulietta Simionato, en primer lloc. Més tard, l'aparició de noves veus amb capacitat per a la coloratura —Teresa Berganza i Marilyn Horne, en el camp de les mezzo-sopranos; Montserrat Caballé i Joan Sutherland, en el de les sopranos, i Samuel en el dels baixos, Luigi Alva en el dels tenors, entre altres— va facilitar les noves iniciatives discogràfiques que tanta importància han tingut en la recuperació rossiniana, afavorida d'ençà dels anys 1970 per la Fundació Rossini de Pesaro i el naixement del Festival rossinià d'aquesta ciutat.

De la mà d'aquestes iniciatives han sorgit a poc a poc també els títols rossinians seriosos, més oblidats encara que els còmics, i que han donat en alguns casos grans resultats en escena, com *Tancredi*, *Elisabetta*, *La donna del lago*, *Mosè*, i fins i tot la fins fa poc desconegudíssima *Ermione*. Aquestes troballes impensables fa uns pocs anys han obligat els historiadors de la música, crítics i comentaristes a revisar els antics esquemes: Rossini ja no és tingut actualment —només— per un *bon vivant* engolidor de canalons i gandul que un dia va escriure el *Barbiere* gairebé com per casualitat. □

El cant rossinià: història d'un seguit d'equívocs

El coneixement de la veu humana era, per part de Rossini, impressionant, i va generar el desenvolupament de tota una tradició.

Joan Matabosch Grifoll

Durant els primers decennis del segle XIX, Rossini és el compositor que institueix els canons de l'escriptura per a la veu humana. La desaparició dels «castrati» li sembla preocupant, però en el seu lloc Rossini aconsegueix col·locar en un tron la contralt femenina, veu greu que conserva aquella atractiva ambigüitat, a la qual encomana tant papers «seriosos» masculins –de guerrer i amant– com bufonescos, des de Rosina (*Il barbiere de Siviglia*) fins a Desdemona (*Otello*), Isabella (*L'italiana in Algeri*) o Angelina (*La Cenerentola*). El caràcter ombrívol de les seves inflexions donava cos i presència al personatge, i el desmarcava dels caràcters femenins i masculins. Es tracta d'una veu de mezzo-soprano capaç de vocalitzar ràpid i «en forte» en el centre de la tessitura, perquè la coloratura rossiniana no té res a veure amb l'ornamentació «di grazia», encara que moltes vegades així s'hagi cregut: l'emissió ha de ser a ple timbre, afavorint la utilització dels màxims colors vocals.

El coneixement de la veu humana era, per part de Rossini, impressionant, i va generar el desenvolupament de tota una tradició perpetuada –més tard– el 1847 en el *Tractat complet de l'art del cant* de Manuel García, on s'enunciaven en termes categòrics i entenedors tots els principis essencials de la emissió vocal, la tècnica de respiració i la fusió de registres en honor d'una perfecta homogeneïtat sonora. L'escriptura vocal rossiniana tendeix a equilibrar amb cura la línia vocal amb la part de l'orquestra (que mai no dobla la veu per evi-



El tenor Adolphe Nourrit, un dels tenors més estimats de Rossini. Segons la llegenda, es va suïcidar perquè no va suportar els èxits del seu contrincant, Tamberlick, que va ser el primer en utilitzar el do de pit.

tar esforços inútils) i rebutja sempre els perillosos atacs descoberts dels aguts, que quasi sempre col·loca en el context d'una vocalització. Tampoc no demana quasi mai que un agut s'hagi de mantenir estoïa: això han estat aportacions personals d'alguns cantants.

La coloratura rossiniana apareix puntillament escrita: l'interpret ja no ha d'impro-



Representació de Guillem Tell.

visar pel seu compte perquè forma part estructural de la línia melòdica. No es tracta, com també s'ha cregut, d'un ornament decoratiu més o menys aconseguit. Rossini reacciona contra el deliri ornamentístic de l'època que el va precedir, en la qual els grans intèrprets disposaven d'un repertori de cadències personal, que ells mateixos intercalaven a les obres quan els semblava oportú. En escriure totes les cadències i ornamentacions que desitjava, Rossini no afavoreix, sinó que limita, els abusos que s'estaven produint per part dels cantants, i assegura que les «fioriture» s'integrin a la línia melòdica i estiguin d'acord amb la situació dramàtica. El con-

cepte que ha circulat de Rossini com un compositor al servei de les pirotècnies vocals més agosarades dels extravagants divos de torn és doncs, històricament fals. Més aviat va ser al contrari.

Per alguns analistes, però, les pròpies aportacions de Rossini contenen, en germen, el que seran els primers símptomes de decadència del cant: es perd l'hàbit de la improvisació i de la exploració sobre la pròpia veu i en menys d'un segle els cantants perdran tota la seva agilitat i quasibé la capacitat de matisar. A les acaballes del regnat de Rossini, els divos ja comencen a abandonar el seu registre pur i angelical per expressar

amb les notes extremes de la seva tessitura, sentiments heroics i èpics. El tenor Gilbert Duprez (1806-1896) donarà el pas definitiu en optar per acomodar el seu cant a l'intrèpid personatge d'Arnold, del *Guillem Tell* de Rossini. Tot i que el compositor se'n va horroritzar, Duprez conquerí el cèlebre «Do de pit» amb una nova tècnica d'abordar els aguts que s'imposà ràpidament sobre el «falsettone» o la veu de cap, i que provocà l'entusiasme desbordant del públic.

Adolphe Nourrit (1802-1839) fou el tenor que va estrenar el personatge d'Arnold amb la seva vella tècnica que l'havia convertit en el gran ídol de l'Opéra de París. Cantava amb una veu mixta recolzada pel «falsettone» d'un timbre quasi femení i lluminós. Els millors cantants de l'època com Nourrit, eren capaços de passar del registre de la «veu plena» a la «veu de cap» de forma que el canvi fos imperceptible quant a l'emissió, Duprez també coneixia la tècnica del «falsettone» però va interessar-se pels efectes de certs tenors italians que començaven a servir el nou melodrama romàntic a plena veu fins i tot en les notes agudes. En estudiar *Guillem Tell*, Duprez es va adonar que podia emetre a plena veu el famós «Do» i ha passat a la història com l'inventor del «Do de pit» i com el cantant que va començar a configurar el que seria el tenor «di forza» romàntic. L'èxit del nou efecte de Duprez desencadenà, segons la llegenda, el suïcidi de Nourrit, encara que el cant aristocràtic de Nourrit era molt més apreciat per Rossini.

El compositor no va acceptar aquesta nova tècnica de Duprez, que va provocar que des

de llavors una gran part del repertori rossinià per a tenor resultés gairebé impossible de cantar. Hi ha dos tipus de tenor rossinià, que avui en dia es confonen quasi sempre: un tenor de timbre baritonal (el Comte D'Almaviva) del qual se n'espera un centre ric i sòlid, i un tenor «contraltino» de registre agut desenvolupat i una potència vocal limitada, com és el cas de Lindoro a *L'Italiana in Algeri*.

El cant rossinià ha estat molt mal comprès, i quasi oblidat des del triomf del romanticisme i sobre tot del verisme, fins a l'arribada de la generació de Maria Callas, Teresa Berganza, Marilyn Horne i Montserrat Caballé, que han portat a terme un treball sistemàtic per a retornar la dignitat a Rossini i, en general, al bel canto. Com ha assenyalat Alberto Zedda, el gran director, la reivindicació de Rossini passa per la resurrecció del *bel canto*, amb tot el que representa de reconèixer que la raó d'existir de l'òpera és la veu humana. El *bel canto* requereix, per part del cantant, un domini tècnic impressionant i un control absolut de les pròpies facultats, sovint al servei d'una convenció una mica excèntrica en la qual la pirotècnia vocal s'ha de considerar com un element expressiu en si mateix, i mai com un efecte autosuficient independent de la textura dramàtica de l'obra. Per a Zedda, el retorn a Rossini ha estat possible a partir de la recuperació del plaer per l'art sense sentit, i a partir del sorgiment de l'art abstracte. En efecte, Rossini demana una participació activa del públic, perquè les seves obres mai no poden decodificar-se com un tros de realitat més o menys reconeixible o familiar. □

G. Rossini després de 1829:

El crepuscle d'un déu

*Per explicar l'inexplicable
respir del mestre de Pesaro el
que em sembla tenir més fonament es
basa en la seva tendència
depressiva, ocasionada
per la tensió nerviosa que requereix la creació artística.*

É Santiago Estapà

és veritat que París –que el considera un déu fet músic– li ha demanat molt esforç per compondre el *Guillaume Tell*. Escriure una *Grand'Opéra* vol molta més feina que una òpera *seria* o *buffa*. Si continua, París n'hi demanarà cada vegada més. Aleshores prefereix parar. D'excuses en dóna moltes. Diu que ja no té res a dir, i que, ni hi ha castrats per dir-ho, ni orelles per escoltar-ho; diu que si el romanticisme no li convé, que ja no té les necessitats econòmiques de la seva joventut, etc. Els seus enemics afegiran que el mestre és un mandrós (40 òperes en 19 anys!) i que està gelós dels que puguen i de Meyerbeer en particular (però ajudarà Bellini i Donizetti a conquerir París i serà sempre un bon amic de Meyerbeer!).

Rossini deixa de compondre per al teatre i comença un llarg crepuscle professional, constel·lat aquí i allà amb composicions musicals per a salons, sales de concert, esglésies i bandes de música.

A París s'hi quedarà fins el 1836, sobretot per motius econòmics. Adulat pel públic parisenc des del 1825, que ja el seguia des de deu anys abans, l'administració francesa, que ja aleshores imposava els gustos i pagava els *gastos*, l'havia fet director del Théâtre Italien. Quan es va veure que la seva gestió era dolenta –és gran que un gran compositor no sigui també un bon gestor!– l'Estat li va pastar el títol de *Inspecteur Général du Chant en France* amb una renda de 6000 francs l'any i 12000 francs per cada òpera que escrivís.

Aquest contracte signat per Charles X és



El compositor Gioacchino Rossini. Fotografia de 1865.

considerat nul per Louis-Philippe (Daniel Barenboïm tindrà el mateix problema a la Opéra Bastille en 1988). Rossini lluita fins el 1836 i després ho deixa córrer. S'instal·la a les golfes del Théâtre Italien on rep rics i poderosos. Allà –diu– l'Estat l'ha abandonat. Humor? Mitomania?



Maria Malibran. Desdémona de *Otello*.

De París torna a Bolonya el 1836, on contribueix a la vida artística local. Se separa (1837) de la seva dona –la cantant Isabella Colbran– a la qual li reprotxa malgastos i deutes de joc. El 1846 després de la mort de la Colbran (1845), es casa amb Olympe Péllissier – amb la qual ja vivia des de 1832, persona no gens refinada, mig artista mig «cotte» i mig dona de sa casa. Olympe l'estimarà i el cuidarà amb una grandíssima dedicació fins l'hora de la seva mort. Perque Rossini està malalt i la seva salut –depressió, però també una sífilis– el té molt preocupat.

A Itàlia el mestre s'hi troba estrany; el país pensa en la seva unitat política i l'art líric ha decaigut molt. Per al poble italià, Rossini al cap de tants anys d'absència ja no és més que un senyor benestant –mig güelf, mig gibel·lí– que pacta amb l'austriac i que mira per ell. Els italians el tracten d'avar («sporcio») i de reaccionari («codino»). En 1848 per error (?) se'l xiula pels carrers. Recordem que el mateix any el jove G. Verdi ha escrit «Legnano» –güelf?, gibel·lí? italià!–. Un altre exemple: el 1851 Rossini demana protecció al governador austriac de Bolonya –Nobili– per tal de recuperar uns estris personals. Quan rep Nobili a casa seva per donar-li'n les gràcies, tots els altres convidats se'n van i els deixen tots dos plantats.

Tot això afecta la seva salut; de Bolonya passa a Florència, però les coses no s'arreglen. Després de molts precis de la fidel Olympe, el mestre accepta de tornar a França per cuidar-se. Hi torna amb tartana, ja que té por d'agafar el tren.

París l'acull amb els braços oberts el 1855. La seva salut es restableix –fins i tot es cura de la sífilis– i els amics, antics i nous, comencen a circular pel seu pis de la Chaussée d'Antin numero 2, molt a prop del futur Palais Garnier (1875). París el rep amb alegria, perque sempre s'ha estimat la seva música i encara que ara ja s'hagi convertit una mica en música de museu, les seves òperes es van representant amb èxit.

Rossini passarà els tretze anys de vida que li queden amb Olympe i uns quants, pocs, amics fidels fent una vida molt regular; una passejada els matins, gastronomia i conversa a les tardes; comptats i selectes espectacles els vespres. Els dissabtes però Olympe obre la casa i el mestre organitza vetllades musicals que reuneixen el bo i millor del que transita pel París de Napoleó III. Aquestes reunions son ocasió per Rossini de riure-se'n de tothom i de no acceptar bromes de ningú, almenys així ho diu la premsa de la época.

Els 1859 es fa construir una caseta a Passy, un barri *chic* de l'extrarradi.

Gràcies a un dels seus fidels, ens queda un document fiable de la visita que li va fer R. Wagner en 1860, pocs abans de la manca d'estrena de *Tannhäuser* a París. Hi descobrim un Rossini molt coneixedor i admiratiu de la música docta alemanya. Parlen de Bach, Mozart, Weber i de la seva visita que de jove, Rossini va fer a Beethoven. Rossini, com per disculpar-se dels seus èxits, diu al compositor novell que triga a tenir-ne: «J'avais la facilité», la qual cosa pot voler dir «ho tenia i ho he perdut» o bé «jo tenia tot això però no tenia, ni tindrè mai els coneixements d'un Bach, d'un Beethoven ni d'un ... Wagner». Pel to de la conversa –que aconsello vivament a tothom de llegir– jo més m'inclino per aquesta segona versió. Ella arrodoneix el perquè en 1830 el «déu» va iniciar el seu crepuscle en plena joventut, doncs encara que la música visqui d'aplaudiments i de contractes estupends, el professional que sap el que li falta per ser-ho plenament ha de patir per força de la manca de mitjans, sobretot si se'l encensa com un déu i té una mica de vergonya.

Vuit anys després d'aquesta visita mor a Passy el mestre de Pesaro convertit en una llegenda vivent. Al seu enterrament, multitudinari, algú diu: «Rossini va entrar a l'eternitat fa 40 anys».

El crepuscle vespertí de Rossini s'acaba de dia. □

Uwe Mund es director titular de la orquesta del Liceu desde 1987.

Entrevista con Uwe Mund

Debutó en nuestro teatro con La Walkiria en la temporada 1982-83. En el descanso de un ensayo de La Traviata el maestro nos concedió esta entrevista.



El maestro Uwe Mund.

El director vienés ha tenido la amabilidad de conceder una entrevista a *Òpera Actual* en la que aclara su futuro en el Liceu (su contrato finaliza este año) y en la

Marc Heilbron/Lluís Trullén

que nos habla de distintos aspectos vinculados al complejo mundo de la ópera.

OAC. – ¿Como encontró la orquesta del Liceu cuando debutó en ella en la temporada 1982-83?

Uwe Mund. – Es muy sencillo, peor que ahora.

OAC. – Desde entonces hasta ahora, ¿que criterios se han seguido para mejorar la orquesta?

U.M. Hubo de mejorarse cada una de las familias de la orquesta sin excluir ninguna. Yo desde el primer momento no tenía intención de echar a los músicos y tampoco quería llenar vacantes con extranjeros. Buscamos nuevos profesores siguiendo el siguiente criterio: en primer lugar intentando dar una preferencia a los músicos de la nación, primero Cataluña, y después de toda España y si a pesar de todo, no se encontraba un nivel adecuado, era entonces cuando se acudía a un extranjero. Hay algunos casos de instrumentos concretos para los que es difícil encontrar músicos de un nivel aceptable, pero en el caso de la madera y el metal casi la totalidad son catalanes o españoles. La cuerda es un poco más problemática, sobre todo en los violines y violas.

OAC. – ¿Con qué tipo de condicionamientos se encuentra una orquesta como la del Liceu?

U.M. – Desde el punto de vista económico creo que la orquesta debería tener un

«cachet» un poco más alto, porque Barcelona es una ciudad muy cara. Además sería conveniente poder ampliar el número de violines y de la cuerda en general para poder interpretar Wagner con catorce violines en vez de los doce de la actualidad, por ejemplo. En lo que se refiere al Liceu espero que el foso de la orquesta se mejore con la reforma porque es muy largo pero le falta anchura. Una orquesta debe estar muy junta para tocar: actualmente es difícil que la tuba oiga al contrabajo y es indispensable que esto ocurra. En Bayreuth o en la sala del Musikverein de Viena, la orquesta está colocada de forma muy compacta, lo cual, aunque pueda resultar incómodo, da unidad y mayor cohesión sonora al conjunto.

OAC.- ¿Se hacen suficientes ensayos?

La ópera es la más completa de las artes de la tradición cultural europea; tanto da que se trate de Verdi o Wagner.

U.M.- Hoy en día, sí. Desde que se ha reducido el número de títulos y se ha ampliado el de funciones, se puede ensayar con una mayor comodidad y además ello no supone ningún problema porque hay suficiente público para cubrir estas funciones.

OAC.- ¿Son importantes para la orquesta los conciertos?

U.M.- Sí, esenciales. La orquesta está situada siempre en el foso, poco visible y únicamente acompaña a los cantantes, aunque esto también sea difícil, pero necesita asimismo subir al escenario tocando obras técnicamente complicadas, abarcando todos los repertorios. Me gustaría llegar a formar diversos grupos de cámara o de solistas, como ocurre con los miembros de las grandes orquestas como las de Berlín y Viena, no por razones técnicas sino psicológicas y anímicas. También preferiría un criterio rotatorio entre los músicos,

de tal forma que se alternasen primeros y segundos, porque tan importante es el primero como el último. De esta forma resultaría una orquesta más homogénea en la que habría una confianza generalizada.

OAC.- ¿Cree que hay diferencias entre dirigir el repertorio italiano y el germánico?

U.M.- Para mi el repertorio italiano tiene tanto aquí como en Alemania un gran problema. Los cantantes tienen voz, pero la educación musical para cantar, por ejemplo Verdi, no es adecuada. Verdi no da libertad absoluta al cantante; él mismo en sus cartas lo dice así al referirse a los intérpretes, especialmente en las obras suyas más de repertorio. Mi intención, y ya sé que es lo que dicen todos los directores, es seguir «la biblia», la partitura. Sus partituras están llenas de indicaciones, para hacer un «ritardando» es indispensable interpretar lo anterior «a tempo». Estoy plenamente de acuerdo con la interpretación de Karajan, que fue mi maestro, o de Kleiber: hay que seguir fielmente la partitura en lo que se ha llamado el estilo «clásico», que no es que no permita una «fermata» sino que exige que se haga únicamente en el lugar debido. Ello implica a veces un canto más incómodo, del cual Verdi era perfectamente consciente. Los cantantes tienden a suprimir estas dificultades por su propia comodidad. Sin embargo, la obligación del director es luchar contra esto, que sigue siendo hoy en día algo muy difícil. Los cantantes muchas veces tienden a interpretar la partitura buscando dar mayor relieve a su parte, buscando los aplausos del público por sus agudos. La ópera es mucho más que eso, es la más completa de las artes de la tradición cultural europea; tanto da que se trate de Verdi o Wagner.

OAC.- Entonces ¿cómo se deben compaginar las intenciones del cantante con la idea interpretativa del director?

U.M.- Éste es el gran problema. El director intenta siempre seguir fielmente la partitura y el cantante insiste, en lo que en su opinión le da éxito. La raíz del problema se en-



cuenta en la enseñanza; por eso me gustaría crear una compañía de jóvenes cantantes, puesto que hoy en día hay grandes voces entre la gente joven. Me gustaría poder trabajar así desde el principio.

OAC.— ¿Cree que es bueno para la ópera trabajar con compañías, siguiendo el sistema anglosajón?

U.M.— La solución, como ocurre en muchas ocasiones en el punto medio. Me gustaría encontrar una «compañía» para cada repertorio.

OAC.— Entre el director de escena y el director de orquesta ¿hay problemas?

U.M.— Sí, es evidente. Muchas veces los directores de escena sitúan a los cantantes en el escenario de una forma que perjudica al

canto. Lo importante es saber cómo entiendes el concepto de libertad. Stravinski decía que antes de empezar a interpretar una obra se fijaba dos fronteras que de alguna forma le «ataban». La libertad no es hacer lo que uno quiere. Para mí no es tan importante que los cantantes lleven «blue jeans» para expresar la actualidad de un tema, lo importante es que la idea y el espíritu original de la obra prevalezcan.

OAC.— ¿Cuál debe ser la actitud del público ante una ópera?

U.M.— El público cuando asiste a una función tiene que esforzarse por vivir la representación en el momento, aunque haya visto cien veces la ópera en cuestión. No hay que ir con ideas preconcebidas, hay que estar vacío pero abierto a la nueva experiencia que se vive en el teatro.



OAC. ¿El público del Liceu es un «buen público»?

U.M.— El público está hoy en día receptivo y concentrado, lo he notado tanto cuando dirijo como cuando estoy en el patio de butacas y los observo.

OAC. Este año finaliza su contrato. ¿Tiene una oferta para continuar en su cargo?

U.M.— Por lo que me ha dicho la dirección, voy a continuar, aunque no tengo el contrato firmado todavía y no quiero adelantar acontecimientos. En todo caso está previsto que el año que viene dirija *Lohengrin*, *Carmen* y *El Mandarín maravilloso* de Bartók.

Para mí no es importante que los cantantes lleven «blue jeans» para expresar la actualidad de un tema

OAC.— ¿Qué proyectos tiene para un futuro?

U.M.— Me gustaría dirigir una versión completa de *El Anillo* después de las refor-

mas o quizás en forma de concierto durante las reformas.

OAC.— ¿Tiene algún repertorio predilecto?

U.M.— No, mi repertorio predilecto son las obras buenas.

OAC.— ¿Cómo encuentra al coro del Liceu hoy en día?

U.M.— Todo el mundo sabe que hay problemas con el coro. El coro también debería ser reestructurado. La voz humana es como un deportista, que tiene sus límites con la edad. No es estrictamente un problema de edad, porque hay cantantes que con muchos años siguen cantando bien, pero de todas formas creo que sería oportuno resolver los problemas de jubilación.

OAC.— ¿Qué piensa de la polémica entre Carreras y Kraus o de otras como la del caso Caballé con el Liceu?

U.M.— Cada ser humano necesita su propio «ego», pero demasiado «ego» te acaba perjudicando. Además no sólo es un problema de cantantes sino de todo el mundo que les rodea, agentes y el propio público. □

El teatro Tívoli

En 1848, el mismo año de la inauguración de la primera vía ferroviaria española, Barcelona-Mataró, apareció el Tívoli.

entre su origen y su renovación en 1919

Fernando Sans Rivière

No piense nuestro lector que el afamado teatro aparecía en tan lejana fecha tal como lo conocemos hoy en día, nada más dispar. Así, para llegar hasta él se debía dejar atrás la muralla de la ciudad, ya fuese por la Puerta del Angel o por la más reciente puerta de Isabel II, adentrarse en el Paseo de Gracia y girar a la izquierda para descubrir, en lo que actualmente es parte de las calles de Consejo de Ciento a Valencia, un solar de gran amplitud que se adentraba hasta lo que es hoy la Rambla de Cataluña. Sí, éste era el primer emplazamiento del Tívoli, pero es que además no era un teatro sino que fue nada menos el primer comercio de todo el Paseo de Gracia dedicado, para mayor sorpresa, al negocio de la floricultura y arboricultura, combinado con el de «jardín botánico», ya que en él se podía pasear por entre los numerosos parterres de flores, el invernadero, e incluso tomar algún refresco en un kiosco generosamente surtido.

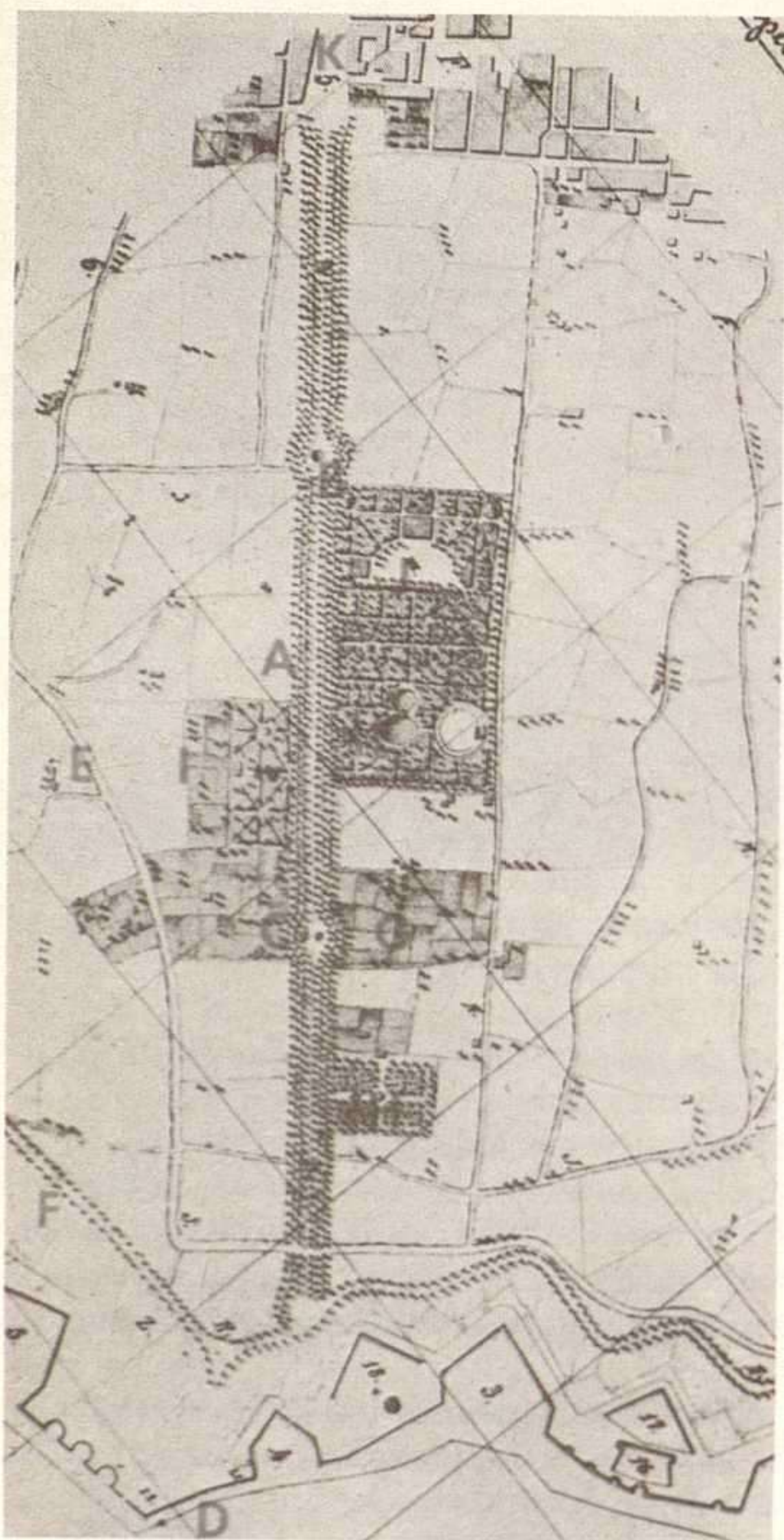
Sobre 1851 el solar fue comprado por Bernardo Agustín de las Casas, que emprendió por su cuenta y riesgo una serie de «reuniones semanales», o sea bailes y fiestas al son de un piano o de una orquesta de muy modestas proporciones. Para tal fin se utilizaba simplemente un terraplén cubierto con un toldo, pero el problema más grave era que con la puesta de sol todos sus «visitantes» debían regresar a la ciudad antes de quedarse sin luz y sobre todo antes de que cerrasen las puertas de la ciudad, a las nue-

ve, so pena de quedarse toda la noche a extramuros. La nueva actividad del Tívoli, que respetó los jardines existentes, obtuvo una importante aceptación, aunque al igual que los locales que competían con el, *Criadero* y *La Fuente de Jesús*, solamente eran frecuentados en verano cuando el ciudadano podía disfrutar de un relajado día de campo fuera de la calurosa ciudad.

Una vez estuvo iluminado el Paseo de Gracia, la autoridad militar dio permiso para que las puertas del Angel y de Isabel II permaneciesen abiertas hasta las diez de la noche, con lo que se descubría la importancia de estos locales que acaparaban a la mayoría de la sociedad barcelonesa y se daba un margen mayor de tiempo a la diversión pública.

Con la aparición de los *Campos Elíseos* (10 de abril de 1857), compuestos por un extenso parque de atracciones y un gran salón para bailes y conciertos, que en total ocupaban desde la calle de Aragón hasta la de Rosellón (cuatro manzanas del ensanche de largo por dos de ancho), el Tívoli, para no quedarse atrás, realizó una serie de reformas en el salón de refrescos, compró un piano nuevo, instaló un laberinto de arbustos y una fuente que alcanzaba una altura de veinte palmos.

En 1857, Josep Anselm Clavé dio sus primeros bailes coreados en *El Jardín de la Ninfa*, situado un poco más arriba del Tívoli y dentro de una zona que había sido parte del antiguo y primer Tívoli. Tal fue el origen de la célebre *Sociedad coral de Euterpe* que posteriormente fue conocida por los *Coros de Clavé*.



La plano del Paseo de Gracia con todos los jardines y teatros de la época.

Se rompe, por fin, el cerco de las murallas.

En octubre de 1854 comenzó el derribo de la muralla de la plaza fuerte de Barcelona, con lo que el Paseo de Gracia se convirtió en el paseo por excelencia para la numerosa población de Barcelona que llegaba en esos momentos a cifrarse en unos doscientos mil habitantes. Mientras la ciudad estuvo encerrada dentro de sus murallas, sólo pidió al Paseo lugares de recreo al aire libre y salones veraniegos, pero apenas iniciada la ex-

pansión de la ciudad por el llano, tan deseada y discutida, surgieron los teatros como por arte de magia, utilizándose para ello los jardines principales.

Entre estos teatros veraniegos, cuya temporada se iniciaba cuando cerraban los habituales de invierno, Liceo, Principal, etc., se destacó por ser el primero el de los *Campos Elíseos*, en el que se dieron funciones de ópera italiana, francesa y nacional entre otras, hasta que en 1881 fue comprado por don Evaristo Arnús que construyó allí un palacete residencial.

El Teatro Tívoli.

En cuanto al Tívoli, se convirtió en teatro entre 1863 y 1864; su empresario dispuso que se construyese un cobertizo de madera, donde por la modesta suma de un real se daba cobijo a la concurrencia y se le deleitaba con las primicias del teatro catalán y de zarzuelas catalanas cuyo frescor y sencillez hizo adeptos enseguida. Pero un año más tarde tuvo que vencer la crisis causada por el cólera, que mantuvo clausurado el teatro durante toda la temporada de 1865. A pesar de estos altibajos, sólo tres años más tarde era considerado por los cronistas de la ciudad como el espacio de espectáculos dramático-campestres más concurrido de la ciudad frente a adversarios tan importantes como el ya citado *Campos Elíseos*.

El éxito del Tívoli se debía nada más y nada menos que a su frescura y a su precio: sólo costaba un real, era incómodo, mal decorado y con unos actores de muy inferior categoría al resto de los teatros, pero precisamente por su carácter módico, a él se acostumbraron a acudir muchas familias como centro de reunión cotidiano, donde se divertía una buena parte de la sociedad barcelonesa.

El traslado a la calle de Caspe.

En 1874 el Tívoli, que se había ido quedando cada vez más encerrado entre las nuevas construcciones que empezaban a proliferar en el Ensanche, se trasladó al

principio del Paseo de Gracia pero en su lado derecho, más o menos en su emplazamiento actual. Tenía su entrada por la esquina del Paseo y Caspe, y antes de llegar a él se debía cruzar un espacio con árboles y con un surtidor que provenía del antiguo Tívoli. El teatro era muy modesto y consistía en un tinglado o gran barracón de madera sostenido por montantes, asimismo de madera. Sencillas eran las lámparas y las sillas de madera blanca y enea. Le faltó al nuevo teatro el aliciente de los jardines de recreo, pero esto quedó compensado por el mejoramiento de las compañías de zarzuela catalana y castellana, así como sus temporadas de Circo ecuestre y atracciones especiales, como la *mujer pez* y el llamado *hombre plafond*. En 1879 los teatros de verano alargaron sus temporadas hasta el invierno tomando un nuevo nombre genérico: *Teatros del Ensanche*, aunque el Tívoli no lograría cumplir con estas funciones invernales hasta más adelante. Con la desaparición de los *Campos Elíseos*, quedó el Tívoli como el más antiguo de los locales del Ensanche; sus competidores eran ahora el *Prado Catalán* y después el vecino *Novedades*.

Grandes temporadas de ópera.

El nuevo Tívoli se dedicó principalmente a la zarzuela y la opereta, y en diversas ocasiones a la ópera con mayúsculas. En este sentido se estrenó *Els pescadors de Sant Pol*, de Frederic Soler «Pitarra» y el maestro Villar en 1869. En los años siguientes se fue acostumbrando al público a presenciar óperas de lo que entonces era el gran repertorio, como *Gli Ugonotti* (1888). El auge de la ópera se hizo notar sobre todo en la temporada de 1889, que incluyó nada menos que *Norma*, *Rigoletto*, *Ernani*, *La Traviata*, *L'Africana*, *La Favorita*, *Lucrezia Borgia*, *Fausto*, *Il Trovatore*, *Dinorah*, *Lucia di Lammermoor*, *L'Ebreá* (de Apolloni) *Saffo*, e *Il Barbiere di Siviglia*; en marzo se dió un Festival en homenaje a Don J. Sanromà en el que se incluía el estreno de la zarzuela *Erras d'un punt*; en abril, mayo y junio las zarzuelas *La Tempestad*, *Marsellesa*, *El juramento*, *Jugar con fuego*, *Las dos princesas*,



Portada del programa inaugural de la renovación en 1919.

La bruja, *El rapto*, *La guerra Santa*, *El gorro frigio*, *Los lobos marinos*, *El milagro de la Virgen*, *El diablo en el poder*, *Cádiz*, y de nuevo en julio con funciones diarias de óperas distintas como *Maria di Rohan*, *Fra Diavolo*, *Rigoletto*, *Carmen*, *I Puritani*, *La Sonnambula*, *Un ballo in maschera*, *Roberto il Diavolo*, además de reposiciones continuas de las óperas representadas ese año llegando en algunos casos a dos funciones diarias. En la temporada de 1890 se representó de nuevo *Carmen* y en la de 1891 *Carmen* y *Norma*. En 1892 consta de nuevo una intensa temporada operística con títulos muy conocidos por el público, *Gli Ugonotti*, *Lucia di Lammermoor*, *Fausto*, *Dinorah*, *L'Africana*, *Carmen*, *Ernani*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, *Roberto il Diavolo*, terminando la temporada el 7 de abril con *Gli Ugonotti*. Por



Victor du Pond, barítono de la compañía francesa que se presentó en 1919.

supuesto que, como se hacía entonces en todas partes, los títulos franceses como éste y *Faust* se cantaban siempre en italiano.

Creciente atención a las óperas de autores españoles.

En 1893 continuó con el mismo repertorio del año anterior salvo *Gli Amanti di Teruel*, de Bretón, *Il Barbiere di Siviglia*, *Lucrezia Borgia*, *La Sonnambula*, *Garín*, también de Bretón, y *Rigoletto*, hasta terminar la temporada el 29 de octubre. En la temporada de 1894 tardó en ponerse en marcha el teatro, por el trágico efecto de la bomba del Liceo. Luego, cuando se reemprendieron las funciones, continuaron apareciendo los títulos de temporadas anteriores y alguno inhabitual, como *Orfeo* y *Der Freischütz*, y una velada a beneficio el 17 de septiembre con música

sinfónica y arias del *Fausto* y de *I Puritani*. El 21 de agosto de 1895, se estrenó *La Dolores*, del maestro Bretón, con libreto del catalán Feliu y Codina y con un excelente cuadro de cantantes españoles integrado por la Montilla, Simoneti, Salvador Mestres, Singler, Visconti, etc. que obtuvo un más que sonoro éxito, dando más de 110 funciones en los tres meses siguientes. La temporada continuó con *Aurora*, del maestro alcoyano Josep Espí i Ulrich y con alguna obra nueva en el repertorio habitual como la *Cavalleria Rusticana*, con una opereta para completar el espectáculo. También se representó la ópera *Marina*. Es evidente que en estos años el Tívoli prestaba una atención especial a las óperas de autores españoles.

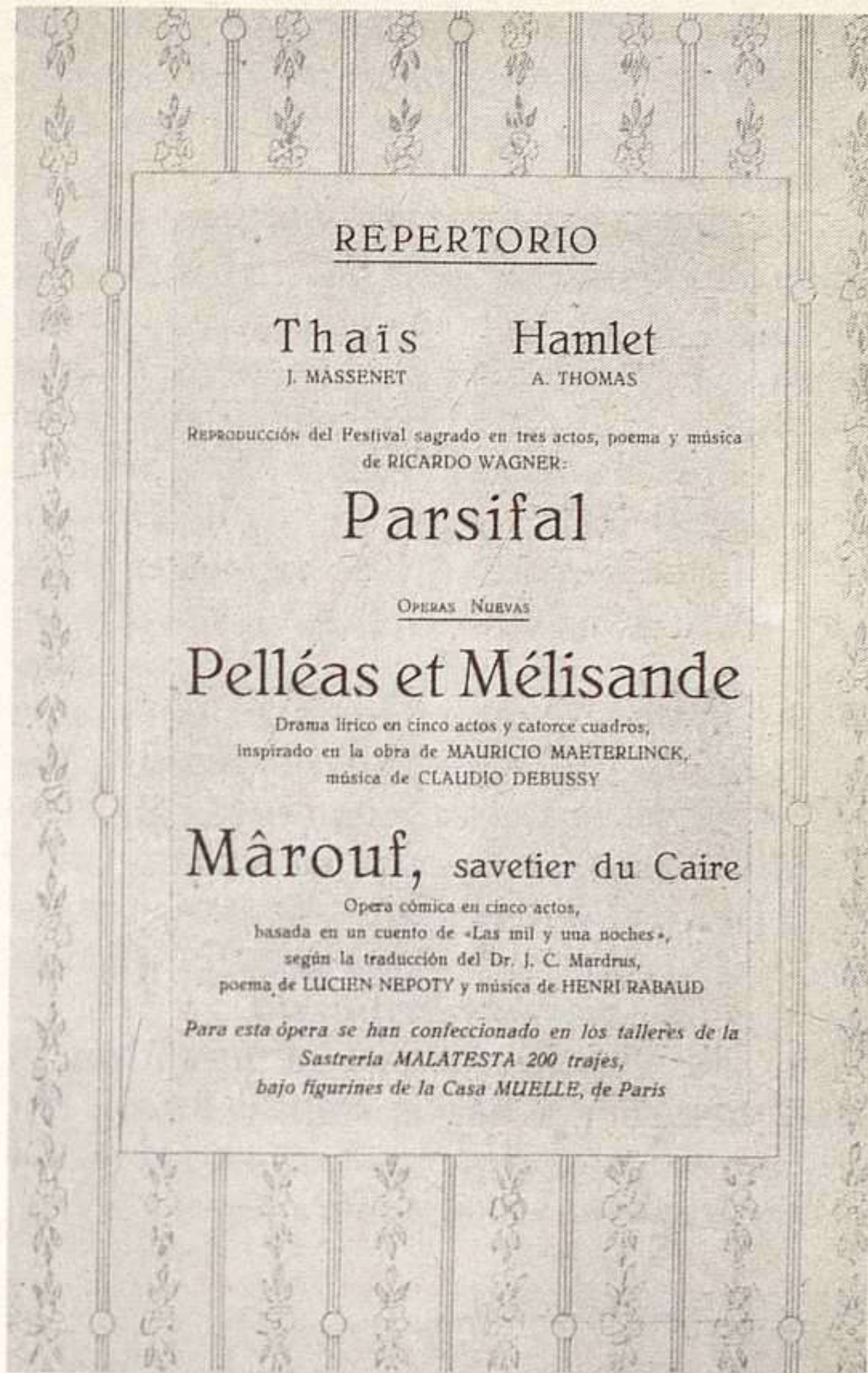
En 1896 llenaron la temporada las representaciones de *La Dolores*, *Marina* y *Aurora*, de Josep Espí i Ulrich, que había tenido un gran éxito a raíz de su estreno. A estas óperas españolas se les añadió algún título italiano aparecido en temporadas anteriores. Además al Tívoli le cabe la gloria de haber dado a conocer la obra de Enric Granados, *María del Carmen* (31 de mayo de 1899), pieza que recoge algunos temas populares de la vega murciana. Durante el verano de 1899 el Tívoli continuó su impulso a favor del desarrollo del teatro lírico nacional con reposiciones de *La Dolores* y *Marina*, y esa misma temporada estrenó la ópera cómica en tres actos *Don Lucas del Cigarral*, de Amadeu Vives, con la que este compositor demostró su robusto temperamento musical y su capacidad exquisita en cuanto al género bufo. Además se estrenó *Curro Vargas*, del maestro Chapí, drama lírico en tres actos inspirado en la novela de Alarcón *El niño de la bola*, que obtuvo gran éxito, aunque fue Vives quien recogió los mayores aplausos de la temporada. A pesar de ello, desde 1890 su máximo competidor, el Novedades, le tomó la delantera.

El Teatre Líric Català.

Un aparte merece la aparición del *Teatre Líric Català*; creado por el maestro Enric Morera tras su retorno de América en 1900. Su

intención era, tal como la expuso a su padre, «combatre des de l'escena la influència perniciosa del *gènere chico* en els nostres costums». Para ello su padre alquiló para los meses de enero y febrero de 1901 el teatro Tívoli. La temporada se inició el 12 de enero con intención de ser bastante más larga de lo que resultó a la hora de la verdad, con *L'alegría que passa*, obra de Morera y Santiago Rusiñol que ya había sido estrenada por el *Teatre Intim* en la «Cinquena Festa Modernista», además de *Les Caramelles*, de Morera e Ignasi Iglesias y *Colometa la gitana*, de Josep Lapeyra y Emili Vilanova. Le siguieron, el mismo mes, *Cors joves* (15 de enero), de Joan Gay y Josep M. Jordà junto a *La reina del cor*, de Morera e Ignasi Iglésias, y el 28 de enero *La Rosons*, de Morera y Apel.les Mestres. Siete obras se estrenaron durante febrero del mismo año; *L'adoració dels pastors* (1 de feb.), de Morera y Mn. Cinto Verdager, *Trista aubada* (8 de feb.), de S. Bartolí y Josep M. Folch i Torres, *El llop pastor* (13 de feb.), de Joan Gay y Eduard Marquina, *L'aligot* (20 de feb.), de Morera y C. Capdevila y el mismo día *Cigales i formigues*, de Morera y Rusiñol, *La nit de Nadal*, de Morera y Josep M. Jordà, y *Picarol* (23 de feb.), de Granados y Apel.les Mestres.

La verdadera importancia del *Teatre Líric Català* no fue la de remontar los defectos del *genero chico*, sino la de crear un interés por las obras catalanas y sobre todo la de la unión sincera que se produjo entre todos los profesionales catalanes; músicos, libretistas, poetas, escenógrafos, etc. que supieron dar lo mejor de ellos por una causa afín, no con palabras, sino con un esfuerzo común en el trabajo, dando todos lo mejor que tenían. Este trabajo, se vió recompensado por la crítica, que valoró el esfuerzo y el intento de crear un teatro lírico catalán, más que el contenido de las obras en sí; no obtuvo, en cambio, el mismo reconocimiento por parte del público que solo acudió en masa a algunas funciones, y no por falta de interés sino porque los espectáculos creados con tanto amor y dedicación eran en su mayoría poco profesionales, dada la inmadurez de algunos de sus creadores.



Repertorio de la temporada 1919.

Nuevo auge de las óperas.

En 1901 hubo también funciones de ópera; el título más destacado fue *La Sonnambula*. En 1902 aparecieron *Pagliacci* y *Hänsel y Gretel*, de Humperdinck, y se completó la temporada con *La Dolores*, *La Bohème*, *Carmen*, *Cavalleria Rusticana*, *Un ballo in maschera*, y el estreno del ballet de *Faust* titulado en italiano *Nocte di Valpurgis* (2 de julio); además aparecieron sucesivamente *Rigoletto*, *La Favorita*, *La Traviata*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Ernani*, y *L'Africana*, con el añadido de una función a beneficio de Amalia De-Roma, otra de la Srta. Gardeta, y una a beneficio de Arturo Baratta. Sorprendentemente, se dio también *Don Giovanni*, de Mozart, título que rara vez aparecía en Barcelona y sólo en el Liceo. En 1903 se repiten los títulos de la

campana anterior y se incorporan *Aida*, *Lo-hengrin*, *La Gioconda*, una versión de *Cavalleria Rusticana*, en castellano (11 de junio), y *Andrea Chénier*.

En 1904 se estrenó el drama lírico en tres actos *Juan Francisco*, de los maestros Dicenta y Chapí, una zarzuela que parece ser que no logró la atención del público a pesar de que los artistas se esforzaron en vano para salvarla. Uno de los últimos éxitos que se apuntó el segundo Tívoli antes de su derribo en 1918, fue la presentación en España en octubre de 1916 de una compañía italiana de ópera dirigida por el famoso barítono Stracchiari (conocido ya por sus actuaciones en el Liceo desde 1911) que cantó el *Barbiere*, *Tosca*, y *Rigoletto*, con gran aceptación y aplauso. También hay que destacar el estreno sobre 1918 de *Don Gil de las Calzas Verdes*, del maestro Bretón, que dirigió las primeras funciones con un éxito extraordinario.

La vida del teatro parecía garantizar su supervivencia y se imponía una reforma. Por este motivo, en 1918, fue derribado el local y se construyó uno totalmente nuevo.

Nace el Tívoli actual.

En 1919 fue inaugurado el nuevo Tívoli (el tercero en su historia) tras una radical transformación, obra del arquitecto Madorell. Inauguróse con un concierto del *Orfeo Català* y con la actuación de la célebre compañía teatral Guerrero-Mendoza. En ese mismo año funcionó una escogida compañía de ópera francesa, que se anunciaba como procedente de los teatros Grand Opéra (se refería a la Opéra de París) y Opéra-Comique, que dio a conocer dos interesantes novedades: la primera fue la ópera comica en cinco

actos *Mârrouf*, de Henri Rabaud, basada en un cuento oriental de *Las mil y una noches*; la obra causó sensación y fue alabada como una de las más bellas y curiosas del arte francés contemporáneo. Con tan feliz motivo, Joaquim Pena publicó, a cargo de la Asociación Wagneriana, una traducción de *Mârrouf* al catalán. La otra ópera era todavía más arriesgada: *Pelléas et Mélisande* de Debussy, obra que causó gran sorpresa entre el público y la admiración de los críticos como nos lo muestra un artículo aparecido con motivo del estreno:

«Conocido el compositor francés como harmonista refinado, enamorado de probaturas singulares con caprichos de decadente, no se esperaba de él un drama lírico tan intenso y emotivo»

La temporada inaugural del nuevo teatro incluyó además varias representaciones de *Thaïs*, de J. Massenet, *Hamlet*, de A. Thomas y *Parsifal*, de R. Wagner; en esta última tomó parte el orfeón Schola Cantorum dirigido por el maestro Pérez Moya. En 1920 se puede destacar un concierto del *Orfeo Donostiarra* y la Orquesta Sinfónica, aunque parece ser por las críticas que el público no acudió en el número que se esperaba.

Como curiosidad añadiremos que el primer film «sincronizado» (con música para acompañar las imágenes) exhibido en Barcelona, *Ben-Hur*, se representó en el nuevo Tívoli.

La historia del nuevo teatro se desarrollaría con múltiples avatares en los años siguientes, pero la descripción de éstos, por su complejidad y longitud, merece un estudio exhaustivo que dejamos para otra ocasión. □

L'òpera Mozartiana en la pantalla (I): El Vídeo

*Les òperes mozartianes
han estat gravades per
moltes cadenes televisives d'arreu
del món d'una forma bastant
assídua, sobre tot en els darrers tres anys.*

Jaume Radigales i Babí

Intentarem fer ara una síntesi dels principals productes videogràfics que poden trobar-se al mercat, així com de les òperes que, projectades a la televisió no han estat comercialitzades. En el proper número s'analitzarà el tractament que el cinema ha fet de les obres teatrals de Mozart.

Els avantatges (?) del progrés han disparat el mercat del vídeo a unes alçades insospitades, almenys pels afeccionats a la lírica.

Els estocs d'òperes passen per diferents categories, d'una banda, les filmacions en directe fetes al teatre. Això comporta els inconvenients evidents que envolten una representació filmada: els nervis dels cantants-actors (més cantants que actors) al començament de l'obra, les deficiències en la presa de so, no sempre nítida per la col·locació dels micròfons i l'incòmode testimoniatge de la dependència entre els cantants i director d'orquestra. Però poden resultar unes peces històriques que perpetuïn i eternitzin les glorioses vetllades dels teatres d'òpera que acullin grans figures de la lírica o bé produccions escèniques difícils de fer itinerants (cas de l'Arena de Verona, per exemple).

Per altra banda, trobem també agosarats directors que recreen la –de vegades– impossible acció operística fora dels espais teatrals convencionals i s'aventuren a filmar l'obra en escenaris naturals o en platós on les càmeres poden desplaçar-se amb un plantejament més aviat cinematogràfic. Això que pot fer l'òpera més creïble, pateix d'una certa falsedat per al melòman purista, a causa del play-



El compositor W.A. Mozart.

back, que falseja parcialment el treball dels, ara sí, actors-cantants. Les òperes de Mozart que trobem al mercat poden aconseguir-se en versions dels dos tipus, tal i com ara veurem.

Jean-Pierre Ponnelle, un gran mozarttià

L'estiu de 1988 testificava la desaparició d'un dels personatges més rellevants de la

direcció operística dels darrers 20 anys. Ponnelle unia bon gust i innovació a les seves posades en escena malgrat la preferència per l'arcaisme explícit. Cinema (*Rigoletto*) i televisió foren els dos mitjans amb els quals les realitzacions de Ponnelle arribaren al gran públic.

De Ponnelle tenim dos telefilms sobre òperes de Mozart: *Le nozze di Figaro* i *La clemenza di Tito*. Es una llàstima que no s'hagi comercialitzat la seva versió d'*Idomeneo*, enregistrada en directe al Metropolitan de Nova York i amb Luciano Pavarotti, Frederica von Stade i Ileana Cotrubas com a protagonistes.

Les noces de Figaro de la versió filmada i adaptada del muntatge que Ponnelle va presentar al Festival de Salzburg els anys setanta, La gravació és de 1975 i presenta un elenc molt atractiu: Hermann Prey, Mirella Freni, Kiri te Kanawa, Dietrich Fischer-Dieskau, Paolo Montarsolo etc. Karl Böhm dirigeix l'orquestra, en aquest cas la Filharmònica de Viena. Aquesta pel·lícula deixa molt clar que l'argument de l'òpera de Mozart és la continuació de *El barber de Sevilla*; de fet, Ponnelle té una versió filmada, extraordinària, del *Barbiere* rossinià amb grans semblances amb l'òpera de Mozart.

Un cert amanerament i llicències extramusicals –els cantants deixen de fer «playback» quan pensen, canvis en la planificació de detalls argumentals, nombrosos «flashbacks», etc.– no desmereixen en absolut el treball de Ponnelle. Els cantants estan en llur millor moment i la seva interpretació, pot ser exceptuant un forçat i histriònic Fischer-Dieskau (*Almaviva*) és prou convincent.

Si parlàvem d'amanerament, aquest es troba de ple en *la Clemenza di Tito*, filmada en suport cinematogràfic però comercialitzada en vídeo. Ponnelle va ser prou valent per rodar una òpera tant exquisida però al mateix temps tan estàtica com el «*Tito*». Estaticisme que trobem extraordinari en el paper del cor, que recorda figures de marbre de l'antiguitat clàssica, amb ambigües i esfereïdores màscares. L'ambientació se situa en exteriors naturals: termes de Caracalla, arc de Titus i Coliseu de Roma. Tot amb aquella barreja entre segle divuit i l'antigor ja enru-

nada. Destaquem-ne a més els extraordinaris figurins (tambè de Ponnelle), el maquillatge i la fotografia.

Aquest film, realitzat el 1980, compta amb la presència d'Eric Tappy, vocalment bé, però poc convincent, Tatiana Troyanos, excel·lent Sextus, i Carol Neblett, una sanguinària Vitellia. Completen el repartiment Anne Howells, Catherine Malfitano i Kurt Rydl, amb la Filharmònica de Viena dirigida per James Levine.

El cicle de Drottningholm

El Teatre de la Cort de Drottningholm, a Estocolm, és una relíquia històrica. S'ha quedat ancorat al segle XVIII, no només per la seva estructura sinó per gran part del seu sistema tècnic, esdevingut artesanal: fustes, cordes, decorats de roba, il·luminació amb espelmes i trampes naturals són part d'alguns dels seus tresors: no en va Ingmar Bergman va reproduir-lo en un plató per filmar-hi la seva *Trollflojten*.

Un teatre d'aquestes característiques és doncs prou apte per ambientar-hi les òperes mozartianes, i el mestre Arnold Östman, dirigeix totes les obres de Mozart que Visual ha distribuït.

Aquests vídeos, enregistrats en representacions amb públic, poden sorprendre el coneixedor de les versions operístiques convencionals i encisar l'amant de la musicologia arqueològica: la direcció d'Östman davant l'orquestra del teatre –tots vestits d'època i amb instruments antics– sobta per una utilització dels «tempi» totalment basada en les fonts originals que en alguns casos pot arribar a ser molesta, com en l'obertura de *Don Giovanni*, per exemple.

No obstant, la proposta és vàlida i efectista. Les produccions, senzilles, mai no són pobres i el moviment escènic és correcte, just i respectuós, amb una gran delicadesa en alguns casos, sense grans desplegaments pels condicionaments ja esmentats del teatre. El repartiment sol ser bastant semblant en totes les òperes: artistes locals, tècnica-ment molt bons i ben propers a l'esperit mozartià que les obres requereixen.

La finta giardiniera, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* i *El rapte en el serrall*, amb produccions poc ambiciosos, són quatre vàlids muntatges, dirigits uns per Göran Järvefelt i d'altres per Harald Clemens.

Més problemes plantegen *La flauta màgica* i *Don Giovanni*. La primera no ens fa oblidar la versió de Bergman però és molt digna, amb excel·lents decorats i figurins. En *Don Giovanni*, Hakan Hagegård (el Papageno bergmanià) fa uns inútils esforços per apropar-se al Casanova de Sutherland-Fellini i la gran escena final resulta un xic deslluïda.

Molt recomanable és *La clemenza di Tito*, vocalment exquisida gràcies, sobretot, a Stefan Dahlberg i Anita Soldh, i escènica molt reeixida, gràcies a Järvefelt. I una cosa que cal agrair: la versió és íntegra —exceptuant els lògics talls en recitatius—, sense els molests i a

voltes excessius escapçaments a què es veuen sotmeses covardament les «opere serie» del segle XVIII.

Grans teatres i grans títols

Les representacions en directe d'òperes de Mozart que poden trobar-se amb facilitat pertanyen a títols que són freqüents en les programacions dels teatres més importants d'arreu del món. Com en els vídeos ja esmentats, un llibret explicatiu amb el text de l'òpera en qüestió permet a l'espectador un major coneixement d'allò que s'està veient i sobretot sentint.

Un dels primers títols que es pogué adquirir va ser *Le nozze di Figaro* del Festival de Glyndebourne de començaments dels anys setanta, amb Ileana Cotrubas i Benjamin Luxon sota la direcció de Sir John Pritchard. Actualment aquesta cinta no es troba al mercat, però durant un temps va ser l'únic Mozart videofònic disponible al nostre país.

La col·lecció *Un palco alla Scala* distribuïda per Selecta Visión ofereix dos títols: *Don Giovanni* i *Così fan tutte*, gravades a la Scala de Milà la temporada 88-89. El primer és interessant pel fet de comptar amb una producció plena de noms importants: escenografia de Ezio Frigerio, vestuari de Franca



Una representació de *Don Giovanni* en la Scala, versió de Giorgio Strehler.

Squarciapino i direcció escènica de Giorgio Strehler. Tot plegat fa un *Don Giovanni* creïble i altament interessant, bé que no és sempre innovador. El repartiment compta amb la presència de Thomas Allen, Edita Gruberová, Claudio Desderi, Francesco Desideri, Francisco Araiza i Suzanne Mentzer, amb l'orquestra i els cor de la Scala, dirigits per Riccardo Muti.

Così fan tutte presenta la producció, acurada i sensible, de Michael Hampe i la direcció musical altre cop de Muti, aquesta vegada amb les veus de Daniela Dessì, Dolores Ziegler i Claudio Desderi, entre d'altres.

Un veritable luxe és *La flauta Màgica* distribuïda per Philips en la seva col·lecció Video Classics. La direcció musical és de Wolfgang Sawallisch i l'escènica de August Everding. Gravada a Munich el 1983, el muntatge, preciós en tots els aspectes, té un repartiment amb cantants de primera pel paper que fan: Lucia Popp, Edita Gruberová, Francisco Araiza, Wolfgang Brendel i Kurt Moll, tots ells molt convincents a nivell musical i escènic.

Araiza i Gruberová repeteixen novament en *El Rapte en el Serrall*, recentment distribuït però anterior a *Die Zauberflöte*. És del 1980 i hi podem veure el mestre Böhm en una de les seves darreres gravacions, ja molt envellit però amb una impecable direcció, amb aquella justa perfecció que li era característica quan s'enfrontava a Mozart o Wagner, els seus dos fars musicals. En aquests cas un Mozart molt ben servit, gràcies també als extraordinaris cantants, els ja esmentats, i Martti Talvela en la pell d'un Osmin que juntament amb la direcció de Böhm són el millor d'aquesta vetllada, distribuïda per Deutsche Grammophon.

Una de les oportunitats per veure Herbert von Karajan en les seves últimes aparicions pot trobar-se en el *Don Giovanni* gravat al Festival de Salzburg i distribuït —de mo-

ment en video-disc— en una col·lecció que Sony dedica a un seguit de gravacions del darrer Karajan al Festival de la ciutat de Mozart (i del mateix Karajan). En aquest cas la direcció escènica és a càrrec de Michael Hampe i els solistes són, entre d'altres, Samuel Ramey, Ferruccio Furlanetto, Anna Tomowa-Sintow i Anthony Malva.

Curiosíssima, bé que vocalment fluixa, és la versió que Visual ha editat de *Mitridate, re di Ponto*, l'òpera de joventut de Mozart que sol ser presentada, rarament, i en versió de concert. Aquí es presenta amb la direcció escènica de Jean-Claude Fall, vestuari i decorats de Gérard Didier i direcció musical de Théodor Guschlauer, amb Yvonne Kenny, Ashley Putnam, Rockwell Blake, etc.

La gravació es féu en directe a l'Òpera de Lyon.

Productes televisats i recitals

Ja hem parlat de Ponnelle i de la seva versió d'*Idomeneo*, no comercialitzada. Tampoc no hem vist al nostre mercat— però sí a Televisió de Catalunya— la posada en escena que Ponnelle féu de *Così fan tutte* en un telefilm protagonitzat entre d'altres per Edita Gruberová i Paolo Montarsolo.

Un altre *Così*, escènica poc reeixit però exquisit vocalment, és el telefilm de finals dels anys seixanta o començaments dels setanta dirigit musicalment per Karl Böhm i amb Luigi Alva, Hermann Prey, Walter Berry, Gundula Janowitz, Christa Ludwig i Olivera Miljakovic.

I per als amants de recitals, i sobretot de Kiri Te Kanawa, els fans de la diva australiana disposen, de moment, d'un vídeo-disc amb obertures, àries de concert i àries d'òpera mozartianes (*La clemenza di Tito*, *La flauta màgica*, *Le nozze di Figaro* i *Don Giovanni*), amb l'orquestra de la Welsh National Opera dirigida per Sir Charles Mackerras. □

La primavera lírica madrileña

La primavera es tradicionalmente una de las épocas de mayor actividad musical en Madrid, que este año emblemático tiene una marcada temática española

Rafel Banús

La primavera es tradicionalmente una de las épocas de mayor actividad musical en Madrid. El Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, que hasta la reapertura del Teatro Real continuará compartiendo los ciclos oficiales de ópera, zarzuela y ballet, concentra entre abril y junio la segunda mitad de su temporada de ópera, que este año emblemático tiene una marcada temática española (a excepción del *Atys* de Les Arts Florissants, que por su propia calidad lo justifica).

Este segundo bloque dará comienzo el día 18 de abril con una nueva producción de *El Barbero de Sevilla*, debida a Carlos Fernández de Castro, con decorados de Joaquín Roy y vestuario de la oscarizada Yvonne Blake. El Teatro de la Zarzuela se ha mostrado en los últimos años un ferviente defensor de las óperas de Rossini, y así se han representado *La Cenerentola* (con Agnes Baltsa), la infrecuente *Ermione* (con Montserrat Caballé y Chris Merritt) e *Il turco in Italia*, con (Lella Cuberli y Enzo Dara), siempre bajo la dirección del especialista Alberto Zedda. Este año, bicentenario del nacimiento del compositor, no podía desaprovecharse. La mayor novedad de este *Barbiere* —además de tratarse de la primera vez que en Madrid se cantará la edición crítica que ya se ha impuesto en todos los teatros de prestigio— consiste en sus dos repartos. En el primero intervendrán famosos nombres del canto rossiniano (Luciana Serra, William Matteuzzi, Gino Quilico, Carlos Chaussón, Paata

Burchuladze), y el segundo estará formado por jóvenes cantantes españoles seleccionados por el propio Alberto Zedda. Estaba previsto, además, el debut de Plácido Domingo como barítono en el papel de Figaro, pero finalmente el tenor madrileño ha decidido cancelar su actuación.

También en abril se estrenará en la Sala Olimpia la ópera *Timón de Atenas*, adaptación de la tragedia shakespeariana a cargo de Luis Carandell, con música de Jacobo Durán Loriga, en co-producción con el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

A partir del 15 de mayo se presentará un programa doble, formado por *L'Heure Espagnole* de Ravel (con Claire Powell, Dalmaçio González y el veterano Gabriel Bacquier) y el estreno absoluto de la ópera de Miguel Angel Coria, con libreto de Antonio Gallego, *Belisa*, basada en García Lorca. Entre los solistas de esta última figuran Teresa Verdura, Antonio Blancas, Mabel Perelstein y Mari Carmen Hernández. La dirección musical será de Arturo Tamayo (que tan buen recuerdo dejó con su *Lulú*) y la escénica se beneficiará de la sensibilidad de Simón Suárez.

En junio se reunirá, antes de Sevilla, una pareja mítica: la formada por Shirley Verrett y Alfredo Kraus, en *La favorita* (segundo título donizettiano de la temporada, después de la infrecuente *Sancia di Castiglia* que se dio en versión de concierto). Con ellos, Santos Ariño y Alfonso Echeverría, la dirección musical de Gian Paolo Sonzogno y la escénica



La Favorita, producción del G.T. del Liceu, ahora presentada en Madrid con el tenor Alfredo Kraus.

de Giuseppe de Tomasi, con una producción del Gran Teatro del Liceo de 1982.

Para terminar, otro título de los predilectos del público: *Il trovatore*, que forma parte de una inteligente y necesaria política de coproducciones. En este caso, entre el IVA-ECM de Valencia y el Festival de 'Opera de Oviedo, bajo la dirección escénica de Horacio Rodríguez Aragón y la musical del experimentado Michelangelo Veltri. Entre los cantantes, destacan muy especialmente la Azucena de la solicitada Dolora Zajick y el retorno de Juan Pons en el Conde de Luna, junto al tenor Kristian Johansson, la soprano Ilona Tokody y el debut del bajo Stefano Palatchi.

Señalemos también, continuando la serie de recitales líricos, la actuación de Frederica von Stade, acompañada al piano por Martin

Katz, y la tradicional Gala de la Opera, este año dedicada a una figura como Mirella Freni.

Por su parte, el V Festival Mozart presentará en el Teatro Albéniz y en otras localidades de la Comunidad de Madrid un variado programa con *Il re pastore*, *Don Giovanni* y *El rapto en el serrallo* del compositor salzburgués, así como *Il signor Bruschino* de Rossini, a cargo de la Opera de Cámara de Varsovia, para vestirse de gala con unas *Bodas de Figaro* con el Teatro Nacional de la 'Opera de Bratislava -que también trae un *Barbero de Sevilla-* con figuras como Lucia Popp, Gwendolyn Bradley, Diana Montague y Carlos Chausson, para acabar con *La Cenerentola* del Teatro de la Zarzuela, dirigida escénicamente por Emilio Sagi, con jóvenes cantantes españoles. □

Palma de Mallorca: Primavera operística

Ja fa uns quants anys que Mallorca té temporades regulars d'òpera en el renovat Teatre Principal de Palma.

Sergi Escolano

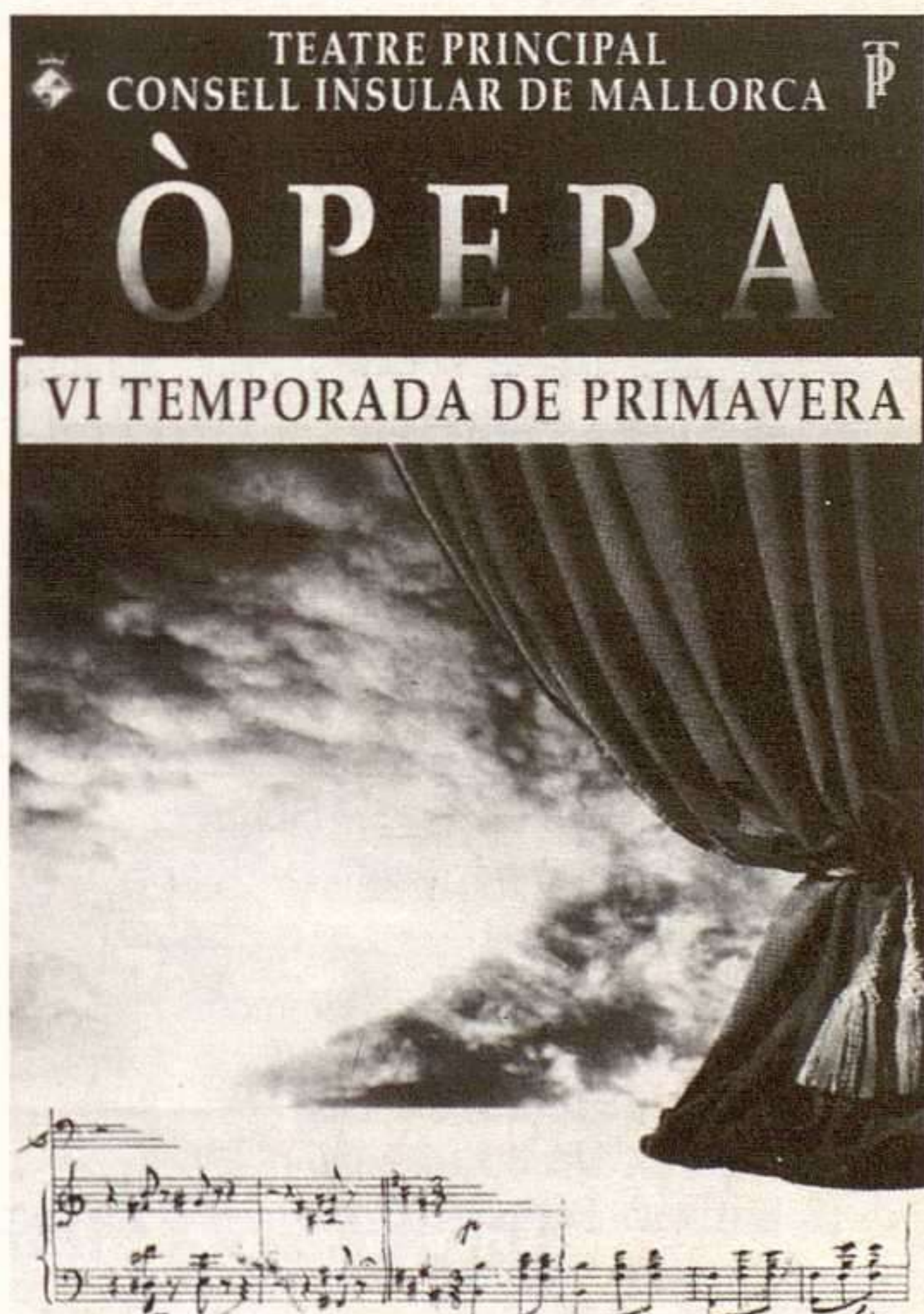
Ja fa uns quants anys que Mallorca té temporades regulars d'òpera en el renovat Teatre Principal de Palma. L'entitat, amb el suport del Consell Insular de Mallorca, està fent una tasca molt lloable que mereix ser més coneguda i visitada pel públic d'altres comunitats i especialment de l'afició barcelonina, tan minoritària a l'hora de desplaçar-se per motius operístics.

El cicle operístic d'enguany, que comença a la darrereria de març, s'inaugura amb *Carmen*, amb Irena Zaric, Fabio Armiliato i María Gallego (26, 28, 30 de març i 1 d'abril). Després, es farà l'obligada commemoració rossiniana amb *Il barbiere di Siviglia* que comptarà amb Ernesto Palacio els dos primers dies (12 i 15 d'abril) i amb el nou i prometedor tenor Josep Bros el dia 19 del mateix mes. Maite Arabarruena cantarà el rol de Rosina i Carlos Alvarez el de Figaro.

El punt culminant de la temporada serà el *Rigoletto* dels dies 1, 3 i 5 de maig, amb Vicenç Sardinero en el primer paper, i amb la soprano coreana que tan va agradar en el *Don Pasquale* de Sabadell, Seun Eur Kim, en el de Gilda. Dirigirà Fabiano Monica, el mateix director de la *Carmen* ja esmentada. Finalment, els dies 27, 29 i 31 de maig es tornarà a posar en escena l'*Aida* que l'any passat va merèixer la lloança unànim de crítica i públic per la vistosa producció de Serafi Guiscafré. Els dos primers dies repetirà el paper la destacada soprano Pauletta de Vaughn; el Radamès canvia aquest any i serà el jove tenor Ernesto Grisales, que fa uns anys

va obtenir una menció en el Concurs Viñas; la primera representació tindrà l'atractiu de comptar amb Fiorenza Cossotto en el paper d'Amneris, que els dos dies restants cantarà l'elegant Sylvia Corbacho. Vicenç Sardinero serà un Amonasro de luxe. Eugene Kohn dirigirà l'Orquestra Simfònica de Balears, la formació musical que s'ocupa de tot el cicle.

Un cicle interessant i variat, que dona oportunitat als aficionats d'escoltar cantants joves i prometedors i algunes figures cabdals de la lírica internacional. □





VI TEMPORADA D'ÒPERA DE PRIMAVERA

CARMEN de G. Bizet

Producció del Teatre Principal
Març 26, 28 i 30 – Abril 1

Zaric – Armiliato – Chigari
Gallego – Juan – Borrás
Heilbron – Farrés – Sintes
Ferrer

Direcció Escènica: Serafí Guiscafré
Direcció Musical: Fabiano Monica

Cors del Teatre Principal

RIGOLETTO de G. Verdi

Producció del Teatre Principal
Maig 1, 3 i 5

Sardinero – Eun Kim – Ragonese
Brunetti – Farrés – Corbacho
Heilbron – Sola – Garriga – Roca
Sintes – Coll

Direcció Escènica: Franco Vacchi
Pere Noquera
Direcció Musical: Fabiano Monica

Cor del Teatre Principal

IL BARBIERE DI SEVIGLIA de G. Rossini

Coproducció del Teatre Principal,
Teatro Pérez Galdós – Las Palmas
Teatro Angel Guimerà – Tenerife
Teatro Campoamor – Oviedo
Abril 12, 15 i 19

Palacio (12 i 15) – Bros (19) – Alvarez
Arabarruena – Farrés – Salvanyac
Nicolini – Sola

Direcció Escènica: Horació Rodríguez de Aragón
Direcció Musical: Giuliano Carella

Cor del Teatre Principal

AIDA de G. Verdi

Producció del Teatre Principal
Maig 27, 29 i 31

De Vaughn (27 i 29) – Derfstine (31)
Cossotto (27) – Corbacho (29 i 31)
Grisales – Sardinero – Brunetti
Venco (27) – Fontana (29 i 31)
Rosello – Fuentes

Direcció Escènica: Serafí Guiscafré
Direcció Musical: Eugene Kohn

Cor del Teatre Principal
Cor de Calvià – Coral Es Taller

ORQUESTRA SIMFÒNICA DE BALEARS

Informació:

Teatre Principal, La Riera, 2 – 07003 PALMA (Balears) – Tel. (971) 72 55 48

Opera en Valencia

La actividad operística en Valencia sigue sin tener un festival o una temporada estable que garanticen su amplitud y continuidad.

Blas Cortès

La actividad operística en Valencia sigue sin tener un festival o una temporada estable que garanticen su amplitud y continuidad. Y ello, pese a disponer de todas las circunstancias propicias. Se cuenta con un Teatro Principal, de magníficas condiciones acústicas, que fue creado expresamente para la ópera y que últimamente ha ampliado su foso, ha modernizado la maquinaria escénica y ha instalado un sistema de climatización. Por otro lado el Área de Música del IVAECM (Instituto Valenciano de Artes Escénicas, Cinematografía y Música), de la Generalitat, cuenta con responsables competentes, como han demostrado en todas las óperas representadas hasta ahora, con el Cor de València, de consolidado prestigio, y con la posibilidad de utilizar el Área escénica del Instituto para la producción operística. Además de la Orquesta de Valencia y de la nueva Orquesta Sinfónica de Valencia, creada recientemente con el propósito de que se dedique fundamentalmente al foso, sea en ópera, ballet o espectáculos afines. Pese a todo ello falta todavía un presupuesto suficiente y una conveniente sensibilización ante la OPERA, que son deseables que existan con la prometida dirección general de música desde la nueva Consellería de Cultura.

La programación en el Teatro Principal de Valencia, propiciada desde el Área de Música del IVAECM, ha incluido este año *La Cenerentola* de Rossini (en enero), *L'Orfeo* de Monteverdi (en febrero) y *Una cosa rara* de Vicent Martín i Soler (en marzo), en la pro-

ducción del Gran Teatre del Liceu. Para este trimestre de primavera sólo está programado *Il trovatore* de Verdi, que se representará los próximos 23, 26 y 29 de mayo en el Teatro Principal. Es una coproducción del Área de Música del IVAECM, el Teatro Nacional de la Zarzuela y el Festival de Ópera de Oviedo. Excepto el papel de Manrico, el resto están confirmados: Paolo Gavanelli en el Conde, Sharon Sweet en Leonora, Viorica Cortez en Azucena, Stefano Palatchi en Ferrando. La escenografía es de Llorenç Corbella y el vestuario de Pepe Rubio. El Cor de València estará dirigido por Francisco Perales y la Orquesta de Valencia, por Manuel Galduf.

El resto de la actividad operística está contenida en el II Ciclo de Música Antigua y Barroca, dentro de la temporada del Palau de la Música de Valencia, y que representa *La serva padrona* de Pergolesi y *The Ephesian Matron* de Charles Dibdin, en la sala de cámara del Palau, el día 4 de abril, y en el Teatro Principal de Alicante el día 6. Al redactar esta crónica el Teatro Principal de Alicante no tenía confirmada la programación. Desde las obras de remodelación que se han hecho en dicho teatro, ha cobrado impulso la actividad operística. El pasado febrero se representaron *La nariz* de Shostakovich, *Himeneo* de Händel, *La cambiale di matrimonio* de Rossini y *Pimpinone* de Telemann. Ello resulta significativo. Hay que señalar, por último, que en el Palau de la Música de Valencia se interpretará en versión de concierto, el día 1 de mayo, *El Holandés errante*, con solistas por determinar y con la intervención del Cor de València y la Orquesta de València dirigida por su titular, Manuel Galduf. □

Opera en Navarra

La Asociación ha conseguido llevar la ópera a una ciudad que merecía hace tiempo un espectáculo de estas características

La Asociación Gayarre Amigos de la Opera, ha organizado por segunda año consecutivo un espectáculo operístico en la capital navarresa. El año pasado fue *Don Pasquale* y éste *L'Elisir d'amore*.

Marc Heilbron

La Asociación ha conseguido, a pesar del gran número de obstáculos, llevar la ópera a una ciudad que merecía hace tiempo un espectáculo de estas características.

Las dificultades vienen en primer lugar por las condiciones del propio Teatro Gayarre, en el que se realizan las funciones. El Gayarre no dispone de un foso suficientemente amplio para una orquesta sinfónica y por lo que parece tampoco las dimensiones del escenario permiten albergar según que tipo de producciones. A pesar de todo, la Asociación al frente de la cual se encuentra su director artístico, Benjamín Lazcano, ha conseguido sobreponerse a estos problemas y presentar un espectáculo de una notable calidad artística, con un «cast» de primera línea para las representaciones de *L'Elisir d'amore*.

Al frente del reparto se encontraba el tenor Dalmau González, que demostró una vez más su gran línea de canto y sobre todo sus grandes dotes teatrales para hacer creíble el papel del inocente Nemorino. La soprano Nuccia Focile, a la que dentro de poco podremos escuchar en el Liceo interpretando el mismo papel de Adina, que interpretó su papel de forma coherente y con una voz muy adecuada a la parte. El barítono Manuel Lanza, como Belcore, fue el

gran descubrimiento de la noche. La voz de este joven cantante tiene sin lugar a dudas la consistencia y el timbre adecuado para que se le pueda considerar como una firme promesa de futuro para el canto en España. Carlos Chausson, que cantó a pesar de padecer un fuerte resfriado, resolvió sin ningún tipo de problemas y con la gracia que caracteriza habitualmente sus interpretaciones, el papel de Dulcamara. Completó el reparto con eficiencia la soprano María Eugenia Echarren como Gianneta. Al frente de la orquesta, Miquel Ortega, consiguió una interpretación brillante a pesar de las dificultades añadidas que supone el «boicot» que Max Bodmer, el titular de la orquesta, pretendía hacer a la organización de la ópera. La producción, realizada por la propia Asociación, resultó muy funcional, gracias a la gran labor del director de escena, Valentín Redín. Excelentes los Coros de Opera del Orfeón Pamplonés. En su próxima edición la asociación tiene previsto representar *La Cenerentola* para conmemorar este año Rossini. *La Cenerentola* será representada con la excepcional producción del Festival de Glyndebourne, que compró el Teatro de la Zarzuela y que se ha representado ya en Madrid y Oviedo. Esperemos, que esta iniciativa prospere, para que podamos contar con Pamplona como una de las capitales operísticas del Estado. □



ASOCIACION
GAYARRE
AMIGOS DE
LA OPERA

El mundo de la publicidad, en los programas de ópera, ofrece más de un motivo de curiosidad y a veces es ilustrativo de la mentalidad de épocas pasadas.

La Tisis *Un ejemplo fue el programa de La traviata que se repartió en el Gran Teatro del Liceo en la temporada 1907-08.*

En la página donde hay la explicación del argumento, se halla un inmenso anuncio dentro de un recuadro que interrumpe la lectura para preguntar.

¿COMO EMPIEZA LA TISIS?

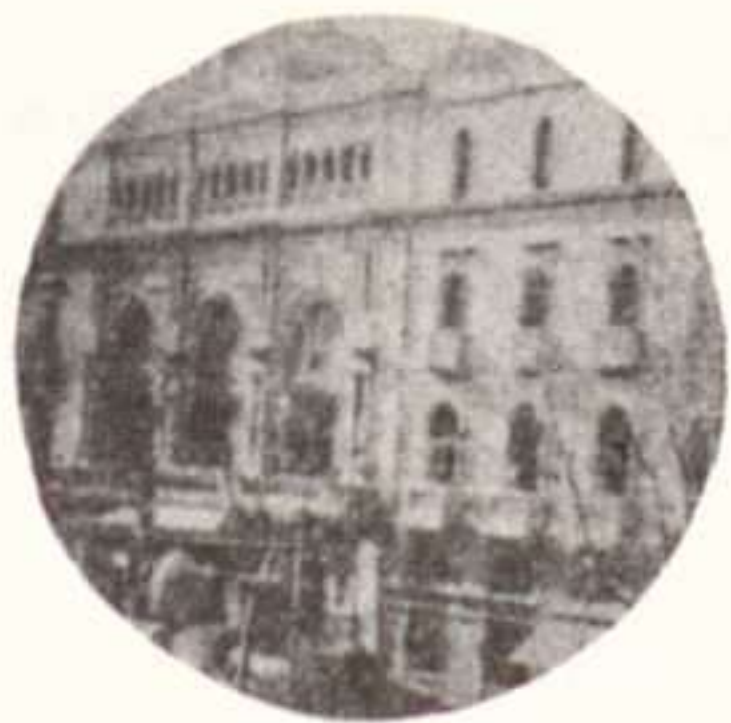
Su curación absoluta.

Un caballero que goza de cabal salud se desvía del camino normal, hace vida crapulosa, no duerme las horas necesarias, apenas tiene tiempo para vivir y satisfacer las apremiantes necesidades de la vida, gasta más de lo que ingresa, y poco á poco su organismo desfallece, y por último el ENFLAQUECIMIENTO y la DEBILIDAD le convierten en caja de Pandora, tiene tos, espectora sangre ó mucosidades, disnea y cansancio al subir cuesta, sueño intranquilo, sudores nocturnos, digiere mal, tiene palpitaciones: en dos palabras, la pereza física y moral, la falta de vigor y lozanía es evidente; este sujeto HA ENVEJECIDO ANTES DE TIEMPO, está al borde de la TISIS. El sabio consejo de su médico «tome JARABE de HIPOFOSFITOS SALUD» le ha devuelto la vida que había malgastado en excesos y bacanales.

Este enfermo preconiza el JARABE HIPOFOSFITOS SALUD, á todos los débiles y caquéticos; su organismo tiene el vigor y la salud que había perdido.

Veinte y dos años de maravillosos resultados.

Si se ofrece algún similar rechácese; la oferta es interesada.



Gran Teatro

del Liceo

Compañía de Ópera Italiana

Empresa: Alberto Bernis

IMP. J. SANTPERE,
VILADOMAT. 01 *

1907-1908

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

Fiorenza Cossotto, trenta anys al Liceu

*Dia 24 d'octubre de 1991, dijous
a la nit. Fiorenza Cossotto és
rebuda un cop més amb
aclamacions pel seu públic fidel*

*—el que la coneix, el que l'ha seguida durant tots o bona part d'aquests anys—
després de cantar el paper ingrati i poc lluït d'Herodias*

Dia 5 de novembre de 1961, diumenge a la tarda: Fiorenza Cossotto debuta al Liceu en *La Cenerentola*, de Rossini, cridant l'atenció per la bellesa de la seva veu homogènia, càlida i ben centrada que serveix la coloratura de Rossini amb impecable estil i morbidesa en l'emissió.

Roger Alier

Dia 24 d'octubre de 1991, dijous a la nit. Fiorenza Cossotto és rebuda un cop més amb aclamacions pel seu públic fidel —el que la coneix, el que l'ha seguida durant tots o bona part d'aquests anys— després de cantar el paper ingrati i poc lluït d'Herodias, en la reposició de la ja coneguda producció de Jochen Ulrich, de la *Salomé* de Richard Strauss, producció que l'obliga a confinar les seves capacitats d'actriu a un racó de l'escenari.

Entre mig, trenta anys d'èxits inoblidables: *Favorita* amb Jaume Aragall, *Carmen*, Dalila en l'obra de Saint-Saëns, Ulrica en *Un ballo in maschera*, apassionada Laura en *La Gioconda*, Santuzza en aquella *Cavalleria* que va semblar doblement curta, pel prodigi de la seva actuació, Amneris absoluta i dominant en *Aida* i per damunt de tot, fabulosíssima, insuperable Azucena del *Trovatore*, on la gran artista superava les mateixes possibilitats d'aquest rol intens i cru alhora, ple de maldat i d'humanitat. Fiorenza Cossotto hi llueix la seva veu: una veu feta de natura i d'intensitat, apta per expressar la passió, la maldat i la ira, la desesperació i l'amor.

Fiorenza Cossotto, nascuda al Piemont, es va distingir des de la seva pubertat per l'excel·lència de la seva veu. Ben aviat



La mezzosoprano Fiorenza Cossotto, Herodias de *Salomé* (1991)

se'n van adonar al Conservatori de Torí, i després a la Scuola di Canto de la Scala de Milà. Ja l'any 1957 canta un petit paper a *Dialogues de Carmélites* de Poulenc, a la Scala de Milà. L'any 1959 obté el seu primer gran èxit discogràfic en cantar el rol de Laura en l'enregistrament de *La Gioconda* al costat de



Entrega d'un premi a la millor mezzo-soprano de la temporada, novembre 1977.

Maria Callas. En el paper de baix, el cantant Ivo Vinco, que més tard seria el seu espòs.

El 4 de gener de 1962 es produeix el seu triomf definitiu a la Scala de Milà quan es presenta en el paper espectacular de *La favorita*, de Donizetti, al costat de Gianni Raimondi i d'Ettore Bastianini. Va ser arran d'aquest èxit que Joan Antoni Pàmias, sempre atent als nous valors que apareixien en el panorama europeu, va contractar-la per a la temporada 1962-1963 del Liceu.

En principi havia d'haver debutat en l'Adalgisa d'una *Norma* amb Leyla Gencer, però finalment aquesta òpera es va canviar i la Cossotto va presentar-se en l'esmentada *Cenerentola* de Rossini.

La carrera subsegüent de la Cossotto ha estat seguida pels liceïstes amb una admiració creixent. A l'estranger, no hi ha teatre d'òpera que tingui un mínim d'importància on Fiorenza Cossotto no hagi deixat corpresos els espectadors amb la seva forta personalitat escènica i vocal. Durant aquests trenta anys tan aviat se l'ha sentida a l'Arena de Verona, com a Amneris, com se l'ha vista aparèixer als teatres operístics més remots d'Amèrica del Nord.

Al Liceu s'ha format, a través dels anys, un fort contingent d'admiradors d'aquesta mezzo-soprano, tan apassionats i amb tant de temperament en les seves ovacions a la diva com el que ella manifesta en escena. Ha estat aquest contingent destacat de fidels i incondicionals els que han fet que Fiorenza Cossotto arrelés a Barcelona d'una manera que l'ha fet mereixedora d'homenatges i distincions, i l'ha fet rebre pluges de flors i de paperets laudatoris, així com aclamacions inacabables. També ha estat objecte d'homenatges com el nomenament de sòcia d'honor de l'Associació d'Amics del Liceu presidida pel Dr. Moisès Broggi, el qual li va lliurar aquesta distinció en un sopar en honor seu i del seu espòs Ivo Vinco, celebrat al Cercle del Liceu, el 27 de febrer de 1988.

Recentment s'ha anunciat l'actuació de Fiorenza Cossotto prop de Barcelona: el 27 de maig proper en una única funció com a Amneris, en l'*Aida* del Teatre Principal de Mallorca. Es parla també d'altres actuacions futures de la Cossotto a Catalunya, però de moment no podem confirmar-les de manera definitiva. □

The Duenna

Éxito de una gran ópera catalana contemporánea

Fernando Sans Rivière

Tras una accidentada primera función suspendida a causa de un inofensivo pero desafortunado apagón eléctrico, pudo estrenarse por fin en el Gran Teatre del Liceu «The Duenna» o «La Dueña», primera y última ópera del compositor catalán exiliado en Inglaterra, Robert Gerhard. A pesar de la expectación creada por las excelentes críticas de la prensa en el estreno madrileño, y de la catalanidad de la obra, no se acercaron al teatro ninguna de las personalidades políticas y culturales de nuestra ciudad desaprovechando la oportunidad de apoyar a un excelente compositor aunque sea de forma póstuma.

La obra de Gerhard está basada en una divertida y enrevesada comedia de amor y enredo «The Duenna» de Richard L. Sheridan, que alcanzó uno de los más sonoros éxitos que se recuerdan en el Londres de 1775. Si el libreto es de una innegable calidad, repleto de ideas y comicidad, no lo es menos la música del compositor catalán. Gerhard obtiene en esta obra un equilibrio perfecto entre sus maestros de la escuela de Viena y la más pura influencia folklórica que tanto le había inculcado su maestro Pedrell.

La obra contiene una vitalidad trepidante marcada sobre todo por el ritmo rápido y constante que favorece el estilo musical contemporáneo junto a las ráfagas avasalladoras de la más rica música popular de carácter andaluz y, cómo no, catalán. La dirección de escena se apoyó en dicha vitalidad de la obra para hacer aparecer una Sevilla poblada de

personajes callejeros de todos los estamentos (la nobleza, el militar, el clero —el cual es atacado y ridiculizado por la obra— y el pueblo llano representado por los gitanos) que aparecen y desaparecen con inusitada rapidez realzando las escenas y en alguna de ellas por contrapartida obstaculizando la concentración del espectador.

En cuanto a los cantantes la interpretación de Richard van Allan de don Jerónimo logró una estupenda caracterización del personaje con ribetes quijotescos, aunque en cuanto a lo vocal no logró repetir su excelente interpretación realizada en la Zarzuela de Madrid denotando un cierto cansancio e inestabilidad a medida que avanzaba la obra. El Ferdinand de Anthony Michaels-Moore

Compositor: Robert Gerhard.

Intérpretes: Felicity Palmer (the Duenna); Sharon Cooper (donna Luisa); Anthony Michaels-Moore (Don Fernando); Richard van Allan (don Jerónimo); Anne Mason (donna Clara); David Rendall (don Antonio); Enrique Baquerizo (don Isaac); Robin Leggate (Padre Pablo); Alfredo Heilbron (López); Begoña Alberdi (gitana); Antoni Comas y Adrià del Castillo (flagelantes), etc. Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Director de orquesta: Antoni Ros-Marbà. Director de escena: José Carlos Plaza. Producción: Teatro Lírico Nacional La Zarzuela y Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Escenografía: Pedro Moreno y Rafael Garrigos. Vestuario: Pedro Moreno. Coreografía: Goyo Montero.

Gran Teatre del Liceu, 12 de febrero de 1992, coestreno mundial.



De izquierda a derecha, Richard van Allan, Sharon Cooper y David Rendall en *The Duenna* (Liceu, 1992).

cumplió con dignidad a pesar de algunos flaqueos perceptibles, así como el don Antonio de David Rendall que realizó una excelente actuación. En cuanto al rol de don Isaac, fue admirablemente interpretado por Enrique Baquerizo que supo dar comicidad al personaje y cantó su papel con holgura y excelente voz. No podemos decir lo mismo del Padre Pablo cantado por Robbin Leggate, ya que su actuación desequilibró el buen hacer de sus compañeros, a causa, parece ser, de una repentina enfermedad. En cuanto a los papeles femeninos destacó Anne Mason en el rol de doña Clara con una bella emisión y agilidad en las notas agudas. Sharon Cooper estuvo bien en el rol de donna Luisa y Felicity Palmer interpretó con gracia y teatrali-

dad su rol de Duenna pero no convenció vocalmente. Los cantantes que el Gran Teatre del Liceu incorporó en los papeles menores cumplieron su cometido con dignidad.

El espectáculo brilló con luz propia gracias a la cohesión de la obra; libreto, música, dirección escénica, vestuario, iluminación, y a la gran dirección orquestal llevada a cabo por el maestro Ros-Marbà que se enfrentó con energía, amor y dedicación a la partitura. El público supo apreciar la labor de conjunto de los intérpretes y premió con numerosos aplausos y vítores la partitura de Gerhard, reconociendo la riqueza de su música, junto a la sorprendente utilización de los diversos recursos operísticos y la originalidad de la obra. □

La ópera «hierve» en el sur de Francia

E **Fernando Sans/Roger Alier**

En los primeros números de «Opera Actual», ya se ha comentado la importancia que tiene actualmente el Sur de Francia como lugar donde un espectador interesado puede ver espectáculos operísticos de considerable calidad a unos precios razonables, y con unos teatros en cuyas taquillas es relativamente más fácil encontrar localidades que en otros países de Europa.

Recientemente «Opera Actual» visitó dos de estos teatros, de entre los más activos y mejores, los dos geográficamente no muy alejados del público barcelonés y con una programación que se sale de lo corriente por muchos conceptos.

MONTPELLIER: *Alceste*, de Lully.

Para los amantes de la ópera antigua, Montpellier era este año la cita evidente: dos óperas de Lully (*Alceste* y *Atys*) y una de Monteverdi (*Il ritorno di Ulisse in patria*) en el *cartellone* de la temporada.

El espectacular *Alceste* que presenciamos se dio en la Opéra-Comédie de Montpellier, a mediados de febrero. La versión de la historia que se explica en este *Alceste* es una mezcla del mito original mezclado con el de Orfeo: Alcide (Hércules) ayuda a Admète a rescatar a Alceste prisionera, mediante una batalla escenificada de un modo delicioso (un fortín en forma de maqueta se sitúa entre los dos ejércitos, y los impactos hacen saltar fragmentos de los bastiones a la vista del público) y más tarde, cuando Alceste muere



Representació d'*Alceste* a Montpeller.

para salvar a su marido, Alcide desciende a los infiernos para rescatarla y devolverla a su esposo.

La ópera, en la ya célebre producción de Jean-Louis Martinoty, aparecía con toda la vistosidad propia del teatro versallesco: figuras alegóricas, estatuas, ángeles voladores, nubes que revelan deidades en su interior y un *atrezzo* y un vestuario de época de excelente calidad (aunque la elección de los colores fuera quizá un tanto chillona) y fue una verdadera fiesta para los ojos. Otras partes del cuerpo salieron peor libradas, porque siguiendo la siniestra moda actual se dieron el *Prólogo* y los tres primeros actos sin

interrupción, con una duración total de casi dos horas y cuarto, continuando el resto del espectáculo durante una hora y media más.

Como es sabido, la ópera francesa careció del interés vocal que tenía la ópera italiana, y los cantantes no tuvieron que ejercitarse mucho, aunque se distinguió por su recia solidez vocal el bajo Jean-Philippe Lafont en el papel de Alcide, y se hicieron notar por su calidad Colette Alliot-Lugaz en el papel de Alceste, y Martyn Hill en el de Admète. El resto del equipo vocal funcionó bien y la coreografía y la gran variedad del espectáculo tuvieron el nivel del lujo con que se exhibía esta recreación de los fastos versallescos.

TOULOUSE: *Elektra* orquestal y visual en la «Halle aux grains»

La temporada de Toulouse se desarrolla en el Capitole y en la peculiar sala de la Halle aux Grains, que tiene un escenario central visible desde los distintos espacios de butacas, situados a una cierta altura sobre un inmenso foso de orquesta.

Presenciar aquí una *Elektra*, situado directamente sobre la riquísima orquesta strausiana es una experiencia fascinante, máxime teniendo en cuenta la perfecta y compacta labor de la orquesta bajo la competente batuta de Michel Plasson. Ciertamente que de este modo la atención del espectador se ve casi más solicitada por la orquesta y sus mil sonoridades y matices que por lo que ocurre en escena, pero con una orquesta como la del Capitole de Toulouse la experiencia valió la pena.

La producción, de Nicolas Joël, situaba la acción en una época más o menos actual, pero sin precisar. Se parecía a la de Núria Espert, pero sin que la obvia tiranía política que representaban Ägysth y Klytämnestra tuviese un color concreto. La escenografía de Hubert Monloup consistía en una puerta de arquitectura fascistoide con un inmenso e inquietante balcón en la parte superior; la ac-



Janis Martin, *Elektra*, Toulouse.

ción se desenvolvía frente a la casa, con un voladizo sobre la orquesta para la tumba de Agamèmnon. El equipo vocal era competente, pero más en conjunto que como individualidades. Janis Martin —que imitaba a la Nilsson de un modo obvio— empezó floja pero luego dio la talla en este difícil y trágico rol. Rachel Gettler dio una agradable y humana visión de su Chrysothemis, pero en algún agudo desfalleció un poco sin que se notara demasiado. Magnífico el Orest de Falk Struckmann y buenos Sheila Nadler (Klytämnestra) y Ragnar Ulfung (Ägysth), así como todo el equipo de sirvientas y sirvientes. □

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	LUIZA 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	MEFISTOFELIS	
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

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

Visual Ediciones

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 _____



EL Cercle Liceu

HISTÒRIA ART. CULTURA

Roger Alier • Joan Bassegoda i Nonell
Eduard Escartín • Francesc Fontbona
Ramon Manent • Jordi Ribera i Bergós

El cercle del Liceu

Història, Art i Cultura

Lluís Trullén

Aquest llibre, presentat el passat mes de desembre, aporta als barcelonins una ocasió immillorable de conèixer un dels centres privats amb una tradició històrica, equiparable a la del propi Gran Teatre i d'una riquesa artística exemplificada amb nombroses mostres del millor art modernista. *El Cercle del Liceu, Història, Art i Cultura*, títol complet del volum, ha tingut com a coordinador al doctor Francesc Fontbona de Valls, Conservador de la Secció de Gravats de la Biblioteca de Catalunya i un dels més grans especialistes en art modernista del nostre país. A més hi han col·laborat el doctor Eduard Escartín, professor d'Història Moderna de la Universitat de Barcelona, el doctor Roger Alier, professor d'Història de la Música de la mateixa universitat, Joan Bassegoda i Nonell, president de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, Jordi Ribera Bergós, llicenciat en Història de l'Art, així com el propi Francesc Fontbona. El llibre ha estat luxosament editat per Edicions Catalanes S.A. i les seves il·lustracions moltes d'elles inèdites, són d'una qualitat immillorable gràcies al treball del fotògraf Ramon Mament, que ha fixat el seu objectiu en detalls que segurament més d'un cop han passat desapercebuts fins i tot pels propis socis de la entitat. La iniciativa de l'edició del llibre procedeix de la Junta de Govern del Cercle, que va encarregar a Francesc Fontbona aquest treball a inicis de l'any passat, qui tot seguit, complint el requisit «sine qua non» que els redactors del volum fossin socis del Cercle

del Liceu, va rodejar-se d'aquests reconeguts especialistes en les matèries esmentades. El llibre es divideix en cinc apartats, que contemplen la història político-social del cercle; l'edifici considerat des de el punt de vista arquitectònic; l'art i les seves diferents manifestacions; el Cercle i la música; i com apèndix, el catàleg complert de les obres pictòriques i escultòriques del local. En la introducció del magnífic volum, Ramon Negra i Valls, president de la Entitat, recorda l'interès que va suscitar la col·laboració del Cercle en l'exposició *El modernisme a Catalunya*, realitzada fa dos anys, en la qual els locals de l'entitat van obrir-se per primer cop al gran públic.

Com diu Francesc Fontbona «el llibre pretén ser un objecte bell en si mateix que reproduceixi el més exactament possible la major part de les riqueses artístiques que conté el Cercle». Detalls, rigor científic, dades històriques absolutament desconegudes, imatges innèdites, amenitat i profunditat en el text, conformen un complement idoni de les obres reproduïdes òptimament de Casas, Utrillo, Masriera, Durancamps o Rusiñol. Veritablement el lector del llibre comprovarà que ens trobem davant d'un reflex extraordinari de tota la bellesa i riquesa de l'entitat. □

Mida: 25 x 33 cm.
 Núm. de pàg.: 320
 Preu socis: 12.000
 Preu cercle: 20.000
 Preu llibrerías: 22.500



FALLA

El Amor Brujo. El retablo de Maese Pedro. Ginesa Ortega, Iñaki Fresán, Joan Cabero, Joan Martín. Orquestra de Cambra del Teatre Lliure de Barcelona. Director: Josep Pons. Harmonia Mundi. 1CD. DDD.

Josep Pons i l'Orquestra del Teatre Lliure han mantingut des de la seva fundació l'any 1985 una afinitat cap la música del segle XX, incloent a la seva temporada estable i concerts per diversos punts d'Espanya, amb obres d'un variat i selectiu repertori. *El retablo de Maese Pedro*, que ja oferiren dins el festival de Granada i *El amor brujo* escoltat en un concert celebrat al Palau Macaia de Barcelona, són les dues obres que integren aquest compacte. Certament l'Orquestra del teatre Lliure i el seu director, ofereixen al oient una interpretació fidel, acurada, molt racional però sense oblidar un esperit folklòric que no cau en excessos, i que ens permetrà disfrutar de la meravellosa música de Falla en tota la seva essència. Si l'Orquestra, que aconsegueix més bons resultats en els moments de gran lirisme que en aquells que necessiten una major rauxa— com la Dança del Foc, mancada d'una major agressivitat i d'exageració de matisos—, els cantants, cuidadosament escollits, estan a l'altura de les circumstàncies. La veu

de la cantora Ginesa Ortega —que ja havia interpretat l'obra a Barcelona—, és fosca però summament atractiva per recitar amb sentiment. Per la seva banda, Iñaki Fresan fa una veritable recreació del personatge amb un Don Quixot, indignat, incrèdul, amenaçador, irat i satisfet; una barreja de caràcters que aquest cantant sap trasmetre amb eficiència. Joan Cabero encarna el paper de Maese Pedro. La seva trajectòria artística, prou coneguda pel públic barceloní i que comprèn des de lieder de Schubert fins a obres de Mahler, el converteix en un Maese Pedro eficient, intel·ligent en la seva manera d'entendre el personatge, cantat amb grans dosis d'humanitat i tècnicament amb una projecció vocal correcta. El repartiment el clou el nen soprano Joan Martín; portador d'una veu afinada, detall a remarcar en les veus blanques, i per sobre de tot poseeix musicalitat. Qui sap si d'aquí un temps tindrem un nou Josep Carreras; el canvi de veu ho dirà. Però l'ànima del disc és Josep Pons; realitzador d'un estudi meticulós, acurat amb els detalls, i comunicador de l'esperit d'aquesta música tan representativa del nacionalisme de Falla. En definitiva, un compacte que podriem considerar com imprescindible per la seva manera fidel de trasmetre aquesta meravellosa música. **L.T.**

HÄNDEL

Georg Friedrich: *Giulio Cesare*. Jennifer Lamore, Barbara Schlick, Bernarda Fink, Marianne Rörholm, Derek Lee Ragin, Furio Zanasi, Dominique Visse, Olivier Lallouette. Concerto Köln. Dir. René Jacobs. HARMONIA MUNDI FRANCE 901385-87 Y 87 BIS (3 CD más uno suplementario como regalo).



La proliferación de ediciones de óperas integrales de Händel sigue su curso, desmintiendo las apreciaciones negativas —muy comprensibles en su contexto— de Robert Gerhard sobre el fracaso de los primeros intentos de revitalizar a Händel en Alemania, en los años veinte. Lo que ocurría entonces era que no existían aún los cantantes que tuviesen los conocimientos estilísticos y la técnica adecuada para hacer justicia a las partituras barrocas, y los mismos directores de orquesta y de escena ignoraban por completo la *praxis* operística de la época de Händel. Todavía, en los años 1960, el *Giulio Cesare* que dirigió Julius Rudel tenía crudas adaptaciones (como la de utilizar un protagonista bajo— barítono como Norman Treigle) a pesar de una labor orquestal bastante digna. Sucesivas ediciones discográficas han ido poniendo cada vez más el acento en el retorno al lenguaje musical de la época, con la utilización de instrumentos originales y la depuración del estilo de canto. Es esto lo que ha logrado plenamente la edición de HARMONIA MUNDI, con una toma de sonido de gran calidad y fidelidad y una excelente calidad en la orquesta, a pesar de que la inevitable gangosidad de los instrumentos de cuerda pesan un poco al principio, dando una leve sensación de monotonía. La parte vocal adolece de un defecto también propio de la época: la monotonía de una vo-

calidad en la que predominan las voces femeninas o de *castrato* de parecido color (Giulio Cesare, Tolomeo, Cornelia, todas en el registro de *alto* al que cabe sumar también a Sesto, que está al alcance de una mezzosoprano). La grabación no contribuye a salvar este efecto porque Jennifer Lamore, en el rol principal de Giulio Cesare, aunque canta con considerable competencia, tiene un timbre poco distinguido, y tampoco el contratenor Derek Lee Ragin que toma a su cargo el papel de Tolomeo llega a convencer plenamente en este sentido. En cuanto a las sopranos, Barbara Schlick tiene una voz tal vez demasiado ligera para una Cleopatra que se supone fémica experta y astuta, pero canta con elegancia y con deliciosos y perfectos trinos. Muy notable resulta Marianne Rörholm como Sesto, especialmente en el aspecto interpretativo. Furio Zanasi es un Achilla convincente en su rol menor y Dominique Visse completa el reparto discretamente como Nireno, obteniendo el privilegio de un aria añadida (que se halla al final del disco especial de regalo) que Händel compuso para la segunda tanda de funciones de *Giulio Cesare*, un año después del estreno, y cuyo texto, curiosamente, no figura en el libreto que acompaña a los discos. **ROA**

MARTIN I SOLER

Una Cosa Rara. M. Angeles Peters, Montserrat Figueras, Gloria Fabuel, Ernesto Palacio, Iñaki Fresán, Fernando Belaza, Stefano Palatchi, Francesc Garrigosa. Le Concert des Nations. La Capella Reial de Catalunya. Director: Jordi Savall. ASTRÉE AUVIDIS. DDD. 2H 53'.

La gravació d'una òpera que no havia estat enregistrada fins



ara sempre és una bona nova per als melòmans i els aficionats a l'òpera. Tal és el cas d'aquesta *Cosa Rara*, que va ser enregistrada al Gran Teatre del Liceu el febrer i març de 1991 i amb la qual finalment es fa justícia a la figura del compositor valencià Vicent Martin i Soler, que va ser un dels compositors més populars del segle XVIII (molt més que el propi Mozart).

La gravació ha estat dirigida amb solvència per Jordi Savall, que s'ha guanyat una merescuda popularitat a França. Malgrat tot, Savall no sembla gaire acostumat a dirigir òpera i es poden apreciar a vegades la falta d'una major seguretat en la relació cantants-director. De tota manera, la seva versió és molt acurada en els matisos i sobre tot, en el color orquestral, en una versió realitzada amb instruments originals.

El repartiment l'encapçalen impecablement M. Angeles Peters i Ernesto Palacio, que canten amb un esplèndida línia de cant i sense cap mena de dificultat en les bandes més extremes del registre. Montserrat Figueras no sembla haver-se adaptat amb tanta facilitat i el seu cant algun cop ens mostra deficiències tècniques i estilístiques. Iñaki Fresán és un Lubino notable encara que la seva veu no tingui un timbre gaire baritonal. Gloria Fabuel té la gràcia i els matisos que demana el paper còmic de Ghita. Resulta pobre la interpretació de Fernando Belaza (uns excel·lents mit-

jans vocals que podrien estar molt més aprofitats) i de Francesc Garrigosa, de capacitats molt modestes. Stefano Palatchi és un excel·lent Podestà, que respon a les esperances que s'hi han dipositat. Bé el cor de la Capella Reial de Catalunya i Le Concert des Nations.

Una iniciativa com aquesta mereix ser repetida. **M.H.**



MASCAGNI

Cavalleria Rusticana. Jessye Norman, Giuseppe Giacomini, Dmitri Hvorostovsky, Martha Senn, Rosa Laghezza. Choeurs de l'Orchestre de Paris. Orchestre de Paris. Director: Semyon Bychkov. PHILIPS. DDD. CD 432 105-2. 1991.

El sello discogràfic Philips ha grabado recientemente una nueva versión de *Cavalleria Rusticana* que tiene como protagonista a la soprano Jessye Norman. Esta grabación conmemora dos acontecimientos: De una parte el centenario del estreno de la òpera de Mascagni, que está considerada como la primera de las òperas de la escuela verista y de otra la de los veinte años de colaboración entre este sello discogràfic y la propia Jessye Norman, una de las cantantes que más éxitos ha proporcionado a la casa.

La direcció de orquesta corre a cargo del director ruso Semyon Bychkov, titular desde 1989 de la Orquesta de París.

Bychrov plantea una *Cavalleria* en la que realiza un verdadero despliegue sinfónico, con todas las ventajas e inconvenientes que ello supone. Es una dirección impresionante por el color y la brillantez de la masa orquestal, pero en ella se hecha en falta una mayor preocupación por el canto.

Jessye Norman no es una Santuzza convencional, se puede encontrar a faltar el carácter italiano, del que adolece, en general, toda esta versión. Sin embargo, su interpretación es dramáticamente perfecta con una excelente línea de canto, aunque se encuentre en un repertorio muy poco habitual en ella, lo cual demuestra su gran versatilidad.

El rol de Turiddu lo interpreta Giuseppe Giacomini, sin lugar a dudas, uno de los tenores más apropiados para el papel que se puede encontrar en este momento. Giacomini es el clásico tenor verista, de voz amplia y agudos brillantes, que aunque ha iniciado su carrera discográfica un poco tarde, demuestra todavía estar en plenitud de facultades.

El papel de Alfio lo canta un barítono ruso en auge en nuestros días, se trata de Dmitri Hvorostovsky. La voz lírica de Hvorostovsky no es la más adecuada para interpretar este papel, aunque demuestra en cualquier caso que nos encontramos ante una barítono de una gran línea de canto, que puede dar excelentes resultados en un futuro si no abusa de una voz que no debería a pesar de todo afrontar demasiados Alfios.

Bien, Lola (Rosa Laghezza) y Mamma Lucia (Martha Senn), así como el coro. En el sonido de la grabación se ha querido reflejar el carácter de la Siciliana, que se canta entre bastidores, abusando de ello hasta el punto de que casi no se oye escuchando la grabación a un volumen normal.



MOZART

Il re pastore, K.V.208. Angela Maria Blasi (Aminta -rey pastor-); Sylvia McNair (Elisa); Jerry Hadley (Alessandro); Iris Vermillion (Tamiri); Claes H. Ahnsjö (Agenore). Academy of Saint-Martin-in-the-Fields. Clave: John Constable. Director: Sir Neville Marriner. PHILIPS -COMPLETE MOZART EDITION- 422.535-2 (2 CD).

Considerada unánimemente durante mucho tiempo como «la peor» de las óperas de Mozart, salvada únicamente por el aria «L'amerò, sarò costante» (Aminta, Acto II, nº 10 de la partitura), *Il re pastore* ha tenido muchos detractores. En realidad la obra padece por el insufrible argumento convencional y «blando» de Pietro Metastasio, puesto totalmente, como solía, al servicio de una concepción absolutista de la monarquía y utilizado por numerosos compositores del siglo XVIII. Pero en una grabación discográfica, sobre todo si es de calidad como ésta, el espectador puede evitar el tedio escénico y acercarlo a la calidad de la fresca capacidad creativa mozartiana de 1775, todavía demasiado juvenil para imponer su personalidad al inerte libreto y enmarcada aún en un concepto barroco del espectáculo, pero llena de bellas ideas de un refinamiento superior. La grabación cuenta con elementos muy positivos, empezando por la elegantísima in-

terpretación de Sir Neville Marriner al frente de la Academy of Saint-Martin-in-the-Fields que rodea a los cantantes con sus comentarios al nivel justo de intensidad y, cuando es preciso, de suave *pathos* o de serena alegría (nº 5, aria de Agenore, en el primer caso, con la cuerda en sordina; nº 3, aria de Aminta, en el segundo caso). Los cantantes de esta grabación son competentes, sobresaliendo la calidad vocal Sylvia MacNair en el papel de Elisa, y la de Angela Maria Blasi en el de Aminta. Más discreta resulta Iris Vermillion en el rol de Tamiri, al que sin embargo sabe dar un carácter un tanto áspero, como corresponde al personaje. Los más modestos resultan ser los tenores: Jerry Hadley se limita a cumplir decorosamente como Alessandro, y Claes H. Ahnsjö, un típico tenor mozartiano nórdico, sale adelante dignamente pero sin brillo en el papel secundario de Agenore. **ROA.**



MOZART

Zaide. Edith Mathis, Peter Schreier, Ingvar Wixell, Werner Hollveg, Reiner Süss, Armin Ude. Staatkapelle Berlin. Dir: Bernhard Klee. *Der Schauspieldirector*. Clifford Grant, Anthony Rolfe Johnson, Ruth Welting, Ileana Cotrubas. London Symphony Orchestra. Dir: Sir Colin Davis. ADD. TT: 2.6'42". PHILIPS 422 536-2.

La *Zaide* és segurament una de les partitures mozartianes que més mereixerien una consideració més gran dintre de la producció del compositor salzburguès. Una versió adequada per fer aquest redescobrimient del *singspiel* és la present grabació. Al capdavant de la Staatskapelle Berlin trobem a un Bernhard Klee, preocupat per acentuar el sentit teatral d'una partitura fresca i vital. Edith Mathis interpreta amb elegància i musicalitat el paper de Zaide, sense sortir-se mai de les convencions del cant mozartià. Tampoc surt d'aquestes convencions Peter Schreier (Gomatz), que destaca per la seva línia de cant i per la dicció perfecta del alemany. Menys convencional, però no menys acceptable, resulta la interpretació de Ingvar Wixell que llueix una seva veu profunda i ample. Molt apreciable la interpretació de Werner Hollweg com a Sultan Soliman i una mica més limitada pels medis vocals la de Reiner Süss com a Osmin. A la segona part del segon compact de la *Zaide* es troba *Der Schauspieldirektor*. La versió de *Der Schauspieldirektor* suprimeix tots els diàlegs d'una obra que es defineix com «Komödie mit Musik». Es sacrifica d'aquesta forma tot el sentit teatral i còmic de la obra, amb la intenció, molt poc lloable, de donar una consistència més gran a la partitura. Ruth Welting i Ileana Cotrubas són dos excel·lents, Mme. Herz y Mlle Silberkang, respectivament. Anthony Rolfe-Johnson és un bon M. Vogel-sang i Clifford Grant (Buff), completa amb correcció el repartiment. La direcció de Davis és un cop més molt acurada en els matissos, encara que la unió dels quatre números dels que consta la partitura dificulti considerablament l'adequada ambientació.



MOZART

Die Entführung aus dem Serail. Curd Jürgens, Christiane Eda-Pierre, Norma Burrowes, Stuart Burrows, Robert Tear, Robert Lloyd, John Alldis Choir. Academy of St. Martin-in-the-Fields. Dir: Sir Colin Davis.

La elecció de Sir Colin Davis para realitzar esta serie de grabaciones de las óperas de Mozart fue un gran acierto de la casa discográfica Philips. Hay que agradecer su recuperación para esta Edición Mozart. De todas las grabaciones que Davis realizara, es ésta una de las mejores. El director británico demuestra una vez más, que no sólo es un gran conocedor de la obra del compositor salzburgués, sino que su dirección es una de las más dinámicas, seguras y frescas que se pueden encontrar en nuestros días. Davis cuenta además con la virtud, hoy no demasiado extendida, de saber acompañar y considerar la labor de cada uno de los cantantes, sin pretender realizar alardes sinfónicos y, mucho menos, arqueológicos.

Un poco más desigual resulta el reparto en el que el que el trabajo de Lloyd y Tear empaña un poco los resultados finales de la grabación. La interpretación de Osmin que hace Robert Lloyd es pobre tanto en medios vocales como en estilo y musicalidad. Algo parecido le ocurre a Robert Tear que convierte en tragicómica su aria *Frisch zum Kampfe*, tanto por las

evidentes dificultades en el agudo como por la falta de flexibilidad en el fraseo.

Excelente, y de verdadera referencia, en nuestros días, la Konstanze de Eda-Pierre, que cuenta con el timbre y la elegancia de las mejores Konstanze de la historia. No menos brillante la interpretación de Norma Burrowes como Blonde. Stuart Burrows canta un Belmonte convincente y honesto, que a pesar de alguna dificultad en el agudo, no suprime, como ocurre en otras ocasiones, el aria *Ich baue ganz* del acto tercero. Excelente la orquesta de St. Martin-in-the-Fields y notable el John Alldis Choir.

M.H.



MOZART

Don Giovanni. Thomas Allen, Robert Lloyd, Sharon Sweet, Francisco Araiza, Karita Mattila, Simone Alaimo, Claudio Otelletti, Marie McLaughlin. Academy of St Martin in the Fields, Ambrosian Opera Chorus. Dirección: Sir Neville Marriner. Philips, 3 CD, 432 129-2.

Aquest Don Giovanni és, per part de Marriner, una autèntica lliçó d'estil i d'elegància. Alguns hi trovaran ha falta el dramatisme i la força d'un Furtwängler o d'altres grans directors, però el refinament i la naturalitat són grans, amb una fluïdesa notable, amb un so transparent i molt bell (esplèndida l'or-

questra) i amb un equilibri total en les sonoritats. Quan gairebé trobem sempre que aquesta obra genial rep interpretacions en les quals més «drama» que «giososo», aquí l'equilibriés absolut entre el substantiu i l'adjectiu.

Hom pot considerar que els solistes són bons però un xic desiguals, especialment perquè Sharon Sweet i Karita Mattila tenen dues veus magnífiques, però no del tot flexibles i amb una emissió, com a mínim, peculiar i poc natural. La millor de les dones és Maria McLaughlin, en una Zerlina exemplar per la veu, la musicalitat, la pronunciació i la comprensió del personatge. Thomas Allen és un bon Don Giovanni, elegant i musical, però en mans de Marriner resulta menys interessant que quan, per exemple, el dirigeix Muti. Francisco Araiza fa un Don Ottavio de classe, perfecte en els recitatius i en tot moment sense els amanejaments als quals ens han acostumat intèrprets massa tous d'aquest paper.

Simone Alaïmo és una sorpresa com a Leporello i ben agradable, per la veu adient, l'estil, el fraseig i l'abundor de matisos sempre encertats. El Commendatore de Robert Lloyd és rotund i servit per una veu molt consistent, mentre Claudio Otelletti fa un Masetto correcte.

L'enregistrament és tècnicament impecable, equilibrat, clar i amb relleu. Magnífic el llibret, amb quatre articles diferents (cada idioma un article, en lloc d'un i tres traduccions), però amb un lapsus: la fotografia de Sir Neville Marriner duu com a peu el nom de Sir Colin Davis. P.N.

MOZART

Don Giovanni. Ingvar Wixell, Luigi Roni, Martina Arroyo, Stuart Burrows, Kiri te Kanawa,



Wladimiro Gazarolli, Richard Van Allan, Mirella Freni. Orquesta y coros de la Royal Opera House, Covent Garden, bajo la dirección de Sir Colin Davis. Philips, 1991, reedición de 1973. ADD. 3 CD. 422 541-2.

La excelente orquesta del Covent Garden y un magnífico elenco de grandes cantantes nos ofrecen una interpretación clara, brillante y muy musical de la obra, bajo la atenta dirección de Sir Colin Davis. En conjunto, la interpretación enfatiza los pasajes más oscuros o demoníacos de la obra perdiendo por contra parte del espíritu alegre y cómico de la misma. En cuanto al reparto el Don Giovanni de Wixell posee una voz ancha que da la suficiente autoridad al personaje, es ágil en los recitativos y melódica en los pasajes pianos como en el final del dúo «Là ci darem la mano». En cuanto a W. Gazarolli, tiene una tesitura adecuada al personaje cómico y a la vez sentimental de Leporello, pero no acaba de ofrecer la suficiente fuerza y realismo al personaje y además no logra superar suficientemente las agilidades que aparecen en el registro agudo, como se puede observar ya en la célebre aria del primer acto «Madamina, il catalogo è questo». Don Ottavio, está interpretado por el tenor lírico S. Burrows, que posee una voz un tanto débil; a pesar de ello realiza una interpretación destacable del personaje, aunque su pareja Donna Anna no le sir-

va de ayuda ya que M. Arroyo realiza una interpretación floja del personaje, con una voz áspera e insegura, que mejora al avanzar la ópera pero no llega a un nivel más que aceptable. La Elvira de K. Te Kanawa es de un exquisito refinamiento en las partes extremas del registro, no ocurre lo mismo en el registro medio en el que se encuentra más insegura. El Masetto de R. Van Allan es de excepción por lo poderoso y contundente de su registro, excelente en su interpretación. En cuanto a la Freni, realiza una excelente interpretación de la joven Zerlina, delicada en el canto y sublime en los agudos y agilidades del personaje. El Comendador de L. Roni, cumple simplemente con su rol. En resumen, una depurada y atractiva interpretación del Don Giovanni que sin ser de referencia consigue realzar la colección de las obras completas del compositor de Salzburgo editadas por sello discográfico Philips.

F.S.R.



MOZART

La clemenza di Tito, KV.621. Stuart Burrows (Tito); Janet Baker (Vitellia); Yvonne Minton (Sesto); Lucia Popp (Servilia); Frederica von Stade (Annio); Robert Lloyd (Publio). Coro y Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Dir.: Sir Colin Davis. PHILIPS COMPLETE MOZART EDI-

TION. 422.544-2 (2 CD).

Recuerdo que cuando apareció esta grabación en discos de 33 rpm., en 1976, el renombre de la Baker levantó expectación, pero que ésta se trocó en decepción al escuchar su ácida, insegura dicción y su voz carente de brillo en el por otra parte difícil e ingrato rol de Vitellia. Tampoco Yvonne Minton, aunque a un nivel mucho mejor, lograba el grado óptimo de fluencia vocal y suavidad tímbrica requerida para crear a un Sesto adolescente y torturado como lo requieren la partitura y la acción de la obra. Baste escuchar el dueto inicial de ambas cantantes, «Come ti piace, imponi» para apreciar aquí y allá ciertas asperezas que la Baker sigue propinando durante el resto de sus arias y en desiguales recitativos, con una voz fatigada en la que aún se aprecia, sí, a la gran cantante, pero no a la Vitellia que pudo haber sido. Stuart Burrows es uno de los pocos tenores*ingleses que canta Mozart con suficiente vigor y personalidad, y aunque su dicción no es perfecta, el suyo no es el detestable italiano de otros, logrando dar la adecuada autoridad y humanidad a Tito. Deliciosa Lucia Popp en el suave rol de Servilia, y elegante la Von Stade en el de Annio. Robert Lloyd canta el corto papel de Publio sin estilo ni elegancia y no se redime, sino todo lo contrario, en su única y bellísima aria (nº 16 «Tardi s'avvede»). La Orquesta del Covent Garden de Londres, bajo la batuta de Sir Colin Davis, hace relucir los magistrales detalles de la orquestación mozartiana; Colin Davis opta por dar un tono solemne a la obra, congruente con su calidad de gran espectáculo para una sesión oficial, solemne y cortés como era la *première* en Praga con motivo de la coronación de Leopoldo II de Austria co-

mo rey de Bohemia. **ROA.**



MOZART

Die Zauberflöte. Kurt Moll, Peter Schreier, Theo Adam, Armin Ude, Luciana Serra, Margaret Price, Marie McLaughlin, Ann Murray, Hanna Schwarz, Maria Venuti, Mikael Melbye, Robert Tear, Reiner Goldberg, Heinz Reeh. Niños de Dresdner Kreuzchor. Rundfunkchor Leipzig. Staatskapelle Dresden. Dir: Sir Colin Davis. DDD. T.T.: 2.42'25". PHILIPS 422 543-2.

Aquesta és probablement una de les versions de *Die Zauberflöte* més aconseguides dels últims anys. Sir Colin Davis, al capdavant de la orquestra del Staatskapelle de Dresde, sap trobar un equilibri perfecte entre la condició «còmica» del *singspiel* i la veritable dimensió profunda de la partitura. És probable que els que esperin trobar en la seva versió la solemnitat d'altres batutes com la de Böhm, Kemplerer o Karajan quedin decebuts, però no pot deixar de sorprendre el caràcter «integral» de la seva versió. Acompanya als cantats, sense que això vagi en detriment d'una acurada sonoritat de cadascuna de les seccions de la sensorial formació de Dresde.

El repartiment l'encapçala Peter Schreier, un dels tenors mozartians més destacats dels nostres dies, que malgrat tot, no es troba ja en les condicions

vocals d'altres enregistraments anteriors de la mateixa obra. La seva veu sona lleugerament forçada, especialment en el registre agut, però de tota manera segueix cantant amb el bon gust que li ha permès afrontar el més importants papers mozartians. Margaret Price aconseguix donar la dimensió humana que requereix el personatge de Pamina. Luciana Serra canta una impecable Reina de la Nit amb una veu amb un registre ampli que li permet arribar sense problemes al agut i a la vegada evitar la falta de greus que tenen altres intèrprets d'aquest paper. El Sarastro de Kurt Moll, impressiona per la sonoritat de la seva veu en el registre més greu, sense que en cap moment es perdi la elegància del veritable cant mozartià. Mikael Melbye fa un Papageno més preocupat per la exhibició dels seus medis vocals, que per remarcar la comicitat del seu personatge. El Monostatos de Robert Tear és excessivament nasal i equivocat estilísticament. Correcta Maria Venuti com Papagena. Marie McLaughlin, Ann Murray i Hanna Schwarz donen una gran rellevància a les parts de les Tres Dames, com ho fan Reiner Goldberg i Heinz Reeh amb els Dos Homes Armats. Excel·lents els nens i el cor de la Radio de Leipzig. **M.H.**

PICCINNI

La Cecchina, ossia La buona figliuola. Maria Angeles Peters (Cecchina); Giuseppe Morino (Marchese); Bruno Praticò (Tagliaferrò); Alessandra Ruffini (Armidoro); Gabriella Morigi (Marchesa Lucinda); Pietro Spagnoli (Mengotto); Sara Mingardo (Paluccia); Maria Cristina Zanni (Sandrina). Orchestra Serenissima Pro Arte. Dir.: Bruno Campanella. MEMORIES (dis



trib. FERYSA) DR 3101/03. Grabación en directo del Festival della Valle d'Itria, 1990.

A pesar de que ésta es la tercera grabación que sale al mercado de *La Cecchina*, ossia *La buona figliuola* (1760) de Piccini, esta ópera tan célebre en su tiempo, sigue siendo conocida sólo por los eruditos y ha tenido muy poca difusión entre el gran público. Sin embargo, es una obra de considerable interés, porque fue una de las primeras piezas bufas en las que se recurre también al sentimiento como motor de la acción. Inspirada en la célebre novella *larmoyante* de Richardson, *Pamela*, la protagonista, con su patética aria «Una povera ragazza» (en la que Gluck halló alguna idea para su *Orfeo*) hacía llorar al público de su tiempo, que podía así lucir su *sensibilidad* (recién descubierta como sentimiento «de buen tono») ante todo el teatro. La Cecchina, expulsada como criada por una marquesa malhumorada, instigada por la envidia de otras criadas, especialmente la bastísima Paoluccia, finalmente recibía su compensación al descubrirse su alcurnia, gracias al grotesco soldado Tagliaferro. Esta ópera, que hizo furor y mereció una segunda parte (*La buona figliuola maritata*, 1761), sigue teniendo un indudable atractivo musical que no se limita únicamente a las páginas melancólicas de la Cecchina, sino a pasajes tan graciosos como el aria de Paoluccia «Che superbia maledetta», bas-

tante bien resuelta por Sara Mingardo, en la que, de paso, se ejerce la típica crítica social conservadora propia de la ópera bufa de esta época. Encabeza el reparto la soprano valenciana Maria Angeles Peters, convertida actualmente en una especialista reconocida en roles «exóticos» y que desempeña el papel de Cecchina con garbo, dándole el tono melancólico y humano requerido, y demostrando a la vez un buen dominio del estilo setecentesco, aunque la voz no sea siempre decididamente hermosa. Gabriella Morigi cumple con dignidad en el papel de la Marchesa Lucinda, a pesar de alguna dureza en su aria más conocida, «Furia di donna irata». El resto del equipo se halla igualmente a un nivel positivo, con un apreciable Marchese a cargo de Giuseppe Morino, tenor de voz agradable, y la buena contribución de Bruno Praticò a los aspectos bufos en el papel de Tagliaferro. La Orchestra Serenissima Pro Arte hace oír con estilo y elegancia la poco densa pero graciosa partitura y el anónimo clavecinista lleva el continuo con garbo y soltura tanto en las arias como en los recitativos. ROA



PONCHIELLI

La Gioconda: Renata Tebaldi, Carlo Bergonzi, Robert Merrill, Marilyn Horne, Nicolai

Ghiuselev, Oralia Domínguez, Piero de Palma. Orchestra e coro dell' Accademia di Santa Cecilia, Roma. Dir: Lamberto Gardelli. DECCA. 430 042-2. 3CD, 1962 Reedició 1991.

Un cop més la casa discogràfica DECCA ens ofereix una d'aquelles reedicions que no trigarà gaire a ocupar un lloc d'honor entre els *compacts* dels melòmans. Tebaldi, Horne, Bergonzi, Merrill, Ghiuselev, di Palma i Gardelli, entre d'altres, enregistraren l'any 1962 la òpera *La Gioconda* de Ponchielli, que ara ha estat reeditada dintre d'aquesta meravellosa «resurrecció» d'antigues versions que mica en mica van proliferant. Si el so de la gravació és inmillorable, el mateix succeix amb la versió: Gardelli, dirigint l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma ens ofereix una interpretació molt contrastada entre els diferents episodis dramàtics i passionals, però sempre guardant una lialitat que provoca que moments tan célebres com l'ària *Cielo e mar* —excepcionalment cantada per Bergonzi— o la *Dansa de les Hores* quedin com apartats emmarcats dintre d'un meravellós conjunt. Si Bergonzi ens proposa un Enzo dotat de força i sensibilitat, sempre cantat amb el bon gust que el caracteritza, la resta del repartiment se'ns mostra igualment a un nivell de qualitat extraordinari. Escoltar Renata Tebaldi suposa un veritable plaer per la oïda; la seva *Gioconda* és versàtil, a voltes d'un dramatisme i apassionament vehements i altres cops d'un lirisme i sensibilitat com només ella podia realitzar. Per la seva banda, Marilyn Horne demostra perquè està considerada com una de les mezzos més grans que mai hagin existit. La seva tessitura àmplia, amb una gran bellesa del centre de la veu, i les característiques dramàtiques, que era

no és moment de descobrir, són causa que la seva encarnació del personatge de Laura resulti summament interessant, creïble i de constant versatilitat. Merrill ens proposa un Barnaba que agafa una dimensió verdiana, i per la seva banda, Nicolai Ghiuselev, l'Alvise, no cau en exageracions i desproporcions en el seu personatge d'Inquisidor, contribuïnt així a la magnífica línia de la versió. Oralía Domínguez encarna amb summa correcció el personatge de la Cieca, mare de la Gioconda, i la seva interpretació de l'ària *Voce di donna* és del tot commovedora. En definitiva, una Gioconda que hem de considerar «de referència». **L.I.T.**



STRAUSS

Richard. *Friedenstag* (Dia de Pau). Alessandra Marc (Maria), Roger Roloff (El comandant), Ruben Broitman (Un jove piemontès), Max Wittges (Oficial de municions), Peter Van Derick (Mosqueter) etc. The Collegiate Chorale and Orchestra. Director: Robert Bass. KOCH 3-7111-2 HI. DDD. TT: 79:39. 1 CD.

La primera gravació mundial de *Friedenstag* és per a tots els que som straussians, una gran notícia. La alegria és més gran quan després d'haver llegit diversos comentaris desfavorables de la partitura, tenim l'ocasió de

comprovar que n'hi ha molts que són totalment injustificats, i que un cop més ens trobem davant d'una obra de d'una qualitat equiparable als títols més importants d'Strauss. És cert, que el llibret de *Friedenstag*, escrit per Joseph Gregor, no és pot comparar ni de lluny amb els del Hofmannsthal d'*Elektra*, *Der Rosenkavalier* o *Ariadne auf Naxos*, però malgrat aquestes deficiències, comprovar el geni encara viu d'un Strauss, ja madur, no deixa de ser un bon exercici per lluitar contra els prejudicis. Una altre cosa és que la versió ajudi a fer aquest exercici.

L'enregistrament prové d'una versió en directe realitzada al Carnegie Hall el 1989. El repartiment l'encapçala la soprano Alessandra Marc, que fa una notable interpretació del seu paper de Maria. Els seus medis vocals són sorprenents, encara que no estan aprofitats plenament i es nota la falta un treball estilístic més acurat. La resta del repartiment és en general més que mediocre, començant per Roger Roloff, que no pot afrontar de cap de les maneres el registre més agut de la seva part. La resta o bé interpreten amb discreta correcció les seves intervencions, o bé s'afegeixen a la mediocritat general. Més discreta encara resulta la direcció de Robert Bass, al capdavant de la Collegiate Chorale and Orchestra, d'una dubtosa qualitat. Només cal sentir els «accidents» del metall i la falta de vitalitat en els passatges més dramàtics de la partitura. De tota manera, benvingut sigui aquest enregistrament, d'una gran qualitat de so, que ajuda a recuperar una de les obres més desconegudes de Richard Strauss. **M.H.**

WEBER

Der Freischütz. Siegfried Lorenz, Thomas Thomaschke, Ka-

rita Mattila, Eva Lind, Ekkehard Wlaschita, Francisco Araiza, Kurt Moll, Andreas Scheibner, Will Quadflieg. Rundfunkchor Leipzig. Staatskapelle Dresden. Director: Sir Colin Davis. Philips. 2CD. DDD.



El *Freischütz* de Weber, el singspiel en tres actes punt de partida de l'òpera romàntica alemanya, ha estat el nou punt de mira de la casa discogràfica per realitzar una gravació, efectuada a Dresde entre el 15 i el 24 de gener de 1990, que cuida tots els detalls, tant pel que fa a la seva vessant artística com a la qualitat de so. Per sobre dels cantants, tots ells extraordinaris, hem de destacar un cop més a l'orquestra; l'estil, la personalitat, l'increïble precisió de cada solista de la Staatskapelle Dresden –només agafem l'exemple del violoncel que acompanya la cavatina d'Agatha del tercer acte o el del vals que tanca la tercera escena del primer, deixant ja de banda la cèlebre obertura–, són moments deliciosos per disfrutar un cop més del so d'una formació que a més, està dirigida per un mestre com Sir Colin Davis. El treball d'aquest director davant d'un equip tan rellevant de solistes i instrumentistes no queda pas amagat en un segon terme; una direcció més abocada a caure en uns «tempi» lents, assoleix però uns resultats rics en color, matisos i fantasia. Pel que fa als cantants, tots ells es mouen en una línia magnífica.

Francisco Araiza, una veu portadora d'un color preciós i prou coneguda per tots, - bé per les seves interpretacions mozartianes o rossimianes-, canta el paper de Max magníficament, adoptant una vessant delicada i atenta a les subtiletes, suplint així una certa manca de potència vocal. Bravo a Araiza i bravo també al refinament i musicalitat de l'Agatha que ens ofereix Karita Mattila.

Per la seva part Eva Lind canta una Annita rica en expresivitat i, sense posseir una veu excessivament bella si que és portadora d'un timbre refinat i elegància en la musicalitat. No queda enrera l'aportació de Thomas Thomaschke en el seu paper de Kuno, adoptant la seva veu rica en recursos segons a on es dirigeixi la situació: tensió, jovialitat o emotivitat. Ekkehard Wlaschiha, Siegfried Lorenz i el sempre espectacular Kurt Moll són complements idonis per aquesta maravillosa gravació. I en una òpera de les característiques populars com el caçador no podem oblidar el paper del cor; el Rundfunkchor Leipzig, ofereix vivacitat, espontaneïtat i vistositat a una gravació sumament recomenable, tant per la perfecta qualitat de sò -només cal escoltar l'inici del segon disc compacte per percebre aquest detall acústic- com per la fidelitat a tots els aspectes del llibret. **L.I.T.**

**CARLO BERGONZI, 31
ARIES DE TENOR DE VERDI**

Aries de *Oberto*, *Un giorno di regno*, *I Lombardi*, *Ernani*, *I due Foscari*, *Giovanna d'Arco*, *Alzira*, *Attila*, *Macbeth*, *I masnadieri*, *Il corsaro*, *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller*, *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, *I vespri siciliani*, *Simon Boccanegra*, *Aroldo*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Don Carlo*, *Aida*, *Otello* y *Falstaff*. Directores: Nello Santi i

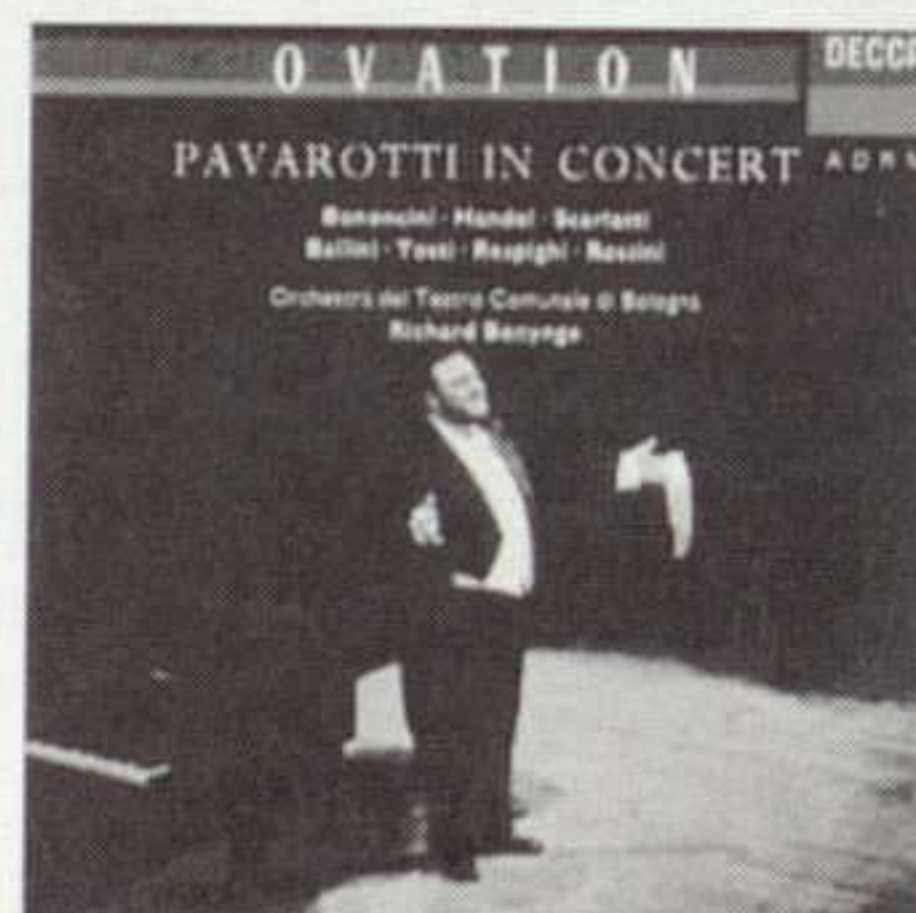
Lamberto Gardelli. New Philharmonia Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra. Philips 3CD, 432 486-2



Aquests tres discs, publicats en LP l'any 1975 i editats ara en CD, constitueixen una antologia gairabé completa de les àries de Verdi per a la corda de tenor. Totes foren enregistrades expressament, llevat de les de *Attila* i *I Masnadieri*, que pertanyen a les versions completes d'aquestes obres. Aquesta aventura era, sens dubte, un risc per l'interpret, perquè cantar gairabé totes les àries que Verdi va escriure per a tenor només es podia fer si hom demostrava un domini absolut de l'estil i a més ho podia fer, en realitat, aquell que ho va fer: Carlo Bergonzi.

Sempre s'ha considerat Bergonzi un tenor verdià, tot i que la veu no fos de primeríssima qualitat, però la tècnica ha estat de primer ordre i el coneixement de la veu absolut. Rodolfo Celletti ho explica molt bé en el article que figura en el fullet del discs. La respiració, el «legato», el frasseig, tot sap Bergonzi com ha d'emprar-ho per cantar un Verdi que tingui força quan l'ha de tenir o també aquesta elegia d'un melodisme inconfusible. La flexibilitat la demostra Bergonzi, entre altres coses, en poder alternar, per exemple, Fenton i Otello, personatges que mai ha cantat al escenari i que són cantades amb idèntica pertinència.

Està clar que hi han àries que sempre han estat cavalls de batalla del repertori de Bergonzi, alhora que demostracions màximes de la seva adequació a l'estil verdià, com *Quando le sere al placido*, *Parmi veder le lagrime*, *Ah si ben mio*, les d'*Un ballo in maschera* o *Celeste Aida*. Aquí les trobem totes, però també canta a la perfecció i molt valent *La donna è mobile* o *Du quella pira* i a més, regal preciós per als verdians, les àries menys conegudes. La guinda final són Otello i Fenton del primer era lògic esperar un bon *Nium mi tema*, però el *Dio mi potevi scagliar* el canta també de forma adient i demostrant que no cal cridar quan hom canta aquest personatge. Fenton, el més lleuger de tots aquests personatges, és com la relaxació final, com la darrera lliçó. **P.N.**



PAVAROTTI IN CONCERT

Bononcini, Haendel, Scarlatti, Bellini, Tosti, Respighi, Rossini. Orchestra del Teatro Comunale di Bologna. Director: Richard Bonyngue. DECCA. 425 037-2.ADD.

Algunos podrán criticar a Luciano Pavarotti se sentido oportunista por haber lanzado un nuevo Tutto Pavarotti, o por haberse convertido en la estrella de los macro conciertos como el celebrado en las Termas de Caracalla -que ha

causado una envidia infantil por parte de otros artistas— o aquel cantado bajo la lluvia de Hyde park. Pero Pavarotti, ha sabido ganarse al público con unos medios, discutibles si se quiere para un tenor de ópera, lanzando verdaderos «hids», que han acercado la música a grandes y variopintas clases de melómanos. El tenor italiano canta como los ángeles, esto es sabido por todos, pero la constante edición de compactos como el que nos ocupa, puede ocasionar que su actitud artística sea considerada por algunos de oportunista y comercial, y hasta cierto punto impropia de un gran tenor de ópera. Pero ahora no es momento de referirnos a un estilo de actuación, sino de hablar de este nuevo disco, de los momentos que alcanza con su voz, y otros, porqué no decirlo, que pasan más desapercibidos. Aquí aparece el Pavarotti delicado, el del fraseo primoroso, el de la dicción única, pero alejado ya de los agudos explosivos. Acompañado por la Orchestra del Teatro Comunale de Bologna, dirigida por Richard Bonynge, el tenor italiano, nos propone un viaje selecto por partituras de Haendel, Scarlatti, Bellini, Tosti y Respighi, entre otros, respetando un orden más o menos cronológico, y cuyo atractivo principal radica en observar la capacidad, la maestría que puede alcanzar en todo tipo de estilos. Sin duda lo que con más encanto y tremenda personalidad aborda en este compacto son las delicadas melodías de Tosti; la manera de decir de Pavarotti es única, la sensibilidad con las que canta estas canciones nunca podrá ser motivo de reproche, sino bien al contrario, causa de total admiración. Sutil, refinado, y por encima de todo sensible. Un Bellini un tanto desigual tiene como contrapartida la guinda del concierto, la vistosa *Danza* de Rossini, coronada con un

agudo primoroso. En definitiva, nos encontramos ante un nuevo monográfico Pavarotti, a nuestro gusto del todo recomendable, para volver a admirar a este tenor simpático y comunicativo, personalidad relevante del star-system. **LI.T.**



PAVAROTTI IN HYDE PARK

Luciano Pavarotti, tenor
The Philharmonia Chorus
The Philharmonia.
Dir.: Leone Magiera.
DECCA DDD 436 320-2

Luciano Pavarotti es capaz de todo y de mucho más, y a partir de ahora cantar bajo la lluvia ya no será patrimonio exclusivo de Gene Kelly. Pavarotti cantó como solamente él sabe, ante el Príncipe y la Princesa de Gales y de varios miles de espectadores británicos que aguantaban estoicamente la torrencial lluvia estival que cayó en el espacio abierto de Hyde Park, el día 30 de julio de 1991. Pero a buen seguro el público quedó más calado por la espectacularidad de los agudos del de Módena que por la inclemencia climatológica. Nos encontramos ante un compacto curioso, ameno, bello por la música que incluye —selectas páginas de Verdi, Puccini, Leoncavallo, Massenet y, cómo no, las siempre atractivas canciones napolitanas— y en el que cada pieza está coronada por un especta-

cular agudo de cara a la galería. No debemos ir a buscar en estas versiones la sutileza pura de un fraseo o la sensibilidad a flor de piel, que se puede lograr en un espacio cerrado; Pavarotti hace un alarde de la que quizás sea su mejor arma: el agudo. Sin duda la explosión de un agudo final encandila al gran público que, sin engañarnos, deja llevarse en buena parte por este recurso efectista. ¿Quién no espera el «Vincerò» del «Nessun dorma» o el trino final de la napolitana «La mia canzone al vento»? Pavarotti lo sabe y sus recursos vocales, su dicción —eso sí es digno de la más absoluta admiración— estuvieron dirigidos a hacer las delicias del público heterogéneo que suele asistir a estos conciertos. Una versión apasionada, con dinamismos acusados, con *pianissimi* sutiles y con unos *forte* estremecedores es el norte que toma el siempre admirado Luciano. Dedicando la página «Donna non vidi mai» a Lady diana, después de pedir permiso, y guardando así las formas de la sociedad británica, Pavarotti demuestra de una manera muy simple pero deliciosa cómo puede ganarse aún más al público. Pavarotti posee una voz prodigiosa, pero su carácter mediterráneo, abierto, y esta espontaneidad, lo convierten aún en más genial si cabe. Bravo, Luciano. **LI.T.**

LUCKY TO BE ME

Jessye Norman (soprano)

John Williams (piano)
«Lover» (R. Rodgers-L. Hart);
«I Will Wait For You» (M. Legrand-N. Gimbel); «My Ship» (K. Weill-I. Gershwin); «But Not For Me» (G. Gershwin-I. Gershwin); «Falling in Love» (R. Rodgers-L. Hart); «Lonely Town» (L. Bernstein-B. Comden-A. Green); «September Song»



(K. Weill-M. Anderson); «Show Me» (F. Loewe-A.J. Lerner); «Where Is it Written» (M. Legrand-A. Bergman-M. Bergman); «Just the Way You Are» (B. Joel); «Papa, Can You Hear Me?» (M. Legrand-A. Bergman-M. Bergman); «Speak Low» (K. Weill-O.Nash); i «Lucky To Be Me» (L. Bernstein-B. Comden-A. Green).
PHILIPS 422 401-2 ddd (1992)

«It don't mean a thing if it ain't got that swing!» («No vol dir res si no té aquell «swing»), que diu l'emblemàtica cançó d'Ellington i Mills. Per començar, cal dir que la tria és encertada. Rodgers, Weill, els germans Gershwin, Bernstein i Loewe formen part de la plana major de la gran música popular nord-americana (i en el cas de Weill, també de l'europea) del segle XX; a més, també hi ha tres números del compositor cinematogràfic Michel Legrand i una conegudíssima balada de Billy Joel (l'autor de «Piano Man», cançó popularitzada a la Península Ibèrica per Ana Belén). Una bona representació, doncs, de gèneres que, o bé s'inspiren en el jazz, o han estat reinterpretats per aquesta música.

Jessye Norman, una de les grans cantants d'aquest final de segle, ha fet una incursió en un ambient que, tot i que li hauria de ser familiar culturalment i biogràfica, no ha freqüentat gaire. Potser això explica que no hagi encertat ni la

interpretació ni l'acompanyament: John Williams és un dels pianistes més curts de *feeling* que he sentit mai. Si en les composicions dels autors menys afectats per les cadències i sonoritats jazzístiques –Legrand o Loewe (autor de la partitura de *My Fair Lady*)– la interpretació és freda i poc sentida, en les peces de Bernstein, Rodgers, Gershwin o Weill –esdevingudes estàndards en mans dels grans músics de jazz: la fabulosa execució de «My Ship» per Miles Davis i Gil Evans, les expressivíssimes interpretacions que de «But Not For Me» han fet cantants com Billie Holiday o la revisió de moltes de les cançons de Rodgers en la veu de Shirley Horn en són bona mostra– la negació de les virtuts i dels recursos estilístics del gènere és absoluta.

És un mal que afecta moltes de les grans veus de la música culta quan s'interessen pels gèneres populars: semblen fora de lloc, com si la convenció assumida de la superioritat artística de l'òpera o el *lied* els impedís d'afrontar les cançons populars del nostre segle amb la naturalitat i l'expressivitat que demanen. Sembla mentida que, en un moment en què tothom s'afanya a reivindicar els instruments originals i en què l'exigència musicològica pels segles passats ha arribat al sùmmum, es puguin fer discs tan extemporanis. La culpa és potser del desconeixement i negació mutus a què, tret de notables excepcions (i justament alguns dels compositors esmentats en són bons exemples), s'han vist sotmeses dues de les grans línies musicals de la primera meitat del nostre segle: la música culta i el jazz.

Un CD, doncs, esguerrat. Ni en els moments més ben resolts de les poques cançons no desfigurades per la capa de freda i insípida gelatina que el recobreix –«Just the Way You

Are» i «Speak Low»– he pogut deixar d'enyorar Sarah Vaughan.
I.S.



CILEA: ADRIANA LECOUVREUR:

Mirella Freni, Peter Dvorsky, Fiorenza Cossoto. Ballet, Cor i Orquestra de la Scala de Milà. Director d'escena: Paolo Bregni. Director d'orquestra: Gianandrea Gavazzeni. Un Palco alla Scala. Selecta Visión

Francesco Cilèa va crear amb Adriana Lecouvreur, una joia de l'òpera i cap prima donna com Mirella Freni ha pogut lluir-la i transmetre-la amb major brillantor. Mirella, com el mateix personatge d'Adriana, es «una gran actriu» digna dels elogis més entusiastes per part dels seus admiradors; aquesta recreació vocal i artística que va succeir a la Scala durant la temporada 88/89 escapa de tot qualificatiu; Mirella se'ns mostra radiant, pletòrica de facultats i la seva veu pura, expressiva, controlada en tota la tessitura és un complement idoni per la seva varietat de recursos teatrals apa-

ssionants, i de sensibilitat acusada; resulta meravellós veure recitar i cantar la Freni durant tot el transcurs de l'òpera. Però juntament amb Freni trobem Peter Dvorsky, un Maurizio que està a l'altura de les circumstàncies. Punts àlgids com la seva ària «La dolcissima effigie», o els duos del primer i quart acte amb Adriana són mostra suficient per admirar la qualitat d'aquest gran tenor. I per completar aquest repartiment trobem Fiorenza Cossotto, que segueix guardant tota la musicalitat, encís i veu que l'han fet triomfar durant tants i tants anys. La seva recreació de la Princesa és summament teatral, efectista i, en definitiva, esplèndida. Ivo Vinco, Ernesto Gavazzi i Alessandro Cassis contribueixen a aquesta excel·lent representació. Hem de destacar també l'experiència mostrada per un director com Gianandrea Gavazzeni, tan estimat pel públic de l'Scala com el propi Abbado, amb una llarguíssima experiència davant de formacions que li permet transmetre la tensió a tots els mestres que componen l'Orquestra del teatre. Uns decorats tradicionals, ambientats en els salons del París de 1730 són el complement també idoni a un vestuari curós i luxós. **L.I.T.**

PERGOLESI

Lo frate 'nnamurato. Alessandro Corbelli (Marcaniello); Nuccia Focile (Ascanio); Amelia Felle (Nena i Nina); Luciana d'Intimo (Luggrezia); Ezio di Cesare (Carlo); Elisabeth Norbert-Schulz (Vannella); Nicoletta Curiel (Cardella); Bruno de Simone (Don Pietro). Orquestra de la Scala de Milà. Direcció: Riccardo Muti. SELECTAVISION - UN PALCO ALLA SCALA.

La resurrecció de l'òpera del segle XVIII s'està produint a un



ritme cada cop més accelerat. Ara és una òpera de Pergolesi, de la qual hi havia algun enregistrament discogràfic difícil de trobar, la que ha sortit al públic gràcies a haver estat programat a la Scala fa pocs anys sota la batuta, sempre competent, de Riccardo Muti. El resultat és una curiosa comèdia, cantada gairebé íntegrament en napolità, sobre els embolics amorosos sorgits quan Ascanio, fillat de Marcaniello, descobreix que el fort amor que sentia per les dues filles bessones d'aquest, Nina i Nena, era degut a que ell era un germà d'elles perdut a la infància. D'aquí el títol de *Fratre 'nnamurato* que no al·ludeix a un frare, com algun malpensat hauria potser imaginat, sinó al germà. La comèdia ofereix moments molt graciosos, sobre tot a càrrec d'un excel·lent Alessandro Corbelli en el paper del vell avar i remugaire Marcaniello, afectat d'un divertit -per als altres- atac de gota, d'un magnífic Bruno de Simone, en el paper del «conquistador» i afectat Don Pietro, que es deixa enredar en la seva vanitat fins a maquillar-se, creant

un escàndol familiar, i del constant xafardeig de les minyones, Vannella i Cardella, molt ben interpretades respectivament per Elisabeth Norbert-Schulz i Nicoletta Curiel. El paper «travesti» d'Ascanio el canta amb eficàcia Nuccia Focile i Ezio di Cesare es distingeix també en el de Don Carlo, oncle de Nina i Nena. L'embolic familiar no se segueix gaire bé, però la competent versió vocal i la bellesa de la producció scalígera, amb escenografia de Mauro Carosi, així com l'eficaç direcció d'actors, fa d'aquest vídeo una delícia.



PUCCINI:

Madama Butterfly. Raina Kabaivanska, Eleonora Jankovic, Lorenzo Saccomani, Nazzeno Antinori. Cor i Orquestra de l'Arena di Verona. Escenografia i vestuari: Ulisse Santicchi. Director d'orquestra: Maurizio Arena. Selecta Visión.

L'espai natural que pose l'Arena di Verona permet realitzar produccions operístiques

absolutament inimaginables en un gran teatre d'òpera. L'Arena i el seu espai a cel obert no es idònia, per a cantar òpera en les condicions que permet un coliseu, però sempre resulta entranyable per a cantants i públic. L'òpera que ens ocupa és la *Madama Butterfly* de Puccini que la casa videogràfica Selecta Visión acaba de llançar al mercat. Ens trobem davant d'una producció realitzada l'any 1983 que té com a principal atractiu, deixant de banda l'ús d'una escenografia tradicional, amb jardins i espais de gran bellesa natural i d'un vestuari de colors vistosos i de gran exuberància, el rol de Cio-Cio San que encarna Raina Kabaivanska. La veu d'aquesta soprano no és bonica, no és cristal·lina com la d'una Victòria dels Àngels, Freni o Tebaldi, però la seva expressió dramàtica, l'amplitud del

seu registre i el seu color, en alguns moments d'opacitat sobtant, ens permet admirar a una Madama absolutament dramàtica amb una sensibilitat profundament humana. Kabaivanska realitza una verdadera recreació del personatge i la seva precisió de moviments, la seva expressivitat facial i l'encant personal, la converteixen en l'epicentre de la filmació. Per la seva banda no podem dir que el tenor Nazareno Antinoi estigui a l'altura de la Kabaivanska; no tan sols per que fixa obsessionadament la seva mirada cap el director quan les seves paraules es dirigeixen a la Butterfly, -detall que en una òpera per a visionar és de gran relevància-, sinó per la seva veu, si bé es bella i clara, és mancada d'expressió i dramatisme. La seva actuació va «in crescendo», i si durant el duo d'amor del pri-

mer acte canta amb certa fredor, el seu apassionament augmenta a mida que es desenvolupen els esdeveniments. Pel que fa a Lorenzo Saccomani, que ens ofereix el paper del Cònsul, malgrat no estar a l'altura de la Kabaivanska, si que la seva aportació resulta decisiva per la bona marxa de l'òpera. La mezo Eleonora Jankovic desenvolupa el paper de Suzuki amb un intimisme mesurat, sempre lliurada a la seva Cio-Cio San, i la profunditat de la seva veu de mezzo suposarà un vertader regal pel qui ho visioni. La posada en escena, la bellesa del vestuari, els abundants recursos humans amb els que conta la gravació, fan de la cinta una nova oportunitat per a disfrutar de la música de Puccini i de la veu de la Kabaivanska, soprano allunyada del star system.
LL.T.

RICHARD WAGNER

DER RING DES NIBELUNGEN

Berliner Philharmoniker

HERBERT
VON KARAJAN

Lili Chookasian · Régine Crespin
Helga Dernesch · Oralia Domínguez
Helen Donath · Gundula Janowitz
Catarina Ligendza · Christa Ludwig
Simone Mangelsdorff · Edda Moser
Anna Reynolds · Josephine Veasey

Helge Brilioth · Dietrich Fischer-Dieskau
Donald Grobe · Zoltan Kelemen
Robert Kerns · Karl Ridderbusch
Thomas Stewart · Gerhard Stolze
Martti Talvela · Jess Thomas
Jon Vickers



TETRALOGIA DE KARAJAN

El trabajo realizado por Karajan con la Tetralogía supuso una reforma en cuanto al estilo en la dirección y en la interpretación de la obra wagneriana. Karajan parte de la premisa de que las interpretaciones realizadas en los últimos años que resaltaban el aspecto más romántico, en cuanto a la exaltación de la raza, del héroe, magnilocuencia exagerada, etc. Las representaciones o en su caso las grabaciones discográficas habían llegado a un extremo en que se hacía resaltar en demasía la orquesta y en cuanto a los cantantes debían de vociferar por encima de ella, como si se tratase de un concurso de potencia, olvidando por contra el aspecto más lírico de las voces wagnerianas. Nunca las verdades son absolutas pero en este caso encontramos justificada la intención del director por

una cuidada interpretación en cuanto a extraer el máximo partido de los contrastes de intensidad, pero desarrollándolo con una sutileza en la dirección orquestal y vocal digna del sobrenombre que algunos críticos han reconocido como la «poética» de Karajan. Al mismo tiempo no hubiese sido posible sin los medios de grabación desarrollados a partir de la segunda mitad del siglo XX. Todo a de ser resuelto, según el director vienés con el canto dentro del canto; es decir, con pianos, pianísimos y fortes y fortísimos, y la orquesta debe de tenerlo en cuenta, además de permitir que todas las palabras sean claramente perceptibles.

Con estas premisas Karajan obtiene sin duda alguna en esta Tetralogía una interpretación refinada, un discurso poético de excepción, quizá demasiado inclinada al lirismo y el patetismo frente al dramatismo un tanto descuidado, que provocó en un principio el rechazo de la crítica, demasiado acostumbrada a versiones más dramáticas y grandilocuentes.

La primera obra registrada fue *La Walkiria* (1967), y posteriormente *El oro del Rhin* (1968), *Sigfrido* (1968-69) y finalmente *El crepúsculo de los dioses* (1970). Esta nueva reedición de la Deutsche Grammophon en C.D. no necesita de un análisis detallado, ya que es sobradamente conocida por los melómanos desde hace muchos años.

En cuanto a los cantantes cabe destacar la humanización de los personajes buscada por Karajan, resalta el Wotan de Fischer-Dieskau por su nueva

interpretación basada en un fraseo profundo de aguda psicología. Destacan por la vocalidad wagneriana que persigue Karajan el Fafner de Ridderbusch, el Donner de Kerns y el Fasolt de Talvela. En cuanto a las voces femeninas es admirable la interpretación de Fricka por Josephine Veasey, Oralia Dominguez realiza una buena interpretación de Erda, no así Simone Mangelsdorff que no está a la altura en el rol de Freia. La interpretación de las hijas del Rhin es más que notable. En *La Walkiria*, que es la más lírica de las cuatro obras de la Tetralogía, queda un tanto diluido el esfuerzo del director en su reforma, además de que tiende a utilizar recursos tradicionales que no aportan grandes cambios en cuanto a otras versiones anteriores. El Sigmund de Vickers posee un adecuado fraseo pero su canto es un tanto seco y falto de matices, la Janowitz al contrario ofrece una pureza en el canto y un excelente legato en el rol de Seglinde que contrasta en los duos con Vickers. Destacan el relevante Wotan de Stewart y nuevamente la Fricka de la Veasey, el Hunding de Talvela es muy adecuado con una voz oscura y potente, La Brunilde de Régine Crespin deslucen un tanto por su voz débil y un visible esfuerzo en las notas agudas. El *Sigfrido*, acusa un mayor interés que la *Walkiria*, ya la introducción orquestal se observa una mayor originalidad en la interpretación. El Sigfrido de Jess Thomas rebosa juventud y ardor aunque su canto no sea perfecto. Del Caminante inter-

pretado por Thomas Stewart cabe señalar el calor y la efusión de su canto que da la nobleza requerida al personaje travestido de Wotan. Helga Dernesch interpreta el rol de Brünhilde con un timbre claro y fresco en una brillante interpretación, y en cuanto al resto de personajes están a la altura de la grabación. *El crepúsculo de los dioses*, aparecida casi cuatro años después que la grabación de *El oro del Rhin*, continúa la misma línea lírica pese a las crecientes críticas en contra de la interpretación de Karajan. El Sigfrido de Helge Brilioth no tiene unos agudos perfectos ni redondos pero sí la suficiente fuerza juvenil y un bello timbre. La Dernesch achaca aquí una falta de luminosidad en la voz, causada por una técnica un tanto imperfecta, que le hace deslucir un tanto este rol. En cuanto al Hagen de Karl Ridderbusch realiza una labor francamente interesante destacando una impresionante técnica. Fantástica la Waltraute de Crista Ludwig, y la interpretación de Gundula Janowich en el rol de Guttrune bien, pero un tanto fría. En cuanto a Stewart y Kelemen en los roles de Gunter y Alberich no acaban de incorporarse a la poética interpretación de Karajan.

En todo caso recomendamos esta Tetralogía de la más fina sensibilidad, que quizás para escuchar en disco es mucho más oportuna que las exuberantes interpretaciones de Furtwängler y Solti. A pesar de que en ciertos momentos se echa de menos una interpretación más dramática y contrastada que la mencionada. F.S.R. □

ALEMANYA

Colònia: Staatsoper.

Les contes d'Hoffmann (Offenbach). Dir: Hans E. Zimmer. 6, 9 i 14 d'abril.

Dresden: Semperoper.

Les contes d'Hoffmann (Offenbach). Dir.: Zimmer Konwitschny. 6, 9 i 14 d'abril.

AUSTRIA

Bregenz: Festspielhaus. Festival sobre el llac.

Carmen (Bizet). 22, 23, 24, 25, 28, 29, 31 jul. i més funcions el mes d'agost. Int.: Elena Zarembo, Denyce Graves, Ning Liang, etc. Dir.: Marc Soustrot. Prod. Jérôme Savary.

La damnation de Faust (Berlioz) 21, 26 i 30 jul. i més funcions el mes d'agost. Int.: David Kübler, Beatrice Uria-Monzon, etc. Dir.: Vladimir Fedoseyev. Prod. Harry Kupfer.

Viena: Wiener Staatsoper.

Salomé (Strauss). 1 i 20 d'abril, 8 de maig. Dir: Klobucar/Hollreiser. Int: O. Jahn/Lilowa/Boschkowa, Coelho/Zampieri/Behrens, Zednik/King, Pederson/Slabbert. *Die Entführung aus dem Serrail* (Mozart). 2, 5 i 11 d'abril, 21 de maig. Dir: Weil. Int: Studer, Lind, Sandve/Heilmann, Ryhänen/Rydl.

Tosca (Puccini). 3 i 28 d'abril, 13 de maig i 9 de juny. Dir: Halasz/Luisi/Klobucar/Steinberg, Zampieri/Guleghina/Coelho, Jun/Lima/Aragall/Ikaia-Purdy, Slabbert/Tumagian/Lafont.

Khovantxina (Mussorgski). 4 i 7 d'abril. Dir: Abbado. Int: Boschkowa, Ghiaurov, Atlantov, Ivanov, Burchuladze.

Wozzeck (Berg). 6 i 10 d'abril. Dir: Abbado. Int: Vejzovic, Grundheber, Pabst, Zednik.

Aida (Verdi). 9, 14 i 19 d'abril. Dir: Latham-König. Int: Zajick, Sweet, Giacomini/Ivanov, Lafont.

Un Ballo in Maschera (Verdi). 13 i 21 d'abril. Dir: Latham-König, Kazarnovskaya, Zarembo, Lima, Nucci/Brendel.

Parsifal (Wagner). 16 i 18 d'abril. Dir: Hollreiser. Int: Jones, Hillebrandt, Adam, Kollo.

Le nozze di Figaro (Mozart). 22 d'abril i 9 de maig. Dir: Weil. Int: Bohman, Sonntag/Norberg-Shultz, Skovhus, Scharinger.

Katja Kabanova (Janáček). 23 d'abril. Dir: Schirmer. Int: Jahn, Jenisova, Caban, Hopferweiser.

La Bohème (Puccini). 24 d'abril, 5 de maig i 15 de juny. Dir: Latham-König. Int: Ricciarelli/Freni/Kazarnovskaya, Daniels/Ghazarian/Blasi, Lima/Sabbatini, Chaignaud.

Die Zauberflöte (Mozart). 25 d'abril, 4 de maig, 1 i 7 de juny. Dir: Schneider/Weil. Int: Kwon/Lind, Bohman, Fink/Moll, Sandve/Jerusalem, Scharinger/Kraus.

Fidelio (Beethoven). 26 d'abril, 1 i 23 de maig. Dir: Hager. Int: Benackova/Behrens, Schmidt/Pabst, Pederson/Hillebrandt, Fink/Moll.

Der Rosenkavalier (Strauss). 27 d'abril, 15 i 30 de maig. Dir: Schirmer/Hager/Klobucar. Int: Daniels/Te Kanawa/Gessendorf, Araya/Sima/Hintermeier, Sonntag/Fontana, Moll/Fink.

Elektra (Strauss). 29 d'abril i 3 de maig. Dir: Hollreiser. Int: Ludwig, Behrens, Connell, Pederson.

La forza del destino (Verdi). 2 de maig, 17, 20, 23 de juny. Dir: Steinberg. Int: Kazarnovskaya/Varadi, Yachmi/Kasarowa, Brendel/Bruson, Dvorski/Giacomini.

Der Fliegende Holländer (Wagner). 2 de maig i 6 de juny. Dir: Hager/Schneider. Int: Haulbold/Gessendorf, Moll/Johnson, Schmidt/Pabst, Hillebrandt.

Arabella (Strauss). 10 de maig. Dir: Klobucar. Int: Te Kanawa, Blasi, Hillebrandt, Missenhardt.

Il barbiere di Siviglia (Rossini). 12 de maig i 4 de juny. Dir: Latham-König. Int: Rost/Lind, Kübler, Berry/Kundlak, Chernov.

La Traviata (Verdi). 14 i 18 de maig. Dir: Halasz. Int: Zampieri, Winbergh, Schnayder.

Pique Dame (Txaikovsky). 16, 20, 26 i 29 de maig. Dir: Ozawa. Int: Mödl, Freni, Atlantov, Chernov.

Tannhäuser (Wagner). 17 de maig, 21 i 24 de juny. Dir: Klobucar. Int: Sweet/Benackova, Prieu, Rydl/Moll, Krämer/Siukola, Lorenz/Skovhus.

Don Carlo (Verdi). 19, 24, 28 i 31 de maig. Dir: Abbado. Int: Kazarnovskaya, Meier/Baltasa, Nesterenko, Domingo, Nucci/Bruson.

Boris Godunov (Mussorgski). 3, 6, 10 i 14 de juny. Dir: Abbado. Int: Kasarowa, Lipovsek, Raimondi, Ivanov.

Don Giovanni (Mozart). 18 i 22 de juny. Dir: Weil. Int: Johansson/Studer, Ghazarian/Ki-berg, Raimondi, Winberg/Heilmann.

Tristan und Isolde (Wagner). 27 i 30 de juny.

ESPANYA

Barcelona: Gran Teatre del Liceu.

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

La Cenerentola (Rossini). 24, 27, 30 d'abril i 3 i 6 de maig. Dir: Östman. Int: Kuhlmann, Comencini, Sigmundsson.

L'Elisir d'Amore (Donizetti). 24, 26, 27, 29 i 30 de maig. Dir: Panni. Int: Pavarotti/de la Mora, Ferrarini/Focile, Fabuel, Wixell, Mariotti.

Tannhäuser (Wagner). 6, 8, 10, 12 de juny. Dir: Albrecht. Int: Plech, Schnaut, Kollo/Neumann, Schmidt, Sotin/Stamm, Kruse, Sigmundsson, Galliard, Schultz, Rossmann, von Senden/Sprick, Donner/Snorland, Renner/Weinbitt, Meyer-Esche/Skiba.

Gurrelieder (Schönberg). 15 i 16 de juny. Dir: Albrecht. Int: Plech, Schnaut, Kollo, Muff, Kruse, Bantzer.

Werther (Massenet). 29 de juny, 3, 7, 11, 15 i 19 de juliol. Dir: Sanzogno. Int: Kraus, Senn, Fabuel, Serra, Martin Andrews, Castellón, Ribera, Ruiz.

Madrid: Teatro Lírico Nacional, La Zarzuela.

Il Barbiere di Siviglia (Rossini). 18, 21, 23, 27 i 30 d'abril. Dies 19, 25 i 29 repart. format per Joves Cantants Espanyols. Dir: Zedda. Int: Quilico, Serra, Mateuzzi, Chausson, Burchuladze.

Belisa (Coria-Gallego). 15, 17, 19, 21 i 23 de maig. E. Mundial. Dir: Tamayo. Int: Powel, González, Bacquier, Bermúdez, Verdura, Blancas.

La Favorita (Donizetti). 4, 8, 12, 16 i 20 de juny. Dir: Sanzogno. Int: Verret, Kraus, Ariño.

Il Trovatore (Verdi). 30 de juny, 3, 6, 9 i 11 de julio. Dir: Veltri. Int: Johannsson, Tokodi, Zajick, Pons, Palatchi.

Palma de Mallorca: *Carmen* (Bizet). Dir: Fabiano

Monica Int: Irena Zaric, Fabio Armiliato, Maria Gallego. Març 26, 28, 30 i 1 d'abril

Rigoletto (Verdi). Dir: Fabiano Monica. Int: Vicenç Sardinero, Seun Eur Kim. maig 27, 29 i 31.

Aida (Verdi) Dir: Eugène Kohn. Int: Pauletta de Vaughn, Ernesto Grisales, Fiorenza Cosotto/Sylvia Corbacho, Vicenç Sardinero

Sevilla: Teatro de la Maestranza.

Carmen (Bizet). 24 i 28 d'abril, 2 de maig.

Dir: Domingo. Int: Berganza, Carreras, Diaz. Amb la col.laboració del cor del Gran Teatre del Liceu.

Sabadell: Teatre de la Faràndula.

Nabucco (Verdi). Intèrprets i director a determinar 28 i 30 de maig (Reus, dia 5 maig, Lleida, dia 7 maig, Matarò, 9, Murcia, 12, Olesa, 16)

València: Teatre Principal

Il trovatore (Verdi). 23, 26 i 29 de maig. Dir.: Manuel Galduf.

Dir. escènica: Horacio Rodríguez de Aragón. Int.: a determinar.

ESTATS UNITS

Nova York: Metropolitan Opera House.

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

Billy Budd 4, 7, 11, 15 i 18 d'abril. Dir: Mackerras. Int: Clark, Hampson, Tomlison/Morris.

La fanciulla de west (Puccini). 4, 8, 11, 16 i 18 d'abril. Dir: Slatkin. Int: Daniels, Domingo/Popov, Milnes.

Parsifal (Wagner). 9, 13 i 17 d'abril. Dir: Levine. Int: Norman, Lakes, Wlaschiha, Mazura, Rootering.

GRAN BRETANYA

Londres: Covent Garden.

Les Contes d'Hoffmann (Offenbach). Dir: Jeffrey Tate. Int: Gregory Yurisich/Samuel Ramey, Francis Egerton, Eric Garrett, Mark Besley, Lynton Atkinson, Jerry Hadley/Neil Shicoff, Jean Rigby, John Dobson, Sumi Jo/Elizabeth Vidal, Anne Howells, Bruno Caproni, Leontina Vaduva, Anne-Marie Owens, Gwinne Howell/Roderick Earle. abril 1, 4, 7, 11

Guillaume Tell (Rossini). Dir: M. Plasson. Int: Yurisich, Ch. Merrit, J. Eaglen. Abril 2, 6, 10, 13, 16 i 20.

FRANÇA

Avignón: Opéra d'Avignon.

Simon Boccanegra (Verdi). 10, 12 i 14 d'abril. Dir: Guingal. Int: Fondary, Kavrakos, Pollet, Olméda, Lombardo.

Nos Folles Années (Metehen). 25 i 26 d'abril.
Dir: Capperon. Int: Lyonnaz, Guy, Albert,
Gauthier, Destaing, Farges, Asse, Calon, Du-
parc, Borel, Lemaire.

Les Pêcheurs de Perles (Bizet). 29 i 31 de maig.
Dir: Bilger. Int: Vaduva, Garino, Massis, Otta-
vaere.

Bordeus: Grand Théâtre.

Don Giovanni (Mozart). 8, 10, 25 i 27 de
maig. Dir: N.N. Int: Lagrange, Riedel, Mahé,
Surian, Le Texier, Knodt.

Montezuma (Vivaldi). 19 i 22. Dir: Borst, Pou-
lenard, Rivenq, Visse.

La Belle Hélène (Offenbach). 13, 14, 16, 17,
18, 19 i 21 de juny. Dir: Forestier. Int: Mahé,
Gabriel, Sereys, Bastin, Trempont.

Rigoletto (Verdi). 9, 12, 15, 17, 19 i 2 i de Ju-
liol. Dir: N.N. Int: Vaduva, Graves, Agache,
Luperi.

Otello (Verdi). 22, 25, 28 i 31 de Juliol. Dir:
Lombard. Int: Benackova, Mahé, Giacomini,
Zancanaro, Dran, Roni, Gabriel, Le Te-
xier.

Lyon: Opéra de Lyon.

Turandot (Puccini). 7, 9, 12, 14 i 17 de maig.
Dir: Nagano. Int: Ikonomou, Villarroel, Te-
sarowicz, Henry, Bolognesi, Le Texier, Wro-
na.

Madama Butterfly (Puccini). 22, 26, 29 i 30 de
maig. Dir: Nagano. Int: Nakamaru, Polozov.
Cor de L'Opera de Lyon.

Marsella: Opéra de Marseille.

Lucrezia Borgia (Donizzetti). 30 d'abril i 5, 7 i
10 de maig.

Dir: Giorgi. Int: Weidinger, Dundekova,
Vernhes, Prior, Ferrazzi, Boyt, Imbert, Laho,
Tezier.

L'Africana (Meyerbeer). 30 de maig, 2, 5, 11 i
14 de juny. Dir: Veltri. Int: Bumbry, Chano-
yan, Cupido, Lafont, Petkov, Macurdy, Laho,
Bogart.

Montpeller: Opéra Berlioz.

Simon Boccanegra (Verdi). 13, 15 i 17 de maig.
Dir: Masini. Int: Fernandez, McFarand, Ma-
curdy, Morosov, Armiliato, Ochando.

Il Barbiere di Siviglia (Rossini). 12, 14, 16, 17 i
19 de juny. Dir: Fischer. Int: Bayo, Barscha,
Vargas, Bacquier, Barrad.

Nancy: Opéra de Nancy et de Lorraine.

La Traviata (Verdi). 23, 26, 28 i 30 d'abril.

Dir: Kaltenbach. Int: Hall, Saurova, Torzews-
ki, Ellis, Castel, Cognet, Vilet, Aubert.

Irma la douce (Monnot-Breffort). 14, 15, 16 i
17 de maig.

Dir: N.N. Int: Gauvin, Boucher, Siéyès, Stéfa-
no, Desroses, Terrat, Pisani, Pichon.

Nice: Opéra de Nice

Die Meistersinger von Nürnberg (Wagner). 15,
21, 24 d'abril.

Nimes: Théâtre de Nîmes

Phi-Phi (opereta de Christiné). 15 i 17 de
maig. Int.: Rocca, Rosi, Corbel, Fabe, etc.
Dir.: Vladimir Koujoukharov.

Les pêcheurs de perles (Bizet). 12 i 14 de juny.
Int.:

J.Park, G.Carino, R.Massis D.Ottawaere. Dir.:
F.X.Bilger.

Il barbiere di Siviglia (Rossini). 23 juny. Int.:
G.Bacquier, Ramón Vargas, María Bayo,
M.Barrard, etc.

Dir.: Ivan Fischer.

París: Opéra Bastille i Opéra-Comique.

Elektra (Strauss). 13, 16, 19, 22, 26 i 29 de
maig. Dir: Pountney. Int: Jones, Hass, Roui-
llon, Dupuoy, Dernes, Rysanek.

Un ballo in Maschera (Verdi). 3, 6, 9, 14, 16, 22
i 25 d'abril. Dir: Whun Chung. Int: Pavarot-
ti/O'Neill, Agache, Millo/Rybarska, Shafer,
Focile.

Les Contes d'Hoffmann (Offenbach). 15, 18,
21, 24, 27, 29 d'abril, 2, 5, 8 i 11 de maig. Dir:
Marin. Int: Van Dam, Araiza, Dessay, Cuber-
li, Denize, Dupuy, Dumé.

Otello (Verdi). 18, 22, 24, 27 i 30 de juny. Dir:
Whun Chung. Int: Atlantov/Domingo, Diaz,
Esperian, Denize, Lombardo, Dumé, Tesaro-
wicz.

Der Zigeunerbaron (Strauss, J). 13, 14, 15, 16,
19, 20, 21, 22 i 23 de maig. Dir: Mogg. Int:
Kalt, Palzer, Markovitch, Scheder, Wall-
precht.

Sang Viennois (J.Strauss). 27, 28, 29, 30 i 31 de
maig, 2, 3 i 4 de juny. Dir: Mogg. Int: Kobel,
Steiner-Neubert, Ofczarek, Stanner.

La Scala di Seta & L'Occasione fa il Ladro (Ros-
sini). 14, 16, 18, 20, 22 i 24 de juny. Dir: Bar-
bacini. Int: Andonian, de Carolis, Corvelli,
Devinu, Gambill, Griffith, Rinaldi, Thomas.

*La Cambiale di Matrimonio & Il Signore Bruschi-
no* (Rossini). 2, 4, 6, 8, 10 i 12 de Juliol. Int:
Andonian, Bruch, Del Carlo, Felle, La Pierre,
Rinaldi, Ryan.

Toulouse: Théâtre du Capitole.

Don Pasquale (Donizetti). 24, 26, 28, 30 d'abril i 3 de maig. Dir: Renzzeni. Int: Vaduva, Bacquier, Viala, Rafteri.

Orphée aux Enfers (Offenbach). 16, 17, 22, 23 i 24 de maig. Dir: Cuguillère. Int: Vidal, Yerna, Conquet, Duvois, Fontana, Messavage.

Don Quichotte (Massenet). 12, 14, 16, 19 i 21 de juny. Dir: Van Dam, Fondary,

HOLANDA

Amsterdam: De Nederlandse Opera.

Mitridate, re del Ponto (Mozart) - 1 d'abril. Int.: Audi, Ford, Patterson, Kowalski. Dir.: Händchen.

ITALIA

Gènova: Teatro Comunale Carlo Felice.

Carmen (Bizet). 14, 21, 24, 26, 28 i 30 d'abril, 2 i 3 de maig. Dir: Frühbeck de Burgos. Int: Senn/Graves, Ferrarni, Turchese, Minarelli, Merighi/Muñoz, Zancanaro/Senator, Lippi, di Credico, Del Bosco, Piccini.

Don Carlo (Verdi). 12, 15, 17, 19, 24, 26 i 31 de Mag. Dir: Gergejev. Int: Scandiuzzi, Burchuladze, Cupido, Cossuta, Frontali.

Le Siege de Corinthe (Rossini). Dir: Olmi. 2, 4, 7, 10, 12 i 14 de juny. Int: N.N., Comencini, Serra, Caforio, Bolognesi.

Milán: Teatro alla Scala.

La Traviata (Verdi). 2, 4, 7, 8, 10, 11 i 12 d'abril. Dir: Gatto/Muti. Int: Fabbri/Devinu, Curiel/Mazzoni, Trevisan/Zoroberto, Alagna/La Scola, Coni/Pons, Cossutta, Mori, Capuano, Mussinu, Gavazzi, Panariello, Sammaritano.

La bayadère (Minkus). 16, 17, 18, 21 i 23 d'abril. Dir: Letonja.

Int: Dorella, Armiato, Costalonga, Gaspari, Grossi, Karpenko,

MONACO

Monte-Carlo: Opéra de Monte-Carlo.

Don Quichotte (Massenet) 1 d'abril. Int.: Raimondi, Bacquier, Cioromila. Dir.: Alain Guingal. Prod. Piero Faggioni.

SUÏSSA

Ginebra: Grand Théâtre.

I Quattro rusteghi 12, 14, 16, 18, 20 i 21 d'abril. (Wolf Ferrari) Dir.: Bartoletti. Int.: Mariotti, N. Condò.

Zurich: Opernhaus.

Fidelio (Beethoven). 4 i 5 d'abril. Dir: Harnoncourt. Int: Raimondi, Poschner-Klebel, Murray, Bartoli, van der Walt, Polgar, Widmer, Will.

L'Italiana in Algeri (Rossini). 15 de maig. Dir: Honeck. Int: Berganza, Macias, Martinovic, Chausson.

Guglielmo Tell (Rossini). 16 de maig. Dir: Santi. Int: Zancanaro, Zvetanov.

Semiramide (Rossini). 17 de maig. Dir: Holliger. Int: Gruberova, Kallisch, Canonici, Musoc, Nielsen, Schreier, Widmer, Polgar.

Rigoletto (Verdi). 23 i 24 de maig. Dir: Honeck. Int: Pons, Rey, Araiza, Nichiteanu, Will.

La forza del Destino (Verdi). 6 de juny. Dir: Inbal. Int: Lechner, Zvetanov, Bruson, Kaluza, Dene.

Lohengrin (Wagner). 8 de juny. Dir: Weikert. Int: Araiza, Lechner, Bumbry, Salminen, Haunstein, Hermann.

Carmen (Bizet). 20 i 21 de juny. Dir: Weikert. Int: Baltsa, Carreras, Poschner-Klebel, Chausson.

La Bohème (Puccini). 26 de juny. Dir: Frühbeck de Burgos. Int: Freni, La Scola, Ghazarian, Hartmann, Will.

Capriccio (Strauss). 27 de juny. Dir: Weikert. Int: Lechner, Kallisch, Rey, Prey, Protschka, Bar, Holl, Zvetanov.

OFERTA DE SUBSCRIPCIÓ

Pel preu de 6.500 ptes. la revista **ÒPERA ACTUAL** li ofereix la subscripció a la nostra publicació i una magnífica col·lecció de 12 CD de gravacions històriques del Teatre Alla Scala de Milà (Versions completes de *AIDA*, *OTELLO*, *RIGOLETTO*, *PAGLIACCI* i altres, amb un llibret explicatiu complet).



Desitjo subscriure'm a la revista **ÒPERA ACTUAL** a partir del num. ____ inclòs, per l'import de

- 2.000 ptes. (només subscripció)
 6.500 ptes. (subscripció + oferta especial)

NOM I COGNOMS: _____

ADREÇA: _____ TELÈFON: _____

POBLACIÓ I PROVÍNCIA: _____ CODI POSTAL: _____

SIGNATURA: _____ DATA: _____

PAGAMENT: Enviar aquesta targeta signada amb un xec a nom d'**ÒPERA ACTUAL, S.L.** Gran Via 529 5è 2a - 08011 BARCELONA - Tel. 323 10 30 (11 a 13,30 h); o ingressar directament a CAIXA DE CATALUNYA núm. de compte 2013.0468.02.00163350 i adjuntar fotocòpia del ingrés.

* **ÒPERA ACTUAL** ES UNA REVISTA TRIMESTRAL (4 números l'any) QUE ES PUBLICA ELS MESOS D'OCTUBRE - GENER - ABRIL I JULIOL.



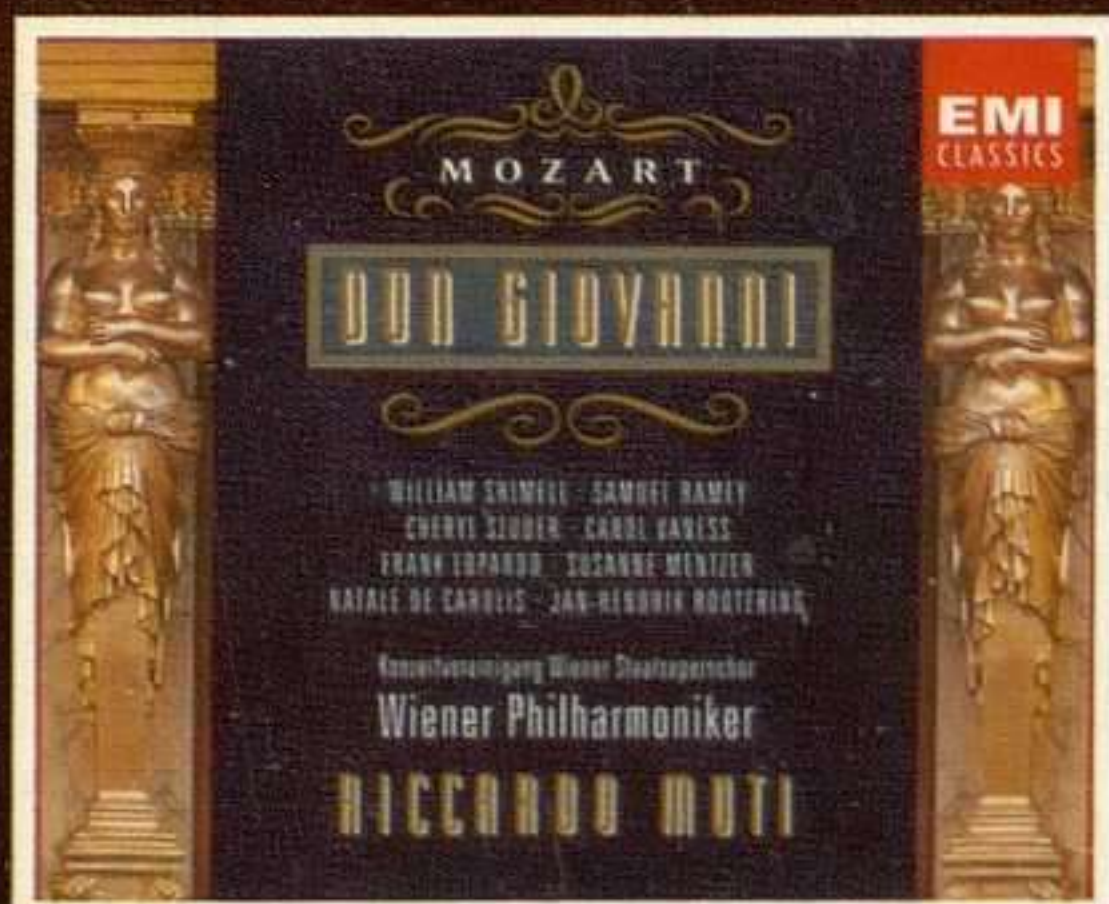
Santa Eulalia

BARCELONA

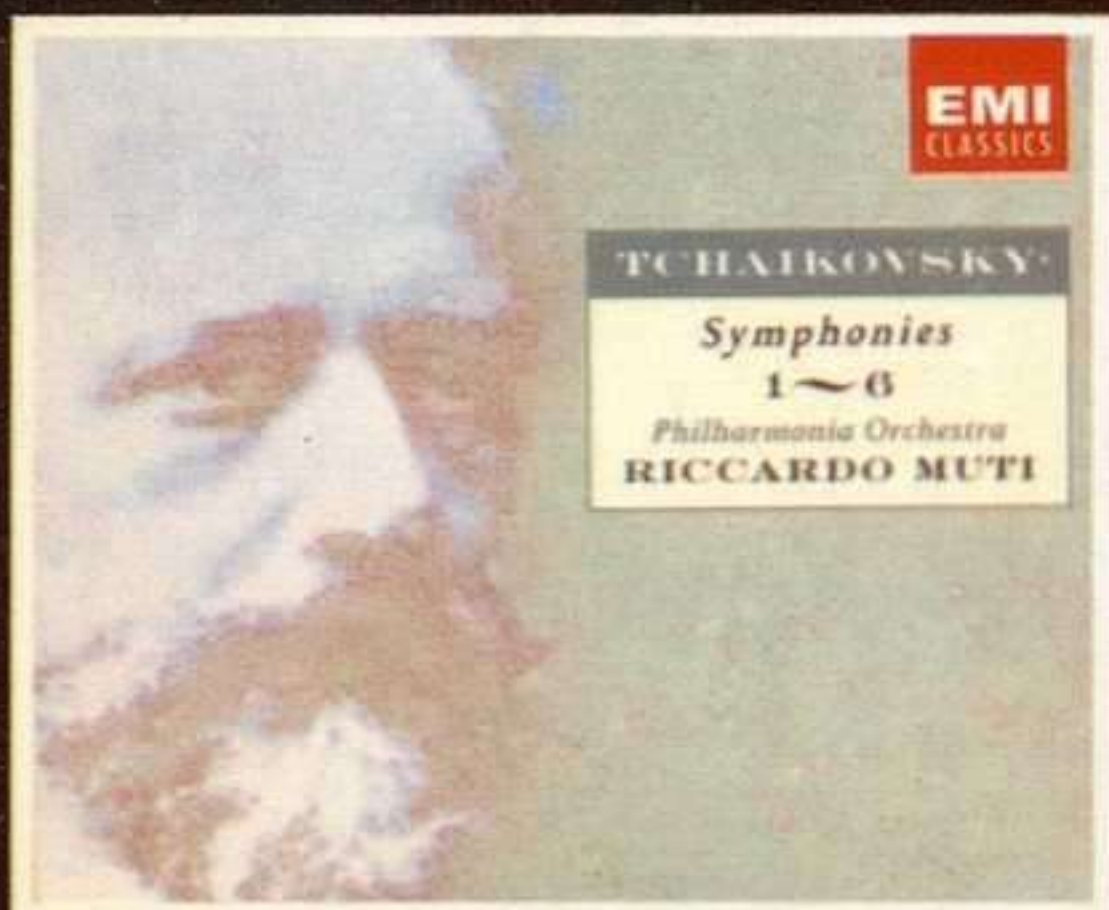
Paseo de Gracia, 60
Paseo de Gracia, 93
Avda. Pau Casals, 8
Ferran Agulló, 12

ULTIMAS GRABACIONES

RICCARDO MUTI



CDS 7 54255 2



CDS 7 54251 2



CZS 7 67314 2



CZS 7 67319 2

