

Ò P E R A
A C T U A L

REVISTA NÚM. 6

GENER-MARÇ 1993

P.V.P. 600 PTES.

PIOTR I. TXAIKOVSKI



ENTREVISTA: SUTHERLAND-BONYNGE

CONVIDAT: STEFANO PALATCHI

BICENTENARI: ROSSINI PER ENZO DARA

NOVEDAD



Roger Alier
Marc Heilbron / Fernando Sans Rivière

Història de l'òpera italiana



Empúries / Música



PIETRO MASCAGNI Cavalleria Rusticana

Libret original i traducció catalana
Estudi i comentaris musicals



Empúries / Música



GIUSEPPE VERDI Il Trovatore

Libret original i traducció catalana
Estudi i comentaris musicals

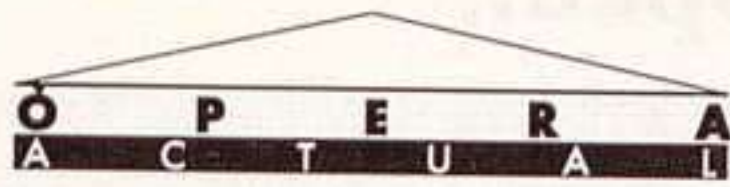


Empúries / Música

EMPÚRIES / MÚSICA

La col.lecció més completa de llibres i llibrets en català.

En preparació: Carmen • Madame Butterfly
Lucia di Lammermoor • H^a de l'Òpera alemanya
Diccionari discogràfic de Cantants i Directors



Edita: ÒPERA ACTUAL S.L.
C/ Gran Via 529, 5º 2ª
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, Tamel de Pablos,
Fernando Sans Rivière, Lluís
Trullén.

Col·laboren en aquest número:
Roger Alier, Enzo Dara, Jaume
Estapà, Jesús García Pérez, Pau
Galonce, Marc Heilbron, César
Heilbron, Joan Matabosch,
Montserrat Martínez Taulé, Pau
Nadal, Tamel de Pablos, Jaume
Radigales, Xavier Pujol, Ramon
Royo, Fernando Sans Rivière, Lluís
Trullén.

Fotografies Liceu: A. Bofill

Administració:
Mª José Ibars.

Producció i impressió:
Comgrafic/Litostamp

Disseny Gràfic: Crayon.

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».

ÒPERA ACTUAL

Any II, Núm 6 - gener-març 1993

3 EDITORIAL

LICEU

- 4 Lohengrin - Pau Nadal
9 La gazza ladra - Roger Alier
13 Carmen - Jaume Estapà
18 Vida musical del Cercle del Liceu

SABADELL

- 20 La fada - Fernando Sans

DOSSIER

- 23 Txaikovski: No tot es redueix a *Eugen Onegin* i *Pique Dame* - Joan Matabosch
26 Eugen Onegin - Jesús García Pérez
29 Pique Dame - Montserrat M. Taulé

ENTREVISTA

- 33 Richard Bonyngé i Joan Sutherland

MISCEL·LÀNIA

- 44 *La mano nera ossia la olimpica festa* - El Satiricó
46 Rossini qua, Rossini là- Enzo Dara
49 Concurso Viñas - Fernando Sans

CURIOSITATS

- 51 Prontuari del nou liceïsta - Xavier Pujol

EL CONVIDAT

- 57 Stefano Palatchi

PROPOSTA LÍRICA

- 59 Rusalka - Marc Heilbron

CRÍTICA

- 61 Londres: Covent Garden - Ramon Royo
64 Londres: English National Opera - Ramon Royo
66 Avilés - Pamplona - Roger Alier

LLIBRES

- 69 Bardagí, B: *Humor amb lletra i música*.

70 DISCS I VÍDEOS

80 CALENDARI OPERÍSTIC INTERNACIONAL



Una pàgina d' història europea.

Allegro assai

237 SOLO Bariton

Freu.de, Freu . de, Freu.de, schö.ner

Allegro assai

Ob. 1

Clar. I

f

pp

dolce

Fag.

Archi pizz.

Archi pizz.

Archi pizz.

Cor.

242

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

Clar. I

Ob. 1

247

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

252

streng ge.teilt, al . le Menschen wer.den Brü.der, wo dein sanf.ter Flü . gel weilt.

dolce

Legni

Bosch & Butz

publicado por Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

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

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

winterthur

CRISIS?

Ahora dicen que hay crisis. Y estamos todos convencidos de ello, porque a alguien -a algunos- les interesa que estemos todos asustados y que reduzcamos el consumo. Este mismo consumo que por otro lado los mismos *mass-media* estatales siguen estimulando con sus prolongados espacios publicitarios.

La crisis resulta muy útil para reducir enseguida los presupuestos de la cultura sin quedar mal. Como hay crisis...

Pero hay crisis? No lo parece, si hemos de juzgar por las cifras astronómicas, de verdadero mareo, que se pagan por un jugador de fútbol, si nos enteramos por la prensa de los detalles más lujosos de la casa de unos, de los chalets que se están construyendo otros... ¿Crisis? La crisis sólo se nota en los niveles más bajos de la escala: es aquí donde se regatean, en nombre de la crisis, el dinero que en definitiva es el chocolate del loro de la tan cacareada crisis.

Pues bien, en medio de esta crisis, con una multitud de obras importantes paradas, o que renquean, el Liceu anuncia que emprenderá sus obras de ampliación. El 30 de junio de 1993, cuando los seis simpáticos personajes de *Così fan tutte* nos hayan aconsejado que procuremos tomarnos las cosas por el lado bueno, caerá el telón para tapar, tal vez, el escenario del Liceo.

A pesar de que se nos ha informado sobre la actividad lírica que se desarrollará en el Teatro Tívoli (seis óperas a diez funciones cada una) y unos vagos proyectos de espectáculos en locales mayores, no podemos sustraernos a la impresión de que las obras -necesarias y urgentes- se emprenden sin las precauciones adecuadas por lo que se refiere a las actuaciones supletorias y por lo que concierne a la reapertura, que según se nos dice ahora, será un año y medio más tarde, o sea, en enero del 95.

No sin escalofríos recordaremos que el Teatro Real se cerró el 9 de junio de 1925, y todavía no se ha vuelto a abrir para la ópera después de cerca de setenta años de tejer y destejer. Los teatros se sabe cuando se cierran, pero nunca cuándo se volverán a abrir. Esperamos del buen sentido de todos quienes intervienen en ello que, con crisis o sin ella, el Liceu se vuelva a abrir con las reformas realizadas en el plazo estipulado. Ni un día más tarde.

CRISI?

Ara diuen que hi ha crisi. I n'estem tots convençuts, perquè a algú -a alguns- li interessa que tots estiguem espantats i que reduïm el consum. Aquest mateix consum que per altra banda els mateixos *mass-media* estatals segueixen estimulants amb les seves tirallongues publicitàries.

La crisi va molt bé per reduir tot seguit els pressuposts de la cultura sense quedar malament. Com que hi ha crisi...

N'hi ha de crisi? No ho sembla, si hem de jutjar per les xifres astronòmiques, de veritable mareig, que es paguen per un jugador de futbol, si ens assabentem per la premsa dels detalls més luxosos de la casa d'uns, dels xalets que s'estan construint els altres... Crisi? Només es nota en els nivells més baixos de l'escala; és aquí on es regategen, en nom de la crisi, uns diners que en definitiva són la xocolata del loro de la tan decantada crisi.

Enmig d'aquesta crisi, amb multitud d'obres importants aturades, o que renquegen, el Liceu anuncia que empenirà les obres d'ampliació. El 30 de juny de 1993, quan els sis simpàtics personatges de *Così fan tutte* ens hagin aconsellat que procurem prendre'ns les coses pel costat bo, caurà el teló per tapar, pot ser, l'escenari del Liceu.

Malgrat que se'ns ha informat sobre l'activitat lírica que es desenvoluparà al Teatre Tívoli (sis òperes amb deu funcions cada una) i uns vagues projectes d'espectacles en locals més grans), tenim la impressió que les obres -necessàries i urgents- s'emprenen sense les precaucions adequades pel que fa a les actuacions supletòries i pel que fa a la reobertura, que segons es diu ara, serà un any i mig més tard, o sigui el gener del 95.

No sense una esgarrifança recordarem que el Teatro Real es va tancar el 9 de juny de 1925, i encara no s'ha obert per a l'òpera després de prop de setanta anys de teixir i desteixir. Els teatres se sap quan es tanquen, però mai quan es reobren. Esperem del bon sentit de tots els que hi intervenen que, crisi o no crisi, el Liceu es torni a obrir amb les reformes fetes en el termini estipulat. Ni un dia més tard.

Un té la impressió que molts
Lohengrin *afezionats a la música de Wagner*
han començat pel Lohengrin,
seduïts pel misteri i la llegenda

U **Pau Nadal**
 n té la impressió que molts aficionats a la música de Wagner han començat pel *Lohengrin*, seduïts pel misteri i la llegenda del cavaller que ve de no se sap on i, a més, en una petita embarcació arrosegada per un cigne. També ha exercit la seva influència en aquests wagnerians primerencs la música lluminosa i entenedora de *Lohengrin*, així com el lirisme de la vocalitat dels personatges centrals, una vocalitat que, deixant de banda alguns moments del *Fliegende Holländer*, és la més italiana de tota la producció wagneriana. Recordem, en aquest sentit, que *Lohengrin* és la darrera òpera de Wagner que fou cantada en italià i que encara són documents fantàstics els enregistraments d'un Aureliano Pertile o un Miguel Fleta de *Mercè, mercè, cigno gentil o Da voi lontan*.

Si aquell aficionat primerenc, però, ha aprofundit una mica en el complex món wagnerià, a més de gaudir amb la resta de les obres, trobarà en el *Lohengrin* moltes coses que potser no sospitava. Fins i tot és probable que li agradi més veure l'arribada del cavaller ambientada només amb mitjans luminotècnics que aquella ja llunyana d'un arrogant i esplèndid Max Lorenz en una barqueta realista. Però també haurà descobert el mestriol tractament musical dels personatges, el món de contrastos entre les parelles Elsa-Lohengrin i

Ortrud-Telramund, la soledat del cavaller, la curiositat d'Elsa (causa de la seva pròpia desgràcia), el dolent i feble Telramund, sempre sota la influència d'Ortrud, un personatge malèvol, venjatiu i amb memòria històrica (els seus avantpassats havien estat al poder) del qual el mateix Wagner deia que era una reaccionària.

Malgrat tot el que he dit sobre l'italianisme del *Lohengrin*, només d'alguns moments, aquesta obra és com una mena de pont cap al Wagner definitiu. Lirisme en alguns instants de vocalitat sí, però no cap número tancat i potser cap reminiscència weberiana o meyerbeeriana, com en el de *Fliegende Holländer* o el *Tannhäuser*. També s'obre una nova via en la conclusió de l'obra, ja que al final pels protagonistes no serà un final definitiu, la

mort, sinó una separació que trencarà la felicitat d'un amor que ha resultat impossible. I deixem-nos embolcallar en el misteri i en la llegenda, perquè sinó ens hauriem de preguntar com és que Lohengrin vol romandre un desconegut i perquè Elsa és tan curiosa, si sap que la pregunta fatal causarà la seva desgràcia. I encara aquest final no és del tot trist, perquè la marxa de Lohengrin coincideix amb l'aparició de Gottfried, el germà d'Elsa, al qual Ortrud,

Lohengrin és la darrera òpera de Wagner que fou cantada en italià

amb la seva bruixeria havia fet desaparèixer tot acusant a Elsa de fratricidi per afavorir els seus plans de reconquesta del poder.

Tot incidint en la tristor de la separació final, és just, però, acceptar interpretacions com la de Jean Mistler: «El cavaller del Graal volia descendir cap a l'amor humà. Elsa desitjava elevar-se cap a un saber que la depassava. La desgràcia els colpeix a tots dos. Hom podria preguntar, en el desenvolupament de *Tannhäuser*, si el destí dels dos éssers reunits per la mort no era millor que la seva felicitat terrenal: aquí no hi ha cap mena de dubte, qualsevol joia, qualsevol esperança, desapareix amb la tristor irremeiable de la separació, i aquest final és més desolat perquè l'obra escrita amb un centelleig d'una llum sobrenatural, amb el color relluent i el timbre clar de les seves trompetes, és aquella on semblava que Wagner posava en principi més ardor juvenil i més fe en la felicitat.

Lohengrin, l'òpera de Wagner més representada al Liceu, torna ara a aquest escenari (per tercera vegada en l'etapa del Consorci) i ho fa amb tots els honors, amb l'alicient especial d'una producció de l'Opera de Berlín, signada per una de les personalitats més prestigioses de la direcció d'escena actual, Götz Friedrich.

ARGUMENT

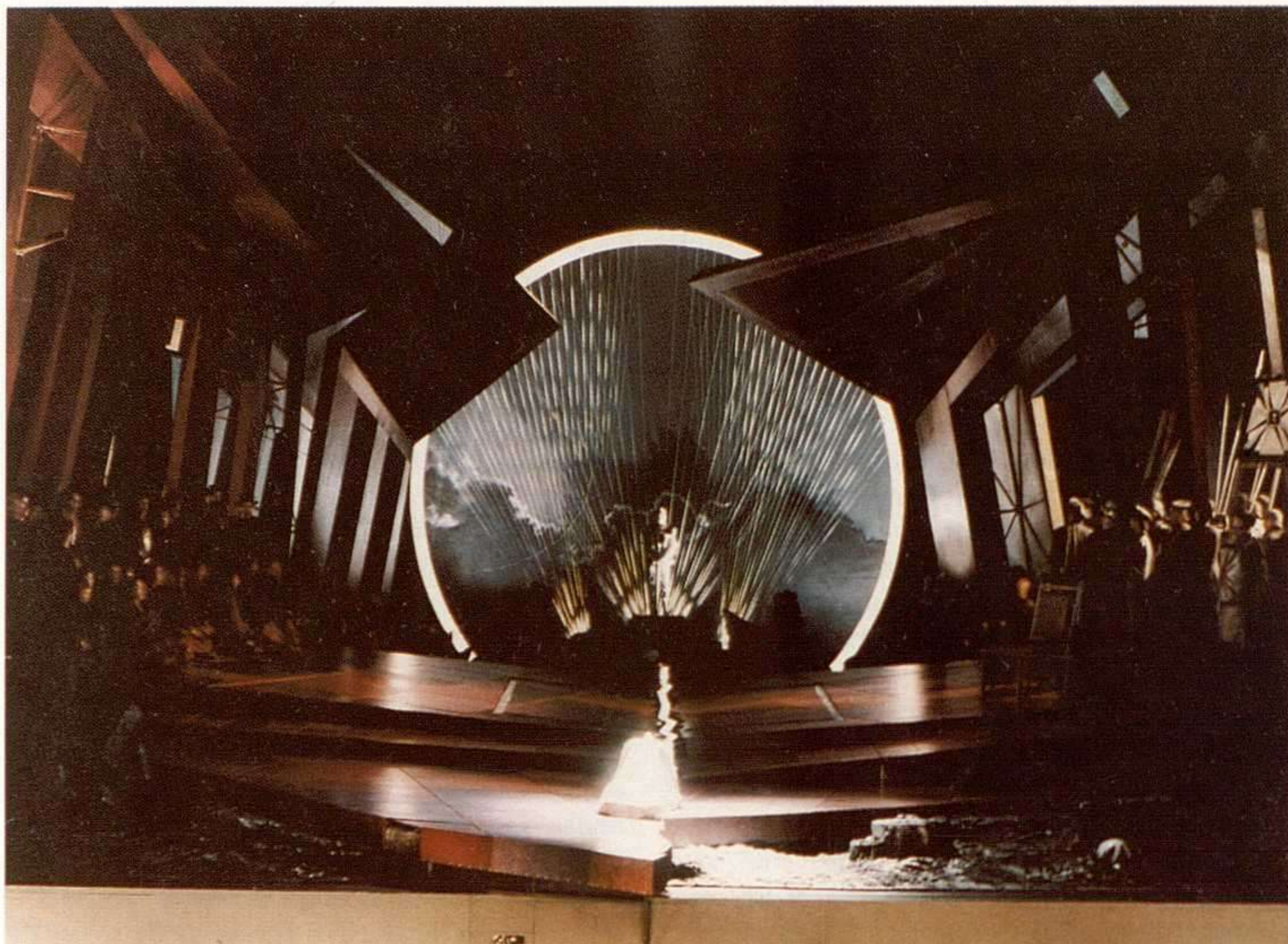
ACTE I: El rei alemany Enric l'Ocellaire ha vingut a Brabant per a recollir els tributs. Des de la mort del duc, el país s'ha vist sacsejat per les lluites pel poder. Friedrich von Telramund, tutor d'Elsa i Gottfried, els dos fills del duc, acusa a Elsa de fratricida. Ella, perduda en somnis i visions, no reacciona. El rei apel·la a la justícia divina, que haurà de palesar-se en un duel, però ningú vol combatre contra Telramund. Poc després apareix, en una barqueta tirada per un cigne, el cavaller que Elsa havia vist en els seus somnis, el qual

s'apresta al duel, només amb la condició que Elsa no li preguntï mai el seu nom ni d'on ha vingut. Elsa ho promet i accedeix a casar-s'hi. En el duel, Telramund és vençut, però el cavaller li perdona la vida.

ACTE II: Ortrud creu que el cavaller posseeix poders màgics, el secret dels quals caldrà conèixer. Telramund l'ajudarà. Poc després, Ortrud intenta fer néixer en Elsa sospites respecte al seu heroi. Elsa l'acull amb condescendència i la invita a acompanyar-la en la cerimònia del seu casament. Telramund ha estat a l'exili i el salvador d'Elsa serà el nou sobirà. Quan arriba el seguici nupcial, Ortrud impedeix a Elsa entrar en la catedral i li pregunta el nom del seu espòs, a la qual cosa Elsa respon amb una nova declaració del seu amor. El nou sobirà rebutja qualsevol acusació i quan el seguici prossegueix el seu camí, Telramund, que ha estat amagat, acusa l'estranger d'engany i exigeix que tots forcin el cavaller a desvetllar el seu nom. Ell, però es nega a donar resposta: només Elsa li podria fer la pregunta. El seguici, finalment, entra a la catedral.

ACTE III: Els esposos resten sols a la cambra nupcial. Elsa desitja apel·lar l'espòs pel seu nom, ni que sigui només en l'intimitat. Per a dissipar les sospites, ell desvetlla que ha vingut «de l'esplendor i de les delícies», però que ho ha deixat tot volgudament per a guanyar l'amor d'Elsa. Ella tem que Ortrud potser tenia raó amb les acusacions i resta impressionada per la visió del cigne que torna per a arrabassar-li l'espòs. Haurà de saber el seu nom a qualsevol preu i fa la pregunta fatal. En aquest moment, Telramund, protegit per quatre nobles, entra per a trencar l'encantament, com li havia aconsellat Ortrud, però és abatut pel cavaller, el qual donarà les explicacions pertinents davant el rei.

El rei ha reclutat soldats brabantins per al seu exèrcit i es disposa a partir. El



Un altre escena de la producció de *Lohengrin* de Götz Friedrich a la Deutsche Oper Berlin.

cavaller estranger diu que ja no pot posar-se al capdavant de les tropes. Davant de tothom, acusa Elsa de traïció. Com que ha estat forçat a desvetllar el seu secret, ha de partir: és el preu per la seva resposta. Aleshores anuncia que és Lohengrin, cavaller del Sant Graal, fill de Parsifal. Molt afligit, s'acomiada d'Elsa i li deixa com a record l'espasa, el corn i l'anell. Tot plegat

sembla un triomf per Ortrud, perquè ha aconseguit desembarassar-se del seu enemic, però en aquest instant apareix Gottfried, al qual Lohengrin, quan ja s'allunya, declara sobirà de Brabant. Ortrud no ha pogut complir el seu projecte, però Elsa tampoc pot alegrar-se amb l'arribada del seu germà, destrossada pel dolor de la separació. □

DIVERDI!

presenta

MYTO RECORDS

EL MEJOR CATALOGO EUROPEO DE OPERA EN DIRECTO

RICHARD WAGNER | CD 1 + 63' • CD 2 + 76' • CD 3 + 74'

LOHENGRIN

RYSANEK
KONYA
VARNAY
BLANC

A. CLUYTENS

BAYREUTH 1958



MYTO RECORDS

VINCENZO BELLINI | CD 1 + 74' • CD 2 + 76'

LA SONNAMBULA

CALLAS
VALLETTI
MODESTI

L. BERNSTEIN

SCALA 1955



MYTO RECORDS

WOLFGANG A. MOZART | CD 1 + 74' • CD 2 + 77'

IL FLAUTO MAGICO

SCHWARZKOPF
GEDDA
TADDEI

H. V. KARAJAN

ROMA 1953



MYTO RECORDS

GAETANO DONIZETTI | CD 1 + 78' • CD 2 + 78'

CATERINA CORNARO

GENCER
ARAGALL
BRUSON

C. E. CILLARIO

NAPOLI 1972
+ L. GENCER IN LUCREZIA BORGIA



MYTO RECORDS

Más de 50 referencias que constituyen la más completa discoteca de interpretación operística de nuestro tiempo.

Si desea conocer otros catálogos operísticos, solicítelos a:

DIVERDI - Zurbano, 56. Tel.: (91) 410 14 48. 28010 Madrid.



CAJA DE MADRID

SALA CULTURAL

Plaça de Catalunya, 9 – Tel. 301 44 94
BARCELONA

ENERO 1993

12 y 13. - III MARATON PIANISTICO INTERNACIONAL AL MAESTRO FREDERIC MONPOU (1893-1993).

18 y 25. - CICLO DE CONFERENCIAS OPERA DE CAMBRA DE CATALUNYA (19'00). CONFERENCIANTE ROGER ALIER.

19. - XIII CICLO DE MUSICA INTIMA. RECITAL DE GUITARRAS, DUO KASSNERQUER (19'30).

26. - XIII CICLO DE MUSICA INTIMA. RECITAL LUCRECIA (19'30).

FEBRERO 1993

1,8,15 y 22. - CICLO DE CONFERENCIAS OPERA DE CAMBRA DE CATALUNYA. CONFERENCIANTES, ROGER ALIER Y GAITA RENOM (19'00).

2. - XIII CICLO DE MUSICA INTIMA. CONCIERTO DE PIANO LUDOVICA MOSCA.

4. - COMPAÑIA DE TEATRO CALDERON DE LA BARCA CON LA OBRA «HAY QUE DESHACER LA CASA» DE SEBASTIAN JUNYENT. CON CONCHA Y MARA GOYANES.

5,12,19,26. - CICLO DE PIANO POR JOSE FRANCISCO ALONSO.

9. - XIII CICLO DE MUSICA INTIMA. CONCIERTO FRANTISEK SUPIN, SONIA VARADI, JULIA SUPINOVA.

23. - XIII CICLO DE MUSICA INTIMA. CONCIERTO CANDELA.

24. - RECITAL LIRICO ENRIQUE VIANA ACOMPAÑADO AL PIANO POR MANUEL BURGUERAS.

MARZO 1993

1,8,15,22,29. - CICLO DE CONFERENCIAS OPERA DE CAMBRA DE CATALUNYA. CONFERENCIANTE ROGER ALIER. (19'00).

2. - XIII CICLO DE MUSICA INTIMA. JOSEP FUSTER (CLARINETE), GERASSIM VORONKOV (VIOLIN), ALA VORONKOVA (VIOLIN), ERIC KOONTZ (VIOLA), VOLCY PELLETIER (VIOLONCELO), CONCIERTO MOZART Y BRAHMS.

9. - XIII CICLO DE MUSICA INTIMA. CHANTAL BOTANCH (SOPRANO), MIQUEL JORBA (PIANO), RECITAL MOZART, BRAHMS Y TOSTI.

16. - XIII CICLO DE MUSICA INTIMA. QUARTET DE CORDES D'ABRENE.

23. - XIII CICLO DE MUSICA INTIMA. RECITAL M^a ANTONIA REGUEIRO (SOPRANO), JAUMA TORRENT (GUITARRA).

30. - XIII CICLO DE MUSICA INTIMA. QUARTET DE CLARINETS DE BARCELONA.

La gazza ladra: una ópera semi-seria de Rossini

Roger Alier

En los años del tránsito del mundo galante y clásico al Romanticismo, los distintos subgéneros de la ópera estuvieron sujetos a importantes cambios. Desapareció gradualmente la ópera seria de tipo tradicional para dejar nacer en su lugar al llamado drama romántico, de inspiración generalmente medieval y exótico. De momento, este tipo de drama coexistió con la ópera bufa, de arraigada tradición sobre todo en el área napolitana y veneciana. Pero del mismo modo como había ocurrido en Francia y en Alemania, también en Italia se hizo sentir la necesidad de un tipo de ópera intermedia, en la que los personajes se expresaran como en un drama romántico, sufriendo los avatares típicos del género, pero sin llevar las consecuencias al trágico final que cada vez se iba imponiendo más entre el público, a pesar de sus reticencias iniciales.

Nació así la llamada ópera *semi-seria*, que equivale a las llamadas «óperas de rescate» francesas, en el sentido de que después de haber pasado mil peripecias terribles, al final de la ópera un golpe de suerte rescata a los personajes de su destino fatal.

Esto es exactamente lo que ocurre en *La gazza ladra*, ópera cuya protagonista, Ninetta, va a parar a la cárcel acusada de un robo que no ha cometido, y que por una serie de circunstancias de difícil credibilidad está a punto de ser ejecutada

cuando el azar pone en manos de un muchacho, Pippo, la salvación de Ninetta y con ella la de su boda con el joven, y por supuesto rico heredero Giannetto.

En tales obras se combinaban los papeles patéticos y a veces conmovedores, como el de la expresada Ninetta, con otros de seres malvados y tiránicos -como, en este caso, el del alcalde o Podestà del pueblo- y algunos de neto carácter bufo, como el muchacho, Pippo, así como, por supuesto, la anecdótica presencia de la urraca ladrona, causante de todos los problemas.

Pero lo importante en esta ópera es, sobre todo, apreciar la bella música con que Rossini vistió esta desconcertante historia, que si no tuviera el obligado final feliz resultaría amarga e incomprensiblemente trágica.

ACTO I. En casa de Fabrizio y Lucia Vingradito se prepara todo para el retorno del hijo de la casa, Giannetto, que ha luchado en la guerra. Ninetta, modesta muchacha a quien la guerra ha obligado a ponerse a servir (porque su padre Fernando Vilabella tuvo que ir a luchar), está enamorada de Giannetto, y Fabrizio ve con buenos ojos el enlace; no así Lucia, que siente cierta antipatía por la muchacha que ya en una ocasión perdió un cubierto de plata.

Llega Giannetto y se reúne con sus padres y con Ninetta, pero luego van todos a ver a un tío enfermo y la criada se queda



Escena de *La Gazza ladra* del Festival de Pesaro (1989)

sola. Sin que ella lo advierta, una urraca que los Vingradito tienen en libertad por el jardín se apodera de un cubierto y se lo lleva a su nido, en lo alto del campanario.

Aparece de pronto Fernando Vilabella, temeroso porque ha tenido unas palabras con sus superiores y ha desertado del ejército. Precisamente ahora llega el Podestà y Ninetta tiene que ocultar a su padre. El Podestà ha venido con lascivas intenciones al ver que la familia la dejaba sola. Llega un mensajero con la descripción de un fugitivo buscado por la justicia: se trata de Fernando Vilabella, pero el Podestà no ve bien la descripción y la da a Ninetta para que la lea; ella cambia los datos para que no coincidan con su padre. Éste se va rogándole a Ninetta que venda

unos cubiertos de plata para sufragar su huida.

El Podestà se va y entra Isacco, mercachifle que compra los cubiertos a bajo precio.

Regresa la familia Vingradito y Lucia no tarda en descubrir que falta otra vez un cubierto en la mesa. Ninetta se disculpa, pero el Podestà ha llegado de nuevo y con ánimo de asustar a la muchacha entabla un proceso. Ninetta deja caer inadvertidamente el dinero, y tiene que confesar que ha vendido cubiertos de plata, pero que no eran los de la casa. El mercachifle es interrogado y afirma que llevaban las iniciales F.V. pero ya no los tiene en su posesión. Las iniciales del padre de Ninetta coinciden con los de Fabrizio Vin-

gradito y la muchacha es llevada por el Podestà a la cárcel.

ACTO II.- Pippo visita a Ninetta en la cárcel y le presta el dinero que se necesita para Fernando, y que hay que depositar junto a un árbol peculiar del campo. También Giannetto visita a Ninetta, y se convence de su inocencia. El Podestà trata de arrancar favores de Ninetta a cambio del perdón, pero ella se niega, ofendida. Se celebra el juicio y Ninetta es declarada rea de muerte. Fernando Vilabella, enterado de lo que ocurre, descubre su identidad para salvar a su hija pero sólo logra ser detenido y aunque Giannetto trata de parar la sentencia, se dispone la ejecución de Ninetta. Hasta Lucia está horrorizada por el giro que han tomado las cosas. De pronto, Pippo, que cuenta su dinero, ve a la urraca que le roba una moneda; sigue su vuelo y al llegar al campanario encuentra allí los cubiertos robados por el ave. Sus gritos detienen la comitiva que llevaba a ejecutar a la inocente muchacha que ahora recupera en el último instante su libertad y podrá casarse con Giannetto. El Podestà queda cubierto de oprobio. Por otra parte, Ernesto, un soldado, amigo de Fernando, llega con la noticia del fin de la guerra y la amnistía general que devuelve la libertad al padre de Ninetta.

La música de *La gazza ladra* ofrece la brillantez típica del maestro de Pesaro, empezando por la famosa obertura, que se abre con unos redobles de timbal que en su tiempo sorprendieron al público, ya que no se estilaba el uso de la percusión para empezar un espectáculo. Se dijo que un espectador del día del estreno concibió

deseos de matar al compositor por lo que creía un atentado al buen gusto, pero luego, la audición de la ópera venció su primer impulso y fue a confesarle al propio Rossini el intento.

Entre los números más interesantes de esta extensa obra, muy adecuada para conmemorar el bicentenario rossiniano, hay que mencionar también el aria de entrada de Ninetta, cuyo esquema formal se parece mucho al de «Una voce poco fa» de Rosina en el *Barbiere di Siviglia*. Además de la belleza melódica y rítmica de los concertantes, merece también atención el aria del Podestà, con su correspondiente cabaletta, que nos dibuja a un personaje situado entre el carácter bufo y el papel de «malo» que le confiere la obra; mientras la música corresponde mejor al bufo, el texto nos lo muestra como realmente malvado.

También tiene interés el trío que se desarrolla después entre Ninetta, Fernando y el Podestà, «Non so quel che faremo» en el que las tres voces se mantienen muy independientes pero construyen conjuntamente la pieza, que resulta sumamente original.

En el segundo acto hay que mencionar el dúo de Giannetto y Ninetta, en el tono dulcemente sentimental propio de la época, el amplio concertante de la escena del juicio y el aria en la que Ninetta muestra su tristeza: «Deh, tu reggi in tal momento», con el acompañamiento del coro. Después de los incidentes que rodean el hallazgo de Pippo, el final de la obra que se desarrolla a continuación es de considerable complejidad y su vivacidad rítmica está a la altura del mejor Rossini. □

Ò P E R A
A C T U A L

REVISTA NÚM. 3

ABRIL-JUNY 1992

P. V. P. 600 PTES.

BICENTENARI ROSSINI



Per a qualsevol informació, subscripcions o números endarrerits de la revista adreceu-vos a:

ÒPERA ACTUAL, Gran Via, 529, 5è 2a - 08011 BARCELONA - Telèfon i Fax: 323 10 30

- N° 1 - Oct-Des. 1991 600 ptas.
- N° 2 - Gen.-Març 1991 600 ptas.
- N° 3 - Abr.-Juny 1991 600 ptas.

Carmen: una Espanya verista «made in France»

Jaume Estapà

C*armen* (1875) és una obra ben estranya. Comença amb flors i violes com una opereta militar de l'estil de *La fille du régiment* i s'acaba com un drama de l'estil de *Pagliacci*, és a dir, com el rosari de l'aurora.

Les havaneres, les seguidilles i el canvi de guàrdia del principi són còmiques, el duo final de *Carmen* i Don José és de tipus verista pel que es diuen i per com s'ho diuen. Diàleg concentrat -el verisme tem les llargades-, violentíssim, fet de precés i de dificultat d'entendre's d'un home que vol i una dona que no vol, com el de Santuzza i Turiddu -*Cavalleria Rusticana* és una *Carmen* al revés-, com el de Nedda i Canio -*Pagliacci* és una *Carmen* al dret-. Diàlegs que no tenen res a veure amb els diàlegs llargs i ensucrats de la retòrica romàntica (Tristany i Isolda, Enees i Dido, Don Carlo i Elisabetta i tants d'altres) ni de la mateixa retòrica *comique* de *La fille du régiment* i de la *Dame Blanche*.

Una anàlisi detallada dels textos ens donaria, sens dubte, l'alquímia de la degradació de les relacions de la parella protagonista. Aquest és el cas de les relacions del propi Bizet -ciclotímic i delicat del cor- amb la seva dona en l'època en què ell va escriure l'òpera. Alguns diuen que és per això que l'acte IV és tan reeixit. Altres van dir que va ser per aquest motiu que, un cop estrenada l'obra, G.Bizet es va suïcidar, una hipòtesi no gaire sòlida.

A final del segle XIX, *Carmen* fa la transició entre dos estils molt importants: l'un, francès, és l'*opéra-comique* - temes populars, diàlegs parlats, com la sarsuela-: és un estil que ja no dona més de si, perquè ja ha donat moltíssim en el segle XIX. L'altre, el *verismo* italià, vindrà 15 anys més tard -*Cavalleria* és del 1890- i tindrà una gran influència sobre el segle XX.

L'aspecte popular de les òperes *comiques* tant present en l'òpera de G.Bizet, és consubstancial amb el *verisme*. Tant aquí com allà, conviu amb una visió ingènua del món: la desfilada militar que clou el segon acte de *La bohème* és digna de l'esmentada *Fille* i del canvi de guàrdia de *Carmen*, i no té res a veure amb cap de les innombrables desfilades militars dels repertoris belcantistes i romàntics.

Otello podria ser un altre precursor del *verisme*, ja que la història també evoluciona de la fanfàrria militar, a l'homicidi per gelosia; però aquesta filiació romàntica del *verisme* és menys probable a causa del caràcter heroic i no gens popular de l'obra de Verdi. Sense comptar que Desdémona és una figa-flor. Cap heroïna verista no prendria el seu destí amb la resignació de Desdémona. Cap ni una.

Al *verisme* s'hi arriba principalment per l'*opéra-comique*, i *Carmen* n'és el pont més evident.

Carmen fa la
transició entre
dos estils

Si el duo final de *Carmen* va estranyar molt al públic de París, no gens acostumat a aquestes violències verbals, la ganivetada del contrabandista al ventre de la gitana el va esgarriar. En gairebé tres-cents anys d'òpera, poquíssimes vegades una dona havia estat morta així en escena per un home. La Clorinda monteverdiana el 1635, i Gilda, la filla de *Rigoletto*, el 1851 i poca cosa més. Val a dir però, que ni *Tancredo*, ni *Sparafucile*, els homicides, no saben que estan matant una dona, ja que *tant l'una com l'altra van disfressades d'home quan les maten*.

Després de l'homicidi de *Carmen*, altres autors imitaren aquest gest per augmentar la intensitat dramàtica del final d'una òpera. L'efecte sobre el públic anirà però decaient: *Otello* escanyarà *Desdémona* el 1887; *Canio* apunyarà *Nedda* el 1890;

Herodes farà matar *Salomé* pels seus soldats el 1905; *Wozzeck* donarà una ganivetada a *Marie* el 1925; i en la versió en tres actes de *Lulu*,

Al verisme s'hi arriba principalment per l'*opéra-comique*, i *Carmen* n'és el pont més evident.

estrenada a París el 1979, vam veure com Jack escorxava la protagonista homosexual i prostituta, davant un auditori que no va fer cap escarafall per la truculència de la situació.

Del que s'ha dit de l'obra se'n desprén la dificultat de la interpretació vocal dels dos personatges principals. Don José, i *Carmen* encara més, evolucionen al llarg de la història dels seus amors i aquesta evolució es reflecteix en en l'estil del cant.

La veu àgil i lleugera de la *Carmen* del principi s'ha d'anant tornant tensa a mesura que acaba l'obra per acabar sent dramàtica al final. Ni és fàcil de fer ni tothom és capaç de fer-ho. Moltes *Carmen* canten bé el començament o el final. Po-



Georges Bizet (1838-1875)

ques són les que canten bé l'òpera sencera.

Micaela i *Escamillo* són personatges que no canvien de registre. Canten cançons com s'escau als personatges de les *opéras-comiques*. El llibret de *Carmen* és una adaptació de la *nouvelle* homònima de Prosper Mérimée, que s'havia editat el 1850. Normalment quan s'adapta un obra literària a l'òpera s'ha de reduir el nombre de personatges. Aquí els llibretistes -Meilhac i Halévy- van haver de fer el contrari: *Micaela* i *Escamillo* són creacions seves.

A la novel·la la funció de *Micaela* - provocar i mantenir el marriment de Don José- l'assumeix la mateixa *Carmen* la qual cosa fa que sigui un personatge més complex, difícil de portar a l'òpera.

El d'*Escamillo* és un altre cas. A la novel·la hi ha un anomenat Lucas que no és matador sinó *picador* i que al final, ena-



La salida de las cigarreras de la Fábrica de Tabacos de Sevilla de Gonzalo Bilbao Martínez.

mora Carmen. És un personatge molt secundari. Aquest Lucas hauria de seguir donant a l'obra lírica un ambient encara més popular del que té. Escamillo amb la seva fama de *toreador* fa pujar el nivell i introdueix moments brillants a la partitura. Amb Lucas per comptes d'Escamillo tot hauria estat més fluix. D'altra banda, l'evocació de la pica-eina de Lucas-dóna, de la Carmen de la novel·la, una imatge més grollera que no l'espasa-eina d'Escamillo-, de la Carmen de l'òpera. El valor del símbol és el mateix en els dos casos, l'obsessió sexual de Carmen, però els llibretistes van matar caïres i van preferir l'espasa.

El Don José i la Carmen de Bizet s'assemblen força als de Mérimée. Ell és un impulsu molt condicionat per les seves pulsions sexuals. A la novel·la no té xicota i potser és una mica més eixerit. Ella és una gitana que fa el que sigui amb qui

sigui per poder passar el contraband. A la novel·la és escassa d'escrúpols i bastant més fresca.

A l'estrena de *Carmen* a la *Salle Favart* -el 3 de març de 1875- l'obra no va agradar gaire, per no dir gens. *Carmen*, malgrat el seu format *comique*, imposat per l'empresari del teatre i acceptat per G. Bizet, era molt diferent de les obres que es feien en aquell teatre aleshores. A París cada teatre tenia -i segueix tenint- el seu públic, i si el de Favart admetia les espases, és perquè l'exèrcit era una institució nacional; no admetia en canvi les navalles perquè són de barris populars. A més, entre l'època de la publicació de la novel·la de Mérimée (1850) i la de l'estrena de l'obra lírica (1875) França havia viscut vint anys de *Second Empire* durant els quals les mentalitats del país -almenys les que freqüentaven l'òpera- havien adoptat esquemes cada vegada més conservadors. De fet,

Carmen va estar a punt de desaparèixer de les cartelleres però el mes d'octubre del mateix any, poc després de la mort de Bizet, va tenir un gran èxit a Viena, on es va representar amb recitatius en lloc de diàlegs parlats, tal com es representa ara en la majoria dels casos.

Després de Viena va passar per Brussel·les, Budapest, Sant Petersburg i unes vint ciutats més d'arreu del món, Barcelona el 1881 (al Teatre Principal) abans de tornar a París. I amb aquest èxit, *Carmen* va exportar una certa idea d'Espanya que encara dura en molts casos.

Carmen va trigar vuit anys en tornar a París, però a partir de 1883 s'ha representat pràcticament sense interrupció a la Salle Favart. La seva entrada al teatre Garnier data de 1959, amb una temptativa infructuosa el 1907.

L'acció de *Carmen* se situa a l'Espanya del sud l'any 1820. El teló de fons és la misèria. Misèria material i moral encarnada en una població marginada feta de militars i de contrabandistes, de l'època posterior a la dominació napoleònica, en un lloc precís -la Penibètica- que protegeix els que es volen aprofitar de Gibraltar per fer contraban de productes anglesos. Gibraltar ha estat un punyal clavat al cor dels beneficis dels industrials espanyols des del 1704.

Als militars i contrabandistes, base d'aquesta població militar, s'hi afegixen els gitanos -dels quals Mérimée fa un petit estudi força interessant- i els toreros, que són els que ha aconseguit vèncer la misèria arriscant el físic que es podran integrar a la societat si arriben sencers a l'edat del retir. El que en diem «la societat» són tots els altres i a l'òpera representat pel públic de la cursa dels braus a l'acte final.

Així doncs marginats i necessitats del sud, d'una Andalusia mal reconstruïda del 1820, que dóna una imatge falsa però molt viva, del conjunt social hispànic. Per a milions de persones l'Andalusia de *Carmen*

ha creat aquesta confusió que consisteix a prendre la part pel tot. Qui hagi anat pel món no em desmentirà.

És veritat que els protagonistes de l'òpera -el militar i desertor, la gitaneta, el torero i la nena de poble- són poc representatius del fet social hispànic, no ja de l'actual sinó del de 1875. Aleshores, per què aquesta confusió? O es que hi ha una Espanya més verídica que respira a l'obra de Bizet a part de la dels personatges centrals? Potser els llocs i els objectes, potser certes situacions? Mirem-nos l'obra de més lluny.

-Una plaça amb arbres i porxos, una caserna amb militars que es distreuen mirant la gent que passa, quitxalla que crida i canta pel carrer sense cap vigilància ni cap perill, dones que s'esgarrapen i s'estiren els cabells, un sol de justícia.

-Una taverna oberta tant a gitanos com a *païos*, cartes per jugar-hi, i per llegir-hi la bonaventura, botes de vi i olors etílics, gent que canta, que toca la guitarra, gent que balla i gent que dorm en un racó. Punt de reunió del barri on poden parlar amb tota confiança els que fora d'allà són lladres o serenos. Lloc on vindrà a fer-se el *xulo* el mort de gana d'ahir que ha fet fortuna gràcies als braus.

-La muntanya feréstega, amagatall inviolable en aparença, on tothom que cerca algú acaba trobant-lo. Lloc solitari que impossibilita la lluita d'home a home perquè, sense testimonis de la valentia, aquesta lluita no té cap interès. Els muls, els trabucs, les mantes zamoranes que tant protegeixen de la calor com del fred, i que posades pel terra poden servir de tovalles o de metalàs segons convingui.

Moltes *Carmen* canten bé el començament o el final. Poques són les que canten bé l'òpera sencera.



Escena de *Carmen* en la coproducció del Covent Garden de Londres i el Gran Teatre del Liceu que ara és presenta a Barcelona (Escenografia Gerardo Vera i Direcció escènica de Nùria Espert.)

-La plaça dels braus, l'excitació de grans i petits abans de la cursa, els crits del públic entusiasmats per una bona sèrie de *pases*; una parella que es baralla; una navalla. Una dona que cau morta: un fet divers.

Carmen és la història molt ben ambientada d'un fet divers: tots els seus llocs, objectes i situacions estan pensats per conduir-nos-hi.

I el fet divers serà la font que animarà els escriptors veristes, perquè *només ell* dóna a la gent del poble el primer paper de manera creïble. Si la utilització artística del fet divers és antiga -els clàssics del segle XVII ja van fer-lo servir- la novetat del verisme estarà en la manera d'ambientar musicalment l'anècdota i *el seu teló de fons*:

la plaça, la taverna, la muntanya, i la cursa de braus.

Un fet divers ben subratllat per la música dóna a la baralla d'un soldat amb una gitana un ressò molt gran, i no és estrany que la gent del públic, que no està gens al corrent de la realitat quotidiana del lloc -teló de fons del fet- prengui el context reconstruït per mor de l'anècdota, per la realitat. El cinema també ha produït aquest fenomen. I el periodisme. Un diari d'esports, xafarderies, economia, política -no està fet de realitats quotidianes, sinó de coses que surten d'allò que és normal: de fets diversos amb els seus telons de fons reconstruïts per ambientar-los. Els periodistes ho saben perfectament. □

Vida musical del Cercle del Liceu

Aquesta tardor el Cercle del Liceu ha reemprès les seves activitats culturals i musicals amb una forta embranzida. Per una banda, s'ha anunciat un cicle de conferències de tema musical, les primeres de les quals s'han celebrat ja: la de Daniele Lipp, investigadora austríaca de filiació catalana, que va disertar el passat mes d'octubre sobre les òperes que es van representar a Barcelona a l'època de l'arxiduc Carles (1708-1709), i la del Pare Batllori, sobre les polèmiques entorn de l'òpera en el segle XVIII, en conferència celebrada el 30 de novembre.

En el camp dels recitals, cal consignar el notable concert organitzat el passat dia 26 de novembre, en

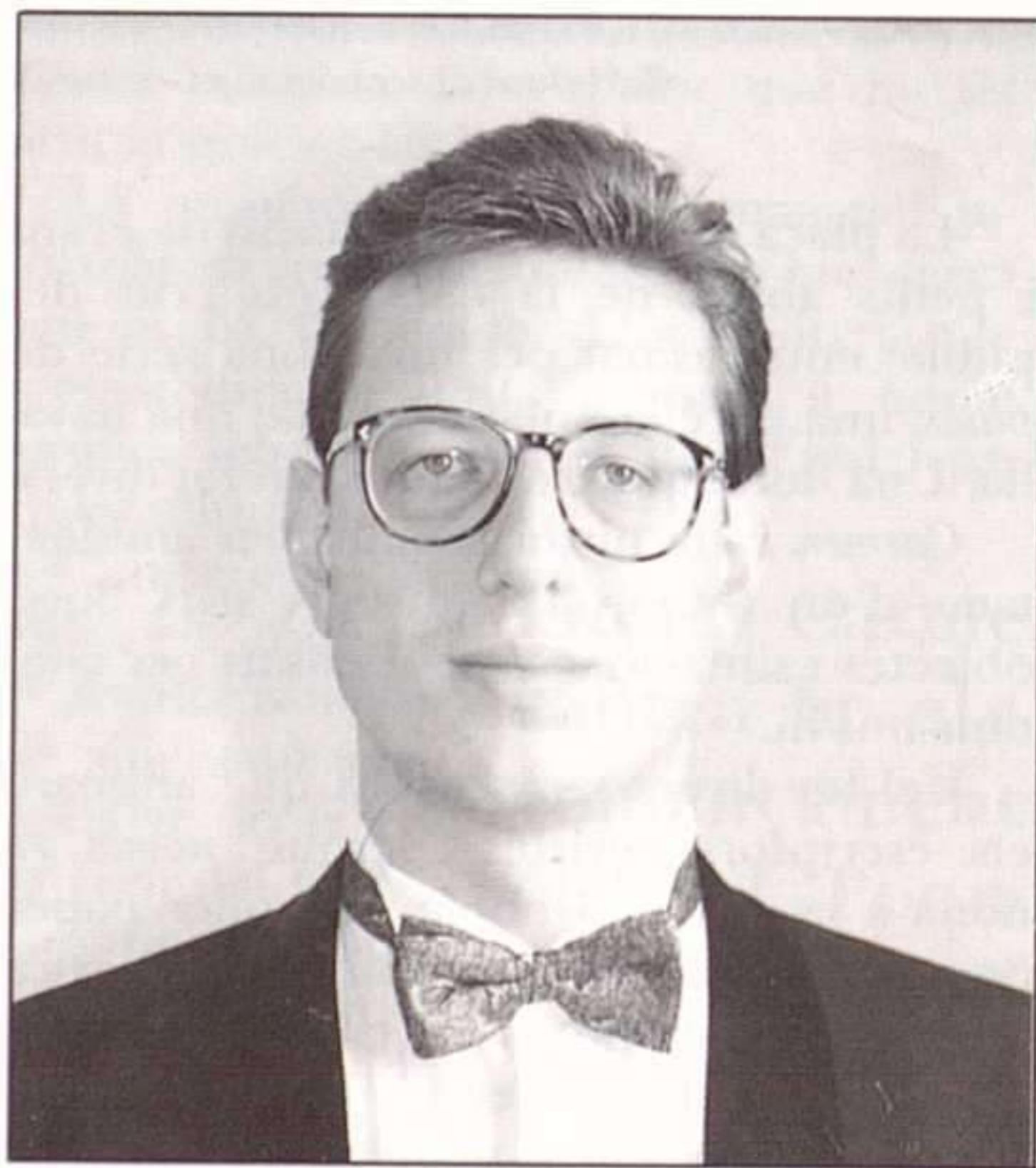
Aquesta tardor el Cercle del Liceu ha reemprès les seves activitats culturals i musicals amb una forta embranzida.

què va actuar el jove baix Josep Pieres, acompanyat de l'eminent pianista Manuel García Morante, amb àries de Mozart, Händel i Verdi i cançons de Fauré, Grieg i Ravel.

Les extraordinàries condicions vocals de l'interpret van quedar clarament palesades ja des de la primera ària mozartiana, «Notte e giorno faticar» i més encara en l'ària de Sarastro «O Isis und Osiris», de «La flauta

Roger Alier

màgica» de Mozart. En les cançons franceses, sobre tot en la de Ravel, va mostrar una versatilitat i un sentit del teatre força prometedors. La solidesa del so profund del cantant es va fer notar altre cop en l'ària «Il lacerato spirito», de «Simon Boccanegra», de Verdi, que el cantant va oferir com a «bis» per correspondre als aplaudiments nodrits del públic que omplia el saló del piano del Cercle. Manuel García Morante va rebre també les mostres de simpatia del públic per la seva pulcra tasca d'acompanyament, realitzada amb el seu destacat sentit de la musicalitat. □



El baix Josep Pieres i Masclans

'92
IV
CICLE

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

LA FADA

ENRIC MORERA

Llibret de **Jaume Massó i Torrents**

Escenografia i vestuari: **Jordi B. Llahí**

Drtor d'escena: **Miquel Gorriz**

Producció: **Amics de l'Òpera de Sabadell**

Cor dels Amics de l'Òpera de Sabadell

Orquestra Simfònica del Vallès

Director musical: **Josep Ferré**

Ballet: **Juan Tena**

Coreògraf: **Joan Tena**

Ciutats on seràn representades

SITGES	<i>Teatre Prado</i>	30 de gener de 1993, a les 21'30h.
SABADELL	<i>Teatre La Faràndula</i>	3 i 5 de febrer, a les 21h.
REUS	<i>Teatre Fortuny</i>	9 de febrer, a les 21h.
MATARO	<i>Teatre Monumental</i>	13 de febrer, a les 21'30h.

ASSOCIACIO AMICS DE L'OPERA DE SABADELL

Direcció general: **MIRNA LACAMBRA**

Informació: **A.A.O.S. Pl. Sant Roc N° 22. 2on 1a. 08201 SABADELL**

Tel. (93) 7256734 - Fax (93) 7273521

Amb el patrocini de

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

 **Banc Sabadell**

Ajuntament  de Sabadell

TV3
TELEVISIÓ DE CATALUNYA

canal
TRINITY-RE

TELEVISIÓ DE CATALUNYA, S.A.

Associació Amics de l'Òpera de Sabadell Xè Festival

La Fada: cent anys de la primera festa modernista a Sitges

Fernando Sans Rivière

«**S**enyors: Per tots els que estimen Catalunya, per tots els que adorem els hermosos fruits de l'Art, per tots els que voldríem que la nostra noble terra no fos tan sols la laboriosa, la menestrala i endreçada botiguera, la matrona del negoci, la pagesa fornida i morenament colrada, sinó que fos també la fada somiadora, la verge de rosses trenes inspiradora de càntics, de colors i d'harmonies, la sirena de l'art atraient amb la seva hermosura els ferits de poesia i els devots de la bellesa; per ells i per nosaltres, la festa que avui resem és festa de venturosa esperança.»

Així començava el discurs de presentació de *La Fada* fet per Santiago Rusiñol a la Quarta Festa Modernista el 14 de febrer de 1897. Rusiñol, que en pocs anys havia convertit la vila marinera de Sitges en centre de trobament i creació artística, aconseguia en aquesta ocasió amb l'obra de Morera l'èxit més important obtingut fins a les hores pels modernistes.

L'estrena de *La Fada* va ser un veritable esdeveniment per als ciutadans, modernistes o no, de Barcelona i de Sitges: va arribar gent amb un tren o comboi especial, en cotxes i bicicleta, a més de 12 persones que van arribar en el vapor del senyor Satrústegui, segons el famós semanari «*La veu de Sitges*». Totes aquestes persones van omplir totalment les 900 places

del teatre del Retiro i les que van quedar fora van poder gaudir de les crítiques dels diaris a favor i en contra, ja que com en tota consagració de principis estètics, els detractors es van manifestar més entusiasmats que mai, aconseguint d'aquesta forma més ressò del que veritablement podien aconseguir els seus fervorosos militants.

L'obra va ser interpretada per elements de l'orquestra del Liceu, amb figurins de Labarta, decorats del pintor sitgetà Mirabent, i un elenc de cantants que exposen tot seguit: Elisa de Petri en el paper de Gueralda d'Évol, Amanda Campodonico en el de la Fada, Manuel Morales en el rol de Jausbert, Angliolini Fornani en el de Senyor d'Évol i Andreu Perelló (l'únic català) en el rol del pastor.

El llibret era obra de Jaume Massó i Torrents, que partint d'una llegenda medieval catalana d'amors i rivalitats feudals, havia creat uns versos amb veritable força poètica. L'obra era capaç de transmetre als espectadors aquella adoració pels hermosos fruits de l'Art que ens comentava Rusiñol, sobre tot en els versos però també en les acotacions referents a la escenografia i el vestuari; l'estany, els ocells, la tranquil·litat, els Isards... qui hagi estat mai al Pirineu, i sobre tot als llacs propers als cims gaudirà de la lectura d'aquest llibret i de la seva música. Massó, insisteix en una època d'esplendor de la corona catalanoaragonesa, quan els seus dominis arribaven des de Nàpols fins al Rosselló i era

governada per un rei jove i apreciat, Jaume I, que tornava en aquells temps victoriosos de la reconquesta de Mallorca.

Ja feia uns anys que els esforços per competir en l'àmbit teatral i líric amb les produccions castellano-madrilenyes havia unit els més importants artistes catalans. Com que la tradició lírica a la nostre terra estava vinculada al món de l'òpera italiana (cosa que els modernistes consideraven nociva) i no existien uns models gaire arrelats d'un tipus d'obra lírica autòctona, els artistes van tenir una gran llibertat en agafar els temes i els models, convertint-se tant en l'àmbit teatral com en el líric en la comunitat més avantguardista d'Espanya. Per tot això les fortes influències dels grans dramaturgs com Björnsson, Ibsen i les reformes de l'art total del mestre alemany R. Wagner i els seus posteriors deixebles van fer-se paleses en gairebé totes les obres modernistes.

La Fada compta també amb aquestes influències sobre tot wagnerianes. L'obra

La tradició lírica a la nostre terra estava vinculada al món de l'òpera italiana

és presentada com a drama líric en un acte i nou escenes, i està ambientada en el món medieval català-aragonès del s. XIII, on l'amor de dos joves de famílies

enfrentades es fon amb la llegenda fantàstica de les fades del gorg Negre. Aquest tema medieval-fantàstic tan característic del romanticisme, també inspirat en Shakespeare, és presentat com a una unitat sencera on els personatges ens expliquen el drama en què estan immersos a l'estil wagnerià; a més en l'aspecte musical es nota la influència d'aquest compositor en la relevant participació dels instruments de metall. No podem avui dia analitzar més seriosament l'obra per la falta d'informació existent, ja que després de la

◆ XIV DE FEBRER DE M.DCCC.XCVII ◆



TEXT CATALÀ I TRADUCCIÓ LITERAL FRANCESA

TIP. «L'AVENÇ»: RONDA UNIVERSITAT, 4, BARCELONA

Llibret original de *La Fada* (1897)

seva estrena, el 1897, no s'ha reposat mai més i la partitura de l'obra ha estat apartada del món musical, excepte per un parell fragments que Marta Muñoz ha cantat en alguna ocasió aquests darrers anys.

ARGUMENT

S'esdevé l'acció a la vora del gorg Negre, un paratge inhòspit però a la vegada serè, on el suau mantell de l'hivern va deixant pas a la dolça primavera, en la

regió de Neodes als Pirineus Orientals actualment francesos, durant el regnat de Jaume I, en el segle XIII.

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

Es ple dia, la natura efervescent escampa per tot arreu. El trot del fidel Tallavent anuncia la arribada de Jausbert de Paracolls, el jove guerrer que ha raptat la seva estimada Gueralda d'Évol de mans del seu pare, enemic mortal del castell de Paracolls. Els joves reafirmen ara el seu amor i celebren l'èxit de la seva empresa tot i que el temps els és contrari. Així Gueralda recorda com va ser a Barcelona que es va enamorar del jove Paracolls que tornava triomfant de la reconquesta de «Mallor-

ques» al costat del seu rei Jaume I, fet ara un cavaller, ja que el seu pare morí en campanya.

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

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



TXAIKOVSKI: no tot es redueix a *Eugeni Oneguin* i a *La Dame de Pique*

Joan Matabosch

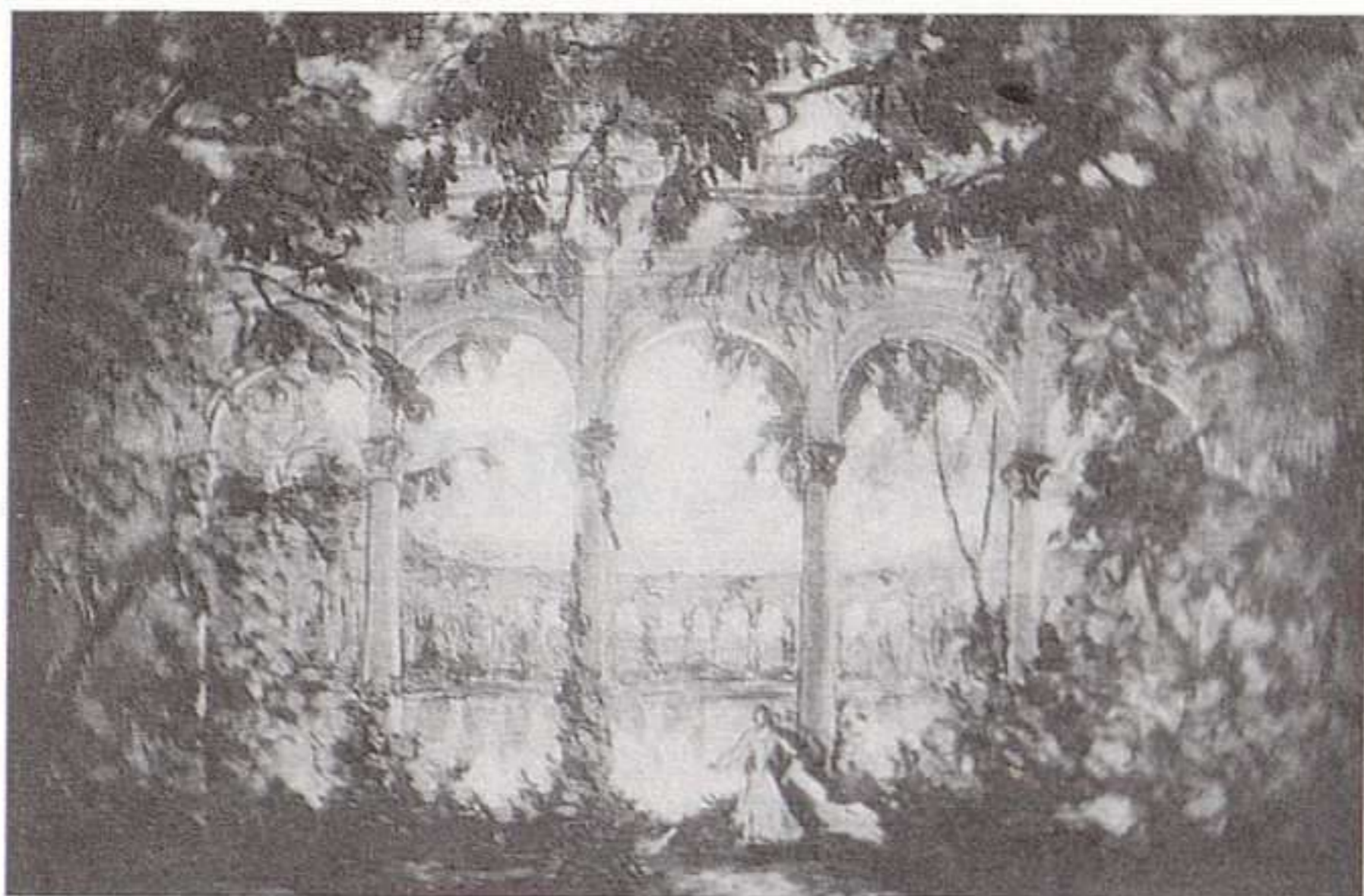
Piotr Ilitx Txaikovski (1840-1893) era el compositor rus més cosmopolita de la seva època i, sens dubte, el més influït per Occident. Sempre se l'ha considerat com a contrapunt de la filosofia del Grup dels Cinc format per Balakirev, Borodin, Cui, Mussorgski i Rimski-Korsakov, que s'erigien com a paladins de l'ortodòxia de la música russa davant el que ells consideraven com a perill de contaminació exterior. No d'aquesta oposició a la música occidental, sinó que més aviat hi ha una integració conscient de l'òpera italiana i l'alemanya en una textura personal que no deixa mai, sens dubte, de desprendre un fort perfum eslau.

«Els Cinc» acusaven Txaikovski d'una falta d'arrelament al seu país, mentre que aquest els retreia la seva escassa professionalitat, amb tota la raó. Sempre van haver de lluitar contra el seu «amateurisme» iconoclasta que els portava a pronunciar-se obertament, fins i tot, contra el mateix Bach. Aleksandr Borodin, per exemple, químic de professió i músic de «diumenge a la tarda»- en terminologia de Josep Pla aprofitada per Terenci Moix, parlant de certs escriptors -va treballar durant divuit anys en el seu *Príncep Igor*, i encara van haver-la d'acabar Rimski-Korsakov i Glazunov. L'excepció d'aquesta tònica representà un cert pont d'unió entre el seu grup i el nostre compositor. Com diu René

Leibowitz, Txaikovski «culmina la tornada de l'òpera russa a les tradicions a les quals en un principi» i a *La dame de Pique* «no s'hi troba pràcticament res d'aquest desig d'allunyament de la tradició occidental que havia donat a l'òpera russa el seu impuls original».

Això no vol dir, però que l'obra de Txaikovski no sigui essencialment russa, ni incompreensible sense recórrer al nacionalisme del seu país. Com deia Xostakòvitx, Txaikovski té una producció operística que es compon de deu òperes, moltes molt reeixides, tot i que només se'n representin habitualment les esmentades: *Eugeni Oneguin* (1879) i *Dame de Pique* (1890). *Oneguin* és una col·lecció de gravats romàntics, lírics i íntims *Dame de Pique* en canvi, és una partitura mòrbida i desesperada, d'un romanticisme quasi salvatge que no arriba a amagar les reminiscències autobiogràfiques que conté: un personatge absort per una passió autodestructora. Opera catàrtica per al mateix Txaikovski, en la qual l'amor carnal apareix contraposat al l'orgull dimoniàc del jugador, a la seva aspiració fàustica, a la infal·libilitat màgica més enllà de la condició humana, gràcies a un pacte i a una clàusula inexorable.

Els primers contactes de Txaikovski amb l'òpera són *Le Voievode* (1867-68), basada en Ostrovski, i *Ondine* (1869), que adapta la Motte-Fouqué en un llibret del més clàssic i tòpic tall romàntic, amb tots els



Excenografia de *Iolanthe* en una producció del Bolshoi de l'any 1939.

seus llocs comuns. *Opritsnik* (1874), sobre un text de l'excel·lent Lagetxnikov, proporciona a Txaikovski el primer gran èxit de públic, tot i que Cui l'acusa de vulgar i trivial en les seves melodies. El compositor acaba acceptant les crítiques, però certament és que ja ens ofereix el primer personatge femení transcendent, Nathalie, que és un autèntic esbós del que serà la Tatiana d'*Evgeni Oneguïn*: jove, apassionada, disposada a tots els sacrificis per tal de salvar el seu amor.

Els *Opritsniki* eren una espècie de policia secreta reclutada pel Tsar Ivan el Terrible per lluitar contra les pretensions dels boiars. Estaven lligats al tsar per un jurament de fidelitat i disposaven de dret de vida i de mort sobre aquest poble. A l'òpera, el promès de Nathalie, l'*Opritsnik* Andrei Morozov, es rebel·la contra el tsar quan aquest intenta exercir el «dret de cuixa». Al final, s'acaba convertint en una víctima del destí d'aquelles que Txaikovski estimava tant-agermanada amb els futurs Lenski (*Evgeni Oneguïn*) i Hermann (*La Dame de Pique*).

La partitura d'*Opritsnik* és genuïnament russa fins al moll de l'os, i plena a més d'aquest lirisme emocional amb el qual ens adonem de seguida quan Txaikovski sintonitzava amb els seus personatges, Es

una obra que nega tot aquest debat sobre el grau de nacionalisme de la seva música, per poc que deixem de banda els prejudicis: els personatges són genuïnament russos, hereus dels grans herois visionaris i contradictoris de l'òpera, la literatura i el teatre rus, des d'Anna Karenina fins a Raskolnikov, Boris o Tatiana, que com dèiem, ja intuïm a punt de néixer en el retrat que fa de Nathalie.

Però abans d'arribar a *Evgeni Oneguïn*, Txaikovski encara compon *Vakula el ferrer* (1874), inspirat molt lliurement en la *Nit de Nadal* de Gogol. Per contra del que succeeix a Gogol, a l'òpera no hi ha cap ironia ni distanciament de l'autor respecte als seus personatges, precisament perquè, en crearlos Txaikovski necessitava posar-se en el seu lloc i identificar-s'hi. En aquest sentit, l'òpera s'oposa frontalment a la història en la qual s'inspira. *Vakula el ferrer* va ser sempre, però, l'òpera favorita de Txaikovski, que insitia a considerar-la la millor. Des d'un punt de vista musical conté, en efecte, alguns dels instants més inspirats de tota la producció.

Difícilment pot dir-se em mateix de *La Donzella d'Orleans* (1878-79), nou intent de convertir en òpera la vida de Joana d'Arc amb tota la seva fascinació de verge guerrera i santa. Envaït pel desig de deixar una òpera grandiosa i definitiva. Txaikovski s'inspirà en Schiller i s'apropà al model de la *grand'opéra* de Meyerbeer, que triomfava a París. Basada en Pushkin, *Mazeppa* (1881-83) aprofita una gran part de material musical d'altres obres de Txaikovski, per la qual cosa ha estat sovint marginada pels seus mateixos biògrafs i estudiosos. Però, com és habitual, el compositor aconseguí que un dels personatges, Marie, abandoni el to convencional de l'obra i agafi una dimensió especial.



Dibuix que representa escenes i personatges de *Mazeppa* en la primera producció de l'òpera estrenada al Bolshoi de Moscou el 3 de febrer de 1864.

L'encisadora (1885-87) és una partitura pràcticament oblidada, inspirada en un drama de Xpaginski i animada per un altre extraordinari retrat femení, Nastàsia l'encisadora, que hi ha qui la considera d'una dimensió similar al la Marfa de *Khovanshina* de Mussorgski. La darrera òpera de Txaikovski, *Iolanda* (1892), està basada en *La filla del rei René* d'Henryck

Hertz, que per la seva banda havia agafat la idea d'un conte d'Andersen. Es una peça de cambra, breu, sensible i intimista, d'una perfecció estranya i d'un melodisme encisador, encara que no acabi d'arrossegar tant com les seves dues obres mestres, que segueixen sent, és clar, *Eugeni Oneguín* i *La Dame de Pique*. □

Chaikovsky y su Evgueni Oneguín

Chaikovsky es tal vez el compositor más discutido y que ha sido tratado alternativamente como genio y como artista vulgar con más rapidez en toda la historia musical.

Jesús García Pérez

Chaikovsky es tal vez el compositor más discutido y que ha sido tratado alternativamente como genio y como artista vulgar con más rapidez en toda la historia musical. Las razones son obvias y se hallan en la misma raíz de su forma de componer. De una parte, tenemos su facilidad innata, su capacidad para abordar cualquier género con igual éxito, su habilidad técnica y, frente a todo, su evidente inspiración. Por otro lado cuenta su inclinación románticoide a lo sensible, a lo lacrimoso, a lo femenino dentro de su ambigua personalidad. Si a eso unimos el factor ligado al que escucha, que actúa a veces individualmente y otras de forma colectiva, tendremos la explicación de esas rápidas alternativas en la estima del compositor, para las que casi no hay perspectiva histórica - como la hay, por ejemplo, en lo que se refiere a la música barroca, hoy tan estimada, o la renacentista-, pero los que ya tenemos años hemos visto sucederse sin cesar.

Pese a su importante producción vocal, de cámara y balletística, es en el campo sinfónico, más popularizado, donde se halla el barómetro de ese alternante favor del público. Sus sinfonías- esencialmente las tres últimas, al estar injustamente preteridas de las salas las tres primeras- han llegado a tocarse en ciertas temporadas hasta la saciedad, para desaparecer la dé-

cada siguiente tachadas de vulgares, sensibleras y decadentes. Y es que en realidad sus valores ciertos permanecen constantes y es la apreciación externa, la moda, lo que determina estas alternancias del gusto general.

Hay sin embargo un campo en el que casi todo el mundo está anclado en una opinión, por cierto bastante favorable, respecto al compositor ruso: el de la ópera. Sus dos obras del género que han permanecido en repertorio (con evidente injusticia respecto a otras por lo menos tan bellas y que no se representan casi nunca), *La Dame de Pique* y *Evgueni Oneguín*, se han visto libres de discusión y de alternancia en las preferencias de los líricomanos. Claro está que la ópera es un género más proclive al enfoque romántico, a la expresión de sentimientos; y también es cierto que el aficionado a ella se encuentra de modo natural más inclinado a recibir mensajes con contenido humano, en los que el juego de pasiones, la psicología de los personajes, la expresión de vivencias son elemento primordial. Pero la clave de esa persistencia temporal, independiente y distinta de la que han sufrido las otras obras de Chaikovsky, se debe fundamentalmente a su valor intrínseco, derivado de la especial aptitud del compositor para el lenguaje operístico.

En la valiosa correspondencia de Píotr Ilytch a su hermano y mentor Modest hay infinidad de muestras del apasionado es-

Escena del acto tercero de *Eugen Onegin*.

tado de ánimo del compositor cuando estaba dedicado, con su habitual concentración, a un asunto destinado a la escena. Es un estado semejante al de la borrachera, la obsesión, incluso el trance. Chaikovsky vivía sus personajes de tal modo que llegaba a invertir el proceso normal de creación, según el cual toda obra de arte

Chaikovsky poseía la facultad de traducir en sonidos, ese estado de ánimo temperamental y apasionado

es en cierto modo autobiográfica. No se trata, en el caso de *Onegin*, de que Lensky tenga rasgos del Chaikovsky real, ni de que la situación refleje de alguna manera las vicisitudes del desgraciado y absurdo matrimonio del compositor; es al revés: mientras Chaikovsky componía *Onegin* él se sentía,

tan pronto Lensky, como Onegin, e incluso Tatiana, el personaje más entrañable que creó para la ópera, con su dulzura y

suavidad, al lado de una firmeza sobrehumana y una clarividencia acerca del valor de los sentimientos y de las personas que llega a sobreponerse al propio deseo, a la fácil senda del dejarse llevar.

Chaikovsky se sumergió literalmente en el asunto de Puchkin y elaboró su libreto, a su medida, con cierto escándalo de algunos intelectuales, como Turgenev, que consideraban casi un sacrilegio modificar de cualquier modo el original. Esa elaboración personal tiene en sí mucho más que un elemento autobiográfico: es en realidad una emanación de la torturada personalidad del compositor, que sólo mantiene el texto original -eso sí, enriquecido de cosecha propia al final- en la bellísima canción de Lensky, presagio pesimista de la muerte próxima. Comentarios escritos como «estoy literalmente enamorado de Tatiana...perdido en la creación de la ópera...» abundan en su correspondencia de la época, en contraste con una confesión, también escrita, en la que declara: «Hay que ser un héroe para poder



Mirella Freni, una de les mejores intérpretes de Tatiana en la actualidad, con Yuri Masurok en la representación del Liceu (Noviembre de 1989). Foto: A. Bofill.

escribir óperas. Y yo no poseo ese heroísmo.»

A la vista de su maestría para aquello para lo que se declara incapaz en esas palabras, Chaikovsky, o era demasiado modesto, o estaba simplemente equivocado. En efecto, poseía en grado sumo la facultad de traducir en sonidos, en música de la mejor, ese estado de ánimo tempera-

mental y apasionado en que se hallaba inmerso cuando le entraba la fiebre operística. Y ese es el auténtico secreto, la explicación de aquello a que nos referimos al principio: la persistencia contumaz y bien merecida de sus obras líricas en el gusto de cualquier tipo de público. El romanticismo mezclado con intelectualidad de *Evgueni Oneguín* satisface por un igual a tirios y troyanos. La aparente frivolidad del protagonista que le lleva a la mujer amada cuando ella se le ofrece y a abrir los ojos demasiado tarde; la profundidad de sentimientos de Tatiana que no le impide no faltar a su concepto del honor y del deber; el reposo tranquilo y profundo de Gremin, personaje sólo aparentemente episódico; la alegría expansiva, que oculta en realidad más hondura de la que aparente, en Olga; y sobre todo, por qué no decirlo, el puro romanticismo, sin egoísmos, llevado hasta el sacrificio, de Lensky, ese «ardiente y temperamental joven de pelo rizado», estampa un tanto byroniana, víctima no del todo inocente de la fatalidad; todo junto forma un cuadro de lo más atrayente que ha llevado a esta ópera a ocupar un lugar prominente en el gusto de los oyentes asiduos.

Y la música lo subraya maravillosamente todo: psicología de personajes, situaciones, tan pronto trágica y apasionada como triste y suave, en demostración palpable de que, pese a todos los peros e inconvenientes que muchos le reprochan a la personalidad de Chaikovsky, se trata de uno de los músicos mejor dotados y más importantes de toda la historia de su arte inmortal. □

De cómo un argumento con originalidad se transformó en un libreto con gancho que llegó a Tchaikovski de rebote y éste dio en la diana

La Dama de Picas

Montserrat Martínez Taulé

Lejos de las convencionales y repetidas historias que sólo constituyen una vulgar armazón a partir de la cual el compositor de turno debe de crear sus melodías, el argumento del libreto de *La Dama de Picas* presenta de antemano una fuerte originalidad.

La trama de *La Dama de Picas* está basada en un relato del escritor ruso Alejandro Pushkin (1799-1837) considerado por Gogol, Dostoievski, Turguenev i Tolstoi como el verdadero creador de la literatura rusa. Se trata de una novela corta semi-dialogada, publicada en 1834, en la cual se reflejan las costumbres y la mentalidad de la alta sociedad rusa de los años treinta del siglo XIX. La acción principal se desarrolla en San Petersburgo. Hermann, un joven y ambicioso oficial sin fortuna, se obsesiona hasta el punto de perder la razón, ante la posibilidad de descubrir el secreto de los tres naipes ganadores que posee la anciana condesa apodada «la Dama de Picas». Aparece aquí uno de los tópicos del alma rusa: la creencia en los elementos fantásticos, es decir, la superstición, pero Pushkin, no conforme con ello, inmediatamente busca una explicación e intenta hallarla en una justificación histórica de los hechos, por lo cual aparece una segunda historia mucho más fantástica y a la vez real, la de la condesa. Sucede en París unos sesenta años antes,

cuando a la dama en cuestión la llamaban la «Venus moscovita» y figuraba como una de las bellezas de la corte de Versalles. Cierta día la condesa, jugando al faraón con el duque de Orleans, perdió una gran suma de dinero y como que su marido no quiso hacer frente a las pérdidas, acudió desesperada al conde de Saint-Germain, quien a cambio de sus favores le reveló el secreto de las tres cartas ganadoras y así pudo recuperar su fortuna.

Como ya hemos dicho, Pushkin justifica la aparente inverosimilitud de su mágico relato remitiéndonos a la historia, y haciendo responsable del hecho a un personaje real como el conde de Saint-Germain, aventurero de origen portugués muerto en 1784, al que se puede localizar desde 1740, utilizando diversos nombres, todos ellos de carácter nobiliario, en distintas cortes de Europa, en donde se hizo popular por sus poderes mágicos y por su fama de milagrero. También cita al duque de Orleans, con el que la condesa contrae la deuda de juego, para corroborar esta historia. Se trata de Luis Felipe, padre del conocido Felipe «Igualdad», que poseyó el título de duque de Orleans desde 1752 hasta 1785 y que destacó por sus campañas militares. Pushkin menciona asimismo como uno de los pretendientes de la condesa a un personaje que llevó una vida privada escandalosa: al militar Louis François Armand de Richelieu (1696-1788) sobrino-nieto del Cardenal.

Un libreto con gancho

En 1888, algo más de medio siglo más tarde de que Pushkin publicara esta novela, Modest Tchaikovski, hermano del compositor, termina la adaptación de *La Dama de Picas* como libreto operístico. El encargo parte de Vsevolovski, director del Teatro Mariinski de San Petersburgo que quería presentar una «gran ópera a la francesa». Por este motivo se creyó más adecuado hacer retroceder la acción principal para situarla en las postrimerías del siglo XVIII y añadir diversas escenas de grupo para que dieran diversidad y lucimiento a la acción. Las instrucciones de Vsevolovski fueron muy precisas, quería «una *Carmen* rusa, pero más fastuosa»; que en la primera escena hubiese «un coro de niños al estilo de Bizet» y que la tercera se desarrollase en un palacio en donde se representase una gran «pastoral» como las que se ofrecían en la corte de Catalina II.

Estas acertadas intromisiones en la novela inicial realizadas todas ellas de forma oportuna, enlazan perfectamente con el contenido y en ningún momento rompen el hilo conductor de la acción sino que la



Casa de Piotr Iliich Tchaikovski a prop de Klin. Foto: J. Camardons.

Vsevolovski quería
«una *Carmen* rusa,
pero más fastuosa»

refuerzan. Pero sin lugar a dudas, en donde el libretista hace su aportación definitiva al texto de Pushkin es cuando introduce en él el sentimiento del amor, elemento indispensable en la ópera. Hermann ya no es el hombre frío y calculador que, obsesionado por el dinero, trata de utilizar a Lisa enamorándola para poder tener acceso a la casa de la condesa y así desvelar el secreto de las cartas; en la ópera los términos están invertidos ya que el protago-

nista está convencido de que siendo un hombre sin fortuna no podrá tener acceso a la mano de Lisa. De este modo su obsesión por la riqueza se justifica en función del amor. Otro elemento importante que se introduce en el texto es la idea del fatalismo: los personajes ya no son dueños totales de sus acciones y se convierten en víctimas del destino.

Tchaikovski dio en la diana

Curiosamente, también el destino se confabuló, esta vez favorablemente, para que *La Dama de Picas* no fuese un oscuro título del repertorio ruso, ya que el libreto no iba destinado a Tchaikovski sino a Klenovski, quien renunció al encargo. Fue entonces cuando Vsevolovski pidió a Tchaikovski que musicara *La Dama de Picas*. Puede que debido a las circunstancias mencionadas, el compositor mostrara en un principio poco entusiasmo, pero terminó identificándose de tal manera con el protagonista que él mismo escribiría: Nunca hasta ahora, ninguno de mis personajes me había hecho llorar a lágrima viva, y me pregunté a que era debido. Entonces me di cuenta de que Hermann no era un pretexto para escribir música,

sino un hombre vivo y digno de simpatía...».

Sin duda esta ópera es la más brillante de las que llegó a estrenar Tchaikovski en su carrera; en ella intervienen prácticamente todos los recursos del teatro, desde los cambios escenográficos hasta el ballet y la pantomima.

Al situar la obra decididamente en el ambiente rococó del reinado de Catalina II, Tchaikovski pudo expresar su entusiasmo por Mozart creando un ambiente musical propio de la época de este compositor. Por supuesto, el momento culminante de este acto es la representación de la pastoral *La Pastora Sincera*, en la que hay una página coral ricamente elaborada, una graciosa danza y un dueto entre Dafnis y Cloe en el que Tchaikovski alude claramente a un tema de Papageno de *La flauta mágica* de Mozart.

Es evidente que en esta ópera, al margen de la influencia mozartiana, pesan en el ánimo de Tchaikovski las nuevas corrientes realistas que se respiraban en el terreno de la lírica. Es patente la clara alusión a *Carmen*, antes mencionada, con el coro infantil, así como el carácter protoverista del drama (en definitiva *La Dama de Picas* se estrenó en 1890, el mismo año en que Mascagni presentaba su *Cavalleria rusticana*). Escuchándola, pasan ante el espectador muchas de las experiencias operísticas que cualquier amante del género puede apreciar, pero a pesar de ello, *La Dama de Picas* es ante todo una ópera rusa en la que se halla presente la música eslava en su modalidad popular y ciudadana, así como algunas muestras corales teñidas del peculiar

tipo de canto religioso ruso.

Desde el punto de vista vocal plantea serias exigencias a los protagonistas

exigencias a los protagonistas, especialmente al tenor, Hermann, que tiene ante sí un rol de dimensiones casi heroicas. Se halla frecuentemente en escena, y canta un considerable número de pasajes, sobre todo dúos. En ocasiones debe alcanzar el sí natural agudo, enfrentado a una orquesta de gran densidad sinfónica, y por supuesto el dramatismo de las últimas escenas le obliga a ser, además, un consumado actor.

Los restantes papeles tienen también consistencia, aunque no son tan exigentes: Lisa debe ser una soprano de bastante empuje (lírico-«spinto»), y además debe también tener dotes de actriz. Junto a la pareja protagonista se requieren un buen barítono para el rol de Tomsy y una buena mezzo-soprano que debe actuar en solitario, tanto en la canción rusa del primer acto como en la pastoral, en la que aparece bajo el nombre de Dafnis. No podía faltar en una ópera rusa una buena aria para bajo, que corresponde al personaje del Príncipe Yeletski, y que puede compararse a la que canta su colega Gremmin en *Evgeni Onegin*.

Pero hay más en la obra: la figura fantasmagórica, tan eficaz escénicamente de la Condesa, un papel para mezzo-soprano o contralto cuya exigencia vocal es escasa, pero que tiene unas intervenciones cruciales, canturreando un tema de Grétry, supuestamente aprendido en su juventud parisiense.

El perfil psicológico de la Dama de Picas, unido estrechamente al enigma de las cartas ganadoras, ha provocado todo tipo de especulaciones. Según parece, Pushkin se inspiró en un personaje de la vida real, concretamente en la madre del gobernador de Moscú, Natalia P. Golítsina, a la que llamaban «la princesa bigote»; otras fuentes apuntan hacia la condesa Natalia K. Zagriaijski, tía de la esposa del escritor. Pero la subjetividad de Tchaikovski fue mucho más allá: se ha dicho que



Portada de una edición de *Pique Dame*.

vio en ella a la baronesa Nadejda von Meck, su benefactora desde 1876.

Como sostiene el musicólogo ruso Alschwang, para Tchaikovski, el personaje de Hermann era «un héroe metafísico» porque su obsesión no estriba en el deseo de poseer dinero, sino en el poder que éste conlleva. Esta teoría tiene una base importante en el hecho de que el compositor afirma en sus memorias que al terminar esta ópera se había identificado totalmente con Hermann; si así lo hizo es porque en su vida también existía una «condesa»-en este caso baronesa- que de pronto apareció ante sus ojos como una vieja con dinero. Por lo que parece, ella recibió el mensaje, ya que esta ópera terminada y estrenada en 1890, coincide cronológicamente con la ruptura de sus relaciones con Tchaikovski. El compositor no pudo reaccionar adecuadamente ante esta situación y tres años más tarde, en 1893, cuando -según se ha dicho- se suicidó a causa del amor imposible que sentía por su sobrino David, sus últimas palabras fueron las del texto de Pushkin: «¡Maldita! ¡Maldita!». Puede que lo que más le doliera a Tchaikovski era que en el fondo había dejado de ser el héroe de Nadejda. □

Entrevista amb Richard Bonyngge i Joan Sutherland

Durant el mes de novembre, Barcelona ha gaudit de la presència del matrimoni format pel director d'orquestra Richard Bonyngge i la soprano Joan Sutherland. Ell, com a director de les representacions d'*Anna Bolena* al Liceu; ella, perquè ha format part del jurat del Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas. Hom podria esperar d'una parella tan universalment famosa l'ambient luxós d'un dels grans hotels de la ciutat. Res d'això: el matrimoni musical australià ha preferit la intimitat d'un pis del carrer Gran de Gràcia, on ens han rebut acollidorament en una saleta, amb un silló raconer on seia la senyora Sutherland fent un brodat sobre una funda de coixí, mentre el seu marit responia amablement a les primeres preguntes.

ÒPERA ACTUAL (OA): Com va començar la seva orientació musical cap al repertori del bel canto romàntic?

RICHARD BONYNGE (RB): Molt aviat. Va començar quan jo encara no havia complert els vint anys. Vaig trobar la partitura d'*I Puritani* a Sydney per casualitat en una botiga. Me'n vaig enamorar de seguida, perquè vaig trobar que era una música que s'assemblava a la de Chopin, un compositor que aleshores jo tocava molt sovint al piano. Això em va desvetllar l'interès per altres títols de Bellini i altres òperes d'aquest període de la història de l'òpera. Jo tenia una cosina que cantava (cantava papers com el de Gilda, o de Reina de la Nit) i per a la qual jo havia fet molt sovint d'acompanyant, quan jo tenia tretze o catorze anys d'edat, i li vaig demanar que ho cantés. Així va ser com em vaig interessar pel bel canto. Quan vaig sentir per primera vegada Joan Sutherland -devia

ser l'any 1947 o 1948, calculo- ella cantava un repertori més pesant; jo la sentia cantar molt sovint quan ella no estava cantant de cara al públic, és a dir, movent-se per casa, i em vaig adonar que tenia una veu amb un so que semblava molt adequada per cantar les òperes que a mi m'entusiasmaven. Em va costar força però amb el temps vaig convèncer-la que aquest era la mena de repertori que li convenia per cantar. Des d'aleshores ens hem passat la vida explorant tota aquesta època i tot aquest repertori del *bel canto*.

OA: En certa manera es podria dir que va ser vostè el primer que va restaurar la noció de com s'havia d'interpretar aquest repertori: és a dir, com calia repetir les *cabalette*, amb la seva ornamentació vocal, etc. No és cert això?

RB: No, no, jo no tinc pas aquesta pretensió. Vaig llegir molt sobre aquesta èpo-

ca; tinc una enorme biblioteca a casa d'obres sobre aquest tema, i he col·leccionat coses a l'entorn d'aquest període de la història de l'òpera i del cant. Vaig descobrir moltes coses sobre el cant i vaig tractar de tornar a les pràctiques de l'època i tractar de recrear-ne l'estil tant com fos possible. Però això no vol dir que jo fos el primer: Tullio Serafin i Vittorio Gui van començar a manifestar el seu interès pel *bel canto* molt abans que ho fes jo. Això sí, ells potser no van anar tan lluny com hi he anat jo. Ells dirigien les òperes de l'època del *bel canto* però encara estaven molt influïts pel verisme. Calia un canvi d'actitud. Però ara estan anant massa lluny, perquè ara estan fent això de tornar als instruments originals. Jo crec que els instruments d'ara són molt millors que no els originals, de manera que perquè hem de tornar endarrera? Jo penso que el que és molt important és intentar recrear l'estil amb què es cantava aquesta música: cantar una *cabaletta* dos cops igual i no permetre que ningú no hi afegixi cap agut és ridícul, perquè sabem que això es feia constantment. O bé tallar la repetició de la *cabaletta*, cosa que encara és pitjor.

OA: Si vostè n'hagués de triar una, d'aquestes òperes del primer romanticisme, quina triaria?

RB: Aquesta és una pregunta terrible. Pot donar-se que avui en digui una i que la setmana que ve en digui una altra.

(Es mira la muller, que riu discretament, i contesta com si s'haguessin posat d'acord).

... *La sonnambula*, segurament, seria la que triaria. Sempre he estat bojament enamorat de *La sonnambula*. No sabia dir perquè, però és una òpera que sempre em fa sentir feliç; té una música tan extraor-

dinària, tan gloriosa, i és una òpera que sempre m'ha agradat tant de dirigir en els teatres. Sempre estic esperant la propera ocasió de fer-ho i és una òpera que no treuré mai del meu repertori.

OA: Vostè ha dirigit moltes vegades a la seva esposa, Dame Joan Sutherland. Quina diria que ha de ser la relació entre el director i els cantants?

RB: Bé, jo crec que és molt important que hi hagi molt intercanvi perquè per muntar una òpera jo no crec que el director pugui dir: «Així és com s'ha de fer», ni crec que el cantant hagi de dir: «Així és com jo ho faig»; crec que ha d'haver-hi una cooperació absoluta, i consideri que si es pot aconseguir que hi hagi dues persones que a una banda i l'altra del teló de l'escenari que pensin i treballin conjuntament, es pot aconseguir que passin coses remarcables a l'escenari. És molt important que no s'hi interfereixi l'*ego* de l'un i de l'altre. L'*ego* és quelcom de molt dolent musicalment parlant. Nosaltres no som al teatre per fer música i per proporcionar un gran plaer al públic: aquesta és la nostra feina i la nostra missió és fer exactament això.

No es tracta de quina és la importància del cantant o la del director sinó fins a quin punt els espectadors se senten transportats per la representació i la frueixen.

OA: Però precisament els cantants tenen un *ego* enorme, no?

(Joan Sutherland es posa a riure)

Els instruments d'ara són molt millors que no els originals, de manera que perquè hem de tornar endarrera?



Richard Bonyngue en el podi del Liceu durant un assaig d'*Anna Bolena* al Liceu. Foto: A. Bofill.

RB: Sí, i desgraciadament han de tenir una certa dosi d'*ego* sinó no arribarien mai a aconseguir cantar en un escenari, ni serien tinguts en compte per a res. El problema és quan l'*ego* és més fort que la música: aleshores és molt dolent.

OA: Té bones relacions vostè amb els músics de l'orquestra del Liceu?

RB: Extremadament bones. M'agraden moltíssim. Són molt agradables amb mi i hem tingut uns assajos molt plaents i són gent molt simpàtica. Amb els anys em trobo que en conec molts personalment i parlem, etc. Trobo que tracten les obres seriosament. Sap què passa? Algunes orquestres pensen que tocar Wagner i Richard Strauss és una cosa molt important i que el *bel canto* no ho és tant. En canvi els del Liceu toquen aquest repertori amb molta seriositat, i per exemple, com que saben que la senyora Gruberová li agrada que l'orquestra toqui molt baixet, ells toquen amb un so molt contingut. D'altra banda són molt adaptables, ja que com vostè sap en aquesta òpera hem tingut dos repartiments i ells havien de canviar de manera de tocar d'un assaig a l'altre, tot això a més, amb un gran respecte pel *bel canto*.

OA: En altres temps es deia que vostè com a director estava massa al servei de la seva esposa quan ella cantava els grans cantants. Hem observat que ara que ella no canta, vostè segueix ajudant els cantants.

RB: Jo no crec que hagi estat mai al servei dels cantants. Però per altra banda jo crec que és per això que paguen a un director d'orquestra: per ajudar els cantants a cantar el millor que puguin, sigui quin sigui aquest cantant. Jo sempre ho he tingut en compte això, encara que dirigeixi a un estudiant que comença i l'ajudo el millor que puc. Ara mateix he estat dirigint a Itàlia una reexhumació del *Sigismondo* de Rossini amb dos o tres equips de cantants diferents; tots eren cantants joves i ha estat una gran experiència per a tots. Hi ha molts joves que estan pujant i estan tots tècnicament molt més ben preparats que no pas ho estaven fa trenta o quaranta anys. Estan passant moltes coses en el món de l'òpera actualment i crec que ens espera un gran futur. No sembla que hi torni a haver les grans veus de virtuoses, això no, d'aquelles veus tan grans com les de Mario Del Monaco, Callas, Tebaldi, Björling, etc. avui dia n'hi ha ben poques. Però hi ha molts cantants joves amb un gran sentit musical. El problema, gairebé diria la tragèdia d'avui dia és la de les dimensions d'alguns dels teatres. Pensem per exemple en el Metropolitan de Nova York: això és un mata-veus: és massa gran.

Sempre he estat bojament enamorat de *La sonnambula*

OA: I el Liceu, doncs?

RB: No, al Liceu això no passa: està bé perquè té una acústica molt bona. Crec que les del Liceu són les condicions màximes per a un teatre d'òpera.

OA: Quan vostè dirigeix observem que a vegades fa talls en les partitures. Per exemple, en la *Lucia di Lammermoor* va tallar una part del preludi, i a vegades fins i tot compassos concrets en una frase. Per què ho fa això?

RB: No sé, a vegades quan preparo una representació veig alguns moments de la partitura que penso: «aquí hi ha coses o paraules que no sembla que diguin gran cosa» i aleshores les tallo. Penso que el públic d'avui dia és molt diferent del que hi havia quan van ser escrites aquestes òperes. Aleshores anaven a l'òpera i xerraven, menjaven i jugaven a cartes, però avui dia els públics són més seriosos. Amb aquesta major concentració en l'espectacle cal que les òperes siguin una mica més curtes. Aquesta mateixa *Anna Bolena* que hem estat fent és una òpera molt llarga, amb uns recitatius molt extensos; aleshores els he escurçat, però tampoc no tant com això: crec que hem d'acceptar que es tracta d'una òpera llarga i prou. No m'importa tallar, però depèn molt del cas perquè també és interessant poder sentir tota l'obra sense cap tall. Això ho faig sobre tot quan es fa un enregistrament discogràfic, perquè l'espectador no té perquè sentir l'obra seguida i la pot repartir en el temps que li convingui.

OA: Vostè també sol «obrir» talls, sovint.

RB: Sí, perquè a mi m'agrada mirar-me les òperes amb el meu propi criteri i a vegades penso: «Bé, però i perquè solen tallar-ho, això?» I si penso que és una música interessant i tinc un cantant que pugui cantar-ho, aleshores «obro» el tall. A vegades són els cantants que no ho volen: per exemple la *Lucia di Lammermoor*: molts tenors no voldrien cantar l'escena del Barranc del Llop (la del desafiament entre Enrico i Edgardo). Només algun tenor jove s'hi mostra disposat. Actualment no



Joan Sutherland en el paper de Lucrezia Borgia al Liceu 1989. Foto: A. Bofill.

tallo gairebé res de la *Lucia*, si ho puc evitar. Fa poc vaig dirigir a Munic la *Lucia* sense cap tall, ni un de sol. Va ser molt interessant.

OA: Vostè ha estat dirigint aquesta *Anna Bolena* amb una producció moderna de Giancarlo Del Monaco. Què en pensa de les produccions actuals que cerquen d'enfocar les òperes d'una altra manera?

RB: Seré sincer amb vostès: no m'agrada la manera moderna d'aproximar-se a les òperes. Quan jo vaig a un museu d'art no espero veure-hi un quadre de Rembrandt repintat i vestit amb roba moderna. Jo el vull veure tal com ha estat sempre i com serà sempre, i crec que pel que fa a les òperes també passa el mateix: no veig que

calgui que vingui per aquí un director d'escena i que imposi la seva personalitat a una òpera: jo crec que l'òpera està a la nostra disposició i la nostra obligació és interpretar-la per al públic tant bé com ens sigui humanament possible. I això vol dir tan honradament com sempre s'ha cregut que calia fer-ho.

Els directors d'escena haurien de mantenir-se en el seu terreny. Jo he refusat més d'un contracte perquè sabia que no em sentiria feliç en una representació de *Madama Butterfly* situada en un bordell o una dels *Contes d'Hoffmann* en què l'escena contradeia cada un dels moments tan bonics d'aquesta música d'Offenbach. Per a mi aquestes òperes són grans obres d'art i jo no crec que calgui estar trobant a cada moment una nova manera de fer *La traviata* i de fer *Butterfly*, perquè al teatre sempre hi ha un públic renovat, una bona part del qual és un públic jove que no havia vist mai abans diguem *La traviata* i que també és bo que la vegin com va ser concebuda.

OA: Però també és cert que les noves produccions han donat un nou impuls a la vida de l'òpera i han despertat un nou interès pel gènere, no?

RB: Ben cert que sí, i jo no pretenc pas que el que he dit vulgui dir que o blanc o negre; alguns cops hi ha obres que surten molt realçades per un nou enfocament donat per la producció. Així, per exemple, el *Rigoletto* de la English National Opera

resultava molt divertida, molt interessant. També a Sydney hi ha hagut alguna producció de caràcter innovador que resulta de considerable interès; però també allí s'ha fet un *Rigoletto* que des del primer

No m'agrada la manera moderna d'aproximar-se a les òperes.

resulta de considerable interès; però també allí s'ha fet un *Rigoletto* que des del primer

moment resultava sinistre, i quan apareixia la Gilda transformada en una noia de barri baix, embrutida i desagradable, l'espectador no pot sentir cap simpatia pel personatge, ni pot importar-li gaire que la matin i la fiquin en un sac; no desperta cap interès el que li pugui passar. Això per a mi arruïna l'òpera, perquè és molt important que comparteixis una mica el que li passa al personatge, i que t'eixuguis una llàgrima a la fi de *Rigoletto* o de *La traviata*...

Joan Sutherland (JS): (intervenint de sobte) ...o de *Butterfly*...

RB: ...sí, de *Butterfly*, perquè sinó és així vol dir que l'òpera no funciona.

OA: Vostè també s'ha distingit com a director en el camp de l'òpera del segle XVIII. Quin enfocament li ha donat? Perquè vostè no ha fet dirigit formacions d'instruments originals, oi?

RB: Bé, jo crec que és interessant d'escoltar-les, les òperes, amb instruments originals; no estic pas en contra que la gent els faci servir; però en disc jo crec que això és completament diferent, ja que en els enregistraments es falsifica la sonoritat. Això, d'altra banda, es pot fer en teatres petits, on pot resultar una experiència interessant, però en un teatre gran no es pot fer de cap manera. Per altra banda els cantants han canviat molt llur tècnica de cant i no estic segur que volguessin tornar a allò que pensen que era la tècnica de cant de l'època, i dic deliberadament «el que pensen que era la tècnica de cant» perquè em penso que no saben com es cantava a l'època; creu vostè que els cantants de les òperes de Händel feien anar unes veus petites o si tenien vibrato? Jo penso que no, que eren grans cantants d'òpera, i que, sincerament, avui s'escriuen moltes nicieses i es representen coses amb criteris molt inadequats sota el



Els repartiment de *Lucia di Lammermoor* a l'última interpretació de Joan Sutherland d'aquest paper que va tenir lloc al Liceu 1988. Foto: A. Bofill.

nom de «música antiga» i «representacions estilístiques», que sovint resulten una mica avorrides i

Avui s'escriuen moltes nicieses i es representen coses amb criteris molt inadequats sota el nom de «música antiga»

prou. Jo vaig fer, amb la meva esposa, un disc d'una selecció de *Montezuma*, de Graun, que estic segur que no pot ser qualificada d'avorrida. La llàstima és que la casa Deca no es va atrevir a fer l'obra sencera, però almenys vam aconseguir fer-ne una selecció ben extensa.

OA: Parlant de discs, vostè ha enregistrat molt poc repertori verista, però té una òpera molt curiosa: *L'Oracolo*, de Franco Leoni. Com és que es va decidir a registrar-la?

RB: Bé, jo també dirigeixo verisme a vegades, perquè a mi el verisme m'agrada molt: he fet *Suor Angelica*, *Adriana Lecouvreur* -magnífica òpera que segueixo fent encara ara- i m'agradaria fer *Zazà*, de Leoncavallo. Naturalment, em demanen gairebé sempre com a director d'obres del repertori més antic, que domino millor i en sóc especialista. Però una vegada, llegint la vida del baríton Antonio Scotti vaig veure que *L'Oracolo* era una òpera que havia fet moltes vegades, i vaig pensar que

devia haver-hi alguna cosa d'interès en aquesta obra. Vaig mirar-la i em va agradar moltíssim i vaig enregistrar-la amb la meua muller. Ara qualsevol dia apareixerà en compact...

OA: Té alguns plans per al futur a Barcelona?

RB: Sí; tornaré per fer *La fille du régiment*, de Donizetti, amb Mme. Gruberová - això serà l'any vinent- i l'altre any dirigiré *Lucia di Lammermoor*, amb un equip doble que inclourà Gruberová i Sumi Jo.

OA: I en el camp discogràfic?

RB: Tenim fet un *Ernani* que encara no hem publicat però que sortirà aviat, i ara faré el *Domino noir* d'Auber, peça força interessant, amb Sumi Jo.

OA: Què n'opina d'això que hi hagi dos equips per cantar una mateixa òpera?

RB: Bé, a mi em sembla una idea molt bona, en primer lloc perquè evita problemes si algú es posa malalt. D'altra banda, quan vaig començar a conèixer el Covent Garden, els anys cinquanta, m'hi vaig acostumar; per exemple, si hi havia *Tosca* en el repertori, ja sabíem que en un any veuríem aquesta òpera sis vegades i que hi veuríem sis «Tosques» diferents. Jo això ho vaig trobar molt interessant; no hi estic gens en contra. Penso que si el cantant sap la seva feina, i jo també i l'orquestra sap el que ha de tocar, amb un nombre d'assajos reduït es pot aconseguir que passi alguna cosa important en el teatre.

OA: Però no se'n ressent la producció, d'aquests canvis continus d'interpret? D'altra banda hi ha gent que, com en aquesta *Anna Bolena*, el que volia era veure Gruberová, i no una altra cantant, encara que fos una excel·lent professional.

RB: Però aleshores hi ha el perill de què qualsevol indisposició tiri per terra les representacions i aleshores calgui recórrer a la primera cantant que es pugui aconseguir, amb pitjors resultats.

OA: Aquests dies la seva esposa ha estat aquí formant part del jurat del Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas. Què n'opina vostè dels concursos de cant?

RB: Hi estic molt a favor; crec que són bons, perquè donen als cantants joves alguna cosa per la qual treballar, els donen una oportunitat de fer-se escoltar. Només tinc coses bones a dir sobre els concursos. És clar que sempre hi ha alguns cantants que es passen la vida preparant-se per a concursos i acaben essent «cantants de concurs», però sens dubte es tracta d'una minoria molt petita. Sempre pot succeir que algú els senti i els descobreixi. I per això, encara que resulti pesat de seure i escoltar vint-i-cinc cantants d'una tirada en una sola tarda, crec que val la pena.

JS (rient i deixant el brodat): Vint-i-cinc i més i tot! Però així i tot, jo també ho trobo molt interessant. Per una banda, els ajuden a vèncer la por d'actuar en públic; els anima a continuar, i alguna vegada surt una veu que val la pena. Miri, vaig ser jurat d'un concurs a Austràlia, el mes de juliol passat, i teníem una sessió amb vint-i-nou cantants, l'un darrera de l'altre.

N'haviem sentit ja vint-i-sis i ens preguntàvem: «Què hi estem fent, aquí, amb aquests cantants tan horrorosos; cada un és pitjor que l'anterior. De sobte es presenta un cantant de veu italianitzant: era un tenor, que era policia de Melbourne i tenia la veu més bonica que un pugui

Tornaré per fer *La Fille du régiment*, i l'altre any dirigiré *Lucia di Lammermoor*

imaginar, una veu de tenor italià i aleshores ens vam dir: Ara ja sabem la raó per la qual som aquí. Encara que només hi hagi una veu digna en un grup de vint-i-nou, i que sigui l'avant-penúltim de la sessió, si és així, ja ha valgut la pena.

OA: Quin diria que és el lloc més interessant on ha treballat?

RB: Aquesta és una pregunta difícil. Jo diria que potser al Colón de Buenos Aires, que malgrat que és un teatre enormement gran té molt bona acústica; també m'agrada molt el de Nàpols, i acabo de descobrir el de Savona, que és molt maco; el de Treviso també... En general no m'agraden els que són massa grans, perquè dificulten el contacte amb el públic, i em desagraden els massa moderns.

OA: Què ens pot dir de Mozart?

RB: Bé, si jo em veiés obligat a dirigir només un compositor, seria Mozart que triaria, i no caldria ni pensar-m'ho. Els plaers més grans que he tingut a la vida els he fruit dirigint *Le nozze di Figaro*, *Idomeneo*... Jo dirigiria una òpera de Mozart cada setmana si pogués. Malauradament, no m'ho demanen gaire sovint. Quan jo vaig començar a dirigir Mozart no es feia tant com ara però així tot vaig fer-ne algunes: amb Joan en vam fer moltes. Vam fer molts *Don Giovanni* junts, i alguns *Idomeneo*. Però els teatres volien que féssim obres més espectaculars. Per exemple, no vam fer mai *Le nozze di Figaro* junts; és una cosa que sempre hem lamentat.

OA: No havien pensat ara fa uns anys de fer-la precisament a Barcelona, *Le nozze di Figaro*?

RB: Sí, és cert, però hi va haver canvis de repartiment, i després hi va haver cantants que no podien venir en tals dates, i

les que teníem per assajar s'anaven reduint fins que vam decidir deixar-ho córrer. Havia d'haver estat el comiat definitiu de Joan, però les circumstàncies ho van impedir.

OA: Joan, recorda vostè la seva primera òpera a Barcelona, *I Puritani*, el desembre de 1960?

JS: Oh, sí, naturalment; va ser apassionant, fantàstic. Richard hi era present, però no dirigia; estava entre el públic. Oh, i Barcelona va ser tot un descobriment. Aleshores era, a més, una ciutat molt barata. En aquell temps no ens deixaven treure els diners que ens pagaven per actuar a Barcelona: els havíem de gastar aquí. I vam comprar meravelles d'antiquari: un sofà i dos sillons d'estil Isabel II i unes magnífiques cadires també isabelines, i llibreries tancades, coses fantàstiques.

OA: Quines van ser les seves relacions amb el teatre aleshores?

JS: Molt bones, tot es va fer en un clima molt bo. És cert que hi havia pocs assaigs, però jo em coneixia bé l'òpera i això no era problema. També vam conèixer el baríton Ausensi, des d'aleshores un bon amic. El teatre era molt bonic, però a dins de l'escenari tot estava en un estat molt dolent. La pudor que feien els camerinos era horrorosa, Déu meu; per sort, això ha canviat radicalment.

OA: Perquè no va tornar al Liceu en vint-i-cinc anys després de la seva segona òpera, aquella Lucia sensacional del 1962?

S'ha dit que el seu nom havia estat vetat per algú. És cert això?

JS: No! De cap manera! Bé, jo estava ocupada en altres llocs. Si no vaig venir va ser perquè molts dels grans teatres feien els plans amb una anticipació que el Liceu

no feia, i aleshores no era possible trobar dates. També molts dels teatres italians més bonics feien els plans massa tard i tampoc no els vaig poder incloure en el meu calendari. Això encara segueix passant avui dia, sobre tot a Itàlia.

OA: Quin diria que ha estat el seu millor paper operístic al Liceu?

JS: Jo diria que la *Lucia*, tot i que no m'agradava gaire la producció. No m'agradaven aquelles decoracions plenes d'escales. Una de les raons que em van induir a retirar-me és la mania de posar escales que tenen els productors, i a més són escales d'alçada desigual, sovint cobertes de materials brillants i relliscosos.

OA: Quina diria que ha estat la seva millor creació operística?

JS: Em va agradar enormement fer *Norma*, i també vaig disfrutar fent algunes de les obres còmiques, com *La figlia del reggimento* de Donizetti. També *Fledermaus...* coses que a vegades introduïen un element diferent. Sempre m'ha agradat cantar.

OA: I quin el paper que més odia?

JS: Jo diria que gairebé cap.

RB: Jo en sé un (intervé): la celadora de l'*Elektra* de Richard Strauss.

JS: Sí, certament (rient). Però això, estimat, era en els temps en què feia repertori... els anys d'aprenentatge. No he arribat a odiar mai cap paper. He disfrutat molt fent *Puritani*, *Maria Stuarda*, *Lucrezia Borgia*, *Anna Bolena* -aquesta la vaig agafar tard, i és terriblement difícil i a més molt llarga- tot i que tenen dificultats, entre altres coses perquè tenen frases que tant per les paraules com per la música s'assemblen molt i són fàcils de confondre.

OA: Quin és el disc que recomanaria de tota la seva carrera?

JS (Sense dubtar gens): El de les àries franceses.

OA: Ha pogut triar sovint les òperes que volia cantar? Al Liceu li han preguntat què volia fer?

JS: Oh i tant! No sempre, però molt sovint em preguntaven què voldria cantar. En alguns casos érem el meu marit i jo que demanàvem fer algun títol, com per exemple l'*Esclarmonde* de Massenet, com és lògic, perquè no ens l'haurien demanat mai.

OA: Quin consell li donaria a un cantant i especialment a una soprano jove que estigués començant la carrera?

JS: Primer que tot, que intentés no acceptar massa contractes; també que procurés no pensar que pot dur-los a terme volant d'una banda a l'altra, de París a Roma, i a Hamburg, etc. perquè és una cosa que fatiga molt, que esgota. Jo crec que els avions, els *jets* tenen molta part de la culpa que molts cantants no cuidin adequadament la veu i la fortalesa física. Abans ens estàvem quietes a casa, i ens apreníem les coses sòlidament. Avui surten de l'escola de cant o de la universitat i accepten tot seguit papers molt difícils de primer ordre. Molt sovint no tenen la preparació suficient ni per saber que haurien de dir no a aquesta mena de propostes. Ja sabem que és difícil de dir no, i que tenen por que si diuen que no, després podria ser que no els tornessin a oferir res més. Seria molt millor que aprenguessin a conservar el que han obtingut i han après. Caldria també que pensessin més en ser bons cantants que no pas estrelles del cant. Si un vol ser estrella, hi ha moltes coses més brillants, per exemple, la televisió,

que no pas anar d'escenari en escenari construint-se una carrera d'un teatre d'òpera en un altre. D'altra banda, no tots tenen la resistència física que es requereix, avui dia que les produccions són gegantines i que el vestuari sovint ofega el cantant, engolint-lo en un mar de roba.

OA: A vostè l'ha beneficiada el fet de ser molt alta?

JS: Bé, alguns cops ha estat difícil per contrast amb els tenors.

Gairebé tots eren molt més petits que jo... (riu). Penso que jo causava veritables disgusts als dissenyadors de vestuari. En algunes òperes com *La sonnambula* jo era un problema per les meves dimensions. En altres òperes, en canvi, tenir una bona estructura m'afavoria, com en l'*Alcina* de Händel per exemple.

OA: Ha refusat algun cop de cantar una òpera per alguna raó?

JS: Vaig rebutjar una oferta de cantar la Konstanze del *Rapte en el serrall*, perquè el Metropolitan volia que en cantés tretze representacions i que en cantés unes quantes més en la seva gira anual. No m'hi vaig veure amb cor.

RB: A vegades discutíem sobre papers i alguns els descartàvem. Per exemple vam estar considerant llargament si cantava *La Gioconda*, però ens vam decidir per no fer-la. Tampoc *Tosca*, tot i que Tito Gobbi ens ho demanava. També vam pensar en *La forza del destino* i vam estar decidint si cantaria *Turandot* en escena.

JS: Sí, vam pensar-hi però aleshores va venir Éva Marton i vam deixar-ho córrer (riu alegrement). Vam pensar en molts títols que no vam arribar a prendre realment en consideració; a vegades algú ens deia: perquè no cantes això, o allò, i des-

prés et deien que havien de fer una producció d'una altra cosa i el projecte no prosperava. Richard va dirigir a Sydney el *Fra Diavolo* d'Auber i va tenir molt èxit, però jo només he arribat a cantar l'ària de Zerlina i no m'hi vaig posar mai. No hi ha gaires òperes que hàgim volgut fer i no hàgim arribat a fer: una és *Don Pasquale*, que ens hauria agradat de preparar junts. També *Thaïs* ens hauria agradat.

OA: Vostè ha esmentat els tenors. Amb quins ha tingut una millor relació artística?

JS: He tingut bones relacions amb tots els que m'he trobat a l'escenari. Potser Bonisoli fos una mica l'excepció. Però té una bona veu.

Però el millor potser ha estat Alfredo Kraus, sempre fantàstic, tan cavaller, sempre tan ben preparat, sempre tan a punt. I Domingo. També tinc un magnífic record de l'*Esclar-*

monde que vaig fer amb Jaume Aragall. Aragall, oh, aquella veu, oh, l'he adorat. Per cert, ja ho sap, oi, que quan vaig cantar la primera *Lucia* al Liceu ell feia el paper d'Arturo, el tenoret?

I que aquest paper el feia Plácido Domingo quan vaig debutar a Dallas? Naturalment també Luciano Pavarotti, i Josep Carreras.

Clar, tots aquests encara són joves, són pràcticament unes criatures... (diu rient). Però també havia cantat amb tenors més vells, com Flabiano Labò; el recorda? Era ben petit; i el recordo fent *La traviata* amb ell al Metropolitan Opera House.

RB: I altres, com Dino Formichini...

No hi ha gaires òperes que hàgim volgut fer i no hàgim arribat a fer: una és *Don Pasquale*

OA: Hi ha alguna producció que vostè hagi rebutjat?

JS: Bé, alguna vegada, com la producció del senyor Del Monaco, al Covent Garden. (Richard Bonyngé nega amb el cap). Bé, no va ser ben bé això, sinó que la producció s'havia de dur d'Itàlia i era massa cara i a la fi al Covent Garden van fer *Anna Bolena* amb una producció pròpia. Perquè la de Del Monaco costava més de llogar que fer-ne una de nova. Ara Del Monaco gairebé no l'hem vist, perquè ha vingut només tres dies per a aquesta *Anna Bolena* del Liceu.

OA: Què n'opina d'aquesta producció?

RB: Bé, a Alemanya aquesta mena de produccions s'accepten perquè el públic hi està avesat, però a altres llocs el públic no les accepta. Crec que cal que s'adonin per quina mena de públic treballen. El Liceu és el número 1 dels teatres d'òpera a Espanya i jo diré que en el millor sentit de la paraula, un teatre d'òpera ha de ser com un museu i crec que no és el lloc on s'hagin de fer coses experimentals que estan molt bé en altres llocs on tenen més espais i mitjans, però no aquí. La gent oblida que si Mozart, Donizetti o Verdi, en el seu temps respectiu, no haguessin omplert els teatres, ningú no hagués programat les seves òperes. Avui dia els compositors de música teatral, amb l'excepció d'alguns musicals de Broadway o llocs semblants, treballen per al buit, ja no escriuen per al públic en general.

JS: Vegi el cas d'Austràlia, on el govern insisteix que cada any es posi en escena una òpera d'un compositor australià. N'hi ha que escriuen, per tant, per als teatres

d'allà, i saben les mides de l'orquestra i del seu fossat, i tot això sovint les depassen, tot i que saben que no compten amb l'aprovació del públic. Ja es pot imaginar el nombre de bones òperes que apareixen cada any amb aquest sistema. Això no vol dir que a Austràlia el gust sigui especialment conservador: s'hi fa de tot, des de Janáček, que ja no és tan modern, fins a les darreres creacions de Britten i d'autors més recents. La vida operística de Sydney, per exemple, és molt viva. Pensi que la temporada dura de gener a novembre! Es fan 250 funcions anuals, cosa que vol dir que es treballa molt fort.

OA: De qui va ser la magnífica idea de fer el seu comiat, senyora Sutherland, amb una simple cançó «Home, sweet Home»?

JS: Nostra, naturalment. Ja Nellie Melba solia cantar aquesta cançó al final de les seves actuacions. Nosaltres vam agafar la idea.

OA: Se sent feliç retirada?

JS: Molt feliç. Però segueixo estant ocupadíssima. Jo em pensava que tindria molt de temps per a mi, però no és així. El temps em passa tan de pressa amb les coses que haig de fer que quan per fi m'assec a fer un brodat com aquest ja són dos quarts de vuit del vespre i no tinc temps de treballar-hi gaire.

OPERA ACTUAL expressa el seu agraïment més sincer al matrimoni Bonyngé-Sutherland per la seva amabilitat i cordialitat en acceptar aquesta llarga entrevista i per la seva deferència envers la nostra revista. □

«*La mano nera, ossia l'olimpica festa*»

Els recentment desempolsegats arxius del castell de Bildungund-verwirrung han tret a la llum una curiosa partitura que, ves per on, sembla tenir certs paral·lelismes amb polèmiques recents que han fet trontollar les bases líriques del nostre país. «Òpera Actual» ha tingut accés a la descoberta del treball d'un compositor fins ara desconegut, Muto Fischietto. Les investigacions papirologico-grafologico-musicològiques encara no han determinat l'època de l'autor, ja que el seu estil musical presenta uns trets únics, tant pel que fa a l'orquestració com als ritmes i melodies de la partitura.

A continuació oferim als nostres lectors la fitxa tècnica i argumental de la insòlita òpera. Qui tingui orelles que escolti!

TÍTOL- LA MANO NERA, OSSIA L'OLIMPICA FESTA

COMPOSITOR I LLIBRETISTA- MUTO FISCHIETTO

GÈNERE-Dramma giocoso, tendendo a burla verso l'onesto pubblico

ORQUESTRACIÓ: Violins, violes, violoncels, contrabaixos, 2 oboès, 2 clarinets, 1 fagot, 2 trombons, tenora catalana, manubri madrileny, percussió, traca final.

El Satiricó

PERSONATGES:

Montsetta, germana de Carlo, enamorada de Peppino, soprano.

Peppino, jove enamorat de Montsetta, tenor.

Carlo, ric mercader, germà de Montsetta, paper parlat.

Rodolfo, inquisidor jubilat de les illes Cadeneres, tenor.

Cándido Lunes, venedor de neules madrileny, tenor.

Carmen Vergüenza, florista madrilenya, mezzo-soprano.

Tutto Mariotti, opulent i barbut cuiner italià, tenor.

Cantagaglio, tímida i depressiu corsari que enamora amb la seva veu, tenor.

Pasqualino, herald del rei, baix buf.

ARGUMENT:

ACTE PRIMER

Quadre primer. Carrer davant de la taverna «La Caracalla», al costat de la casa de Rodolfo. Surten de la taverna Peppino, Cándido Lunes i Tutto Mariotti, després d'unes quantes rondes per acomiadar Tutto, que aquell matí s'embarcarà al vaixell de Cantagaglio. Una mica contents, canten una serenata (trio «Pari beviamo») sota del balcó de Rodolfo, que es desperta i els llença un cubell d'aigua.

Quadre segon. Al matí, a casa de Carlo, aquest i Montsetta preparen «l'olimpica

ATTO 1°
 "La mano nera" Aria 1ª. 1st. Act - Tutto Fischitto
 V. 1. 3 Constante → solo di Rodolfo -

un requie in

Original de la brillant partitura de *La mano nera*.

festa», una nova modalitat de ball de disfresses per a l'endemà a la nit. Arriba Peppino per ajudar a fer les invitacions. Li agradaria participar en l'organització del ball per venjar-se de Rodolfo (Aria «S'io impresario fossi»).

Quadre tercer. La floristeria de Carmen Vergüenza. Rodolfo hi entra per encarregar unes flors enverinades per venjar-se de la serenata d'aquella nit: ell és contrari a aquest tipus de manifestacions que rebaiixen la serenata, i sobretot de tres en tres; de fet ell està secretament enamorat de Montsetta (aria i cabaletta «Solo, perduto, innamorato.... Impresari, vil razza dannata»). Carmen, a qui Carlo ja no

compra flors, proposa una venjança comuna: presentar-se ella i Rodolfo a l'«olimpica festa» disfressats de sobre de carta per apunyalar Peppino i Carlo. Se sent un manubri. Entra el cor amb Cándido Lunes, que vol posar una botigueta de betes i fils i associar-se amb Carmen, ja que el negoci de neules no li acaba de funcionar (Cor «Va Candido sull'ale orate»). Candido descobreix llavors, amagat darrera d'uns narcisos, Rodolfo. Aquest, dissimulant, el felicita per la serenata d'aquella nit; Cándido respon cínicament que va caure aigua d'algun balcó. Per calmar els ànims, Carmen diu que ha estat obra de la «mà negra», grup anònim de filibusters. L'acte acaba amb un bell

concertant: «Il lavoro ben fatto non ha frontiere».

ACTE SEGON

Quadre primer. La coberta d'«Il Cobi», vaixell de Cantagaglio. Aquest transporta mercaderies de Carlo. El corsari canta una antiga cançó (Canzonetta amb tenora obligada «Recondita pugneria»), interrompuda amb l'aparició de Rodolfo, que vol proposar-li un pacte per venjar-se de Carlo. Cantagaglio respon amb la cançó -o sigui, sense fer-li cas i les sirenes surten de l'aigua, atretes per la veu aurífera del formós corsari. Aquest no es vol comprometre i convida Rodolfo a menjar. Asseguts a la taula, surt el cuiner, que no és altre que Tutto Mariotti, el qual reconeix en Rodolfo l'autor de la mullena nocturna, Tutto llença aleshores Rodolfo a l'aigua i el cor l'aclama (ària i cor «O Tutto mio»), mentre Cantagaglio, ignorant el que passa, segueix encandilant sirenes.

Quadre segon. A la sala del ball. Falten dues hores per començar l'«olimpica festa». El cor torra castanyes mentre Peppino passeja amunt i avall: Ha rebut una nota de Tutto Mariotti, avisant-lo de les intencions de Rodolfo, a qui Tutto creu membre de «la mà negra». Entra Montsetta i confessa a Peppino que «la mano nera» són ella i el seu germà, i que el seu propòsit és que «l'olimpica festa» sigui un èxit. Peppino, jurant amor etern a Montsetta, decideix també fer-se'n membre. Mont-

setta l'anomena *Kapellmeister* (Duet amorós: «Casta mano»). Candido, que estava amagat menjant neules, surt de l'amagatall i fa xantatge a Montsetta i Peppino: els acusarà a Rodolfo. Entra Carlo i ho soluciona: nomena Candido com a director del «Teatro della Mascherata».

Arriben els primers convidats, entre ells Cantagaglio disfressat de caçador d'ànecs tirolès. Arriben també, disfressats de Compact Disc, Carmen Vergüenza i Rodolfo (aquest es negava a disfressar-se de sobre de carta, tal i com estava previst primer). Arriba Pasqualino, l'herald del rei, que llegeix l'ordre: «È inaugurata l'olimpica festa». En ple ball el compact disc s'acosta sigilosament a Carlo, Peppino, Montsetta i Candido. En un altre racó, Cantagaglio s'atipa de canapès elaborats acuradament per Tutto Mariotti. Rodolfo i Carmen estan a punt d'apunyalar els seus enemics quan Cantagaglio estornuda per excés de pebre al canapé de paté de galldindi i, per aquelles coses que només passen en els pitjors arguments operístics, la làmpara del sostre cau fatalment sobre Rodolfo, Carmen, Candido Lunes, Carlo, Peppino i Montsetta. Agonitzant, Rodolfo demana perdó als membres de la «la mano nera». (Finale: «Ora e per sempre ...amici!»). Se sent una traca. Cantagaglio segueix estornudant mentre el cor respon amb un pompós «*Amici per sempre*».

Cau el teló amb uns pesants acords orquestrals. □

1992: «Rossini qua, Rossini là»

Estic convençut que Gioachino, en ocasió de les celebracions del bicentenari del seu naixement, serà més afortunat que no pas Wolfgang.

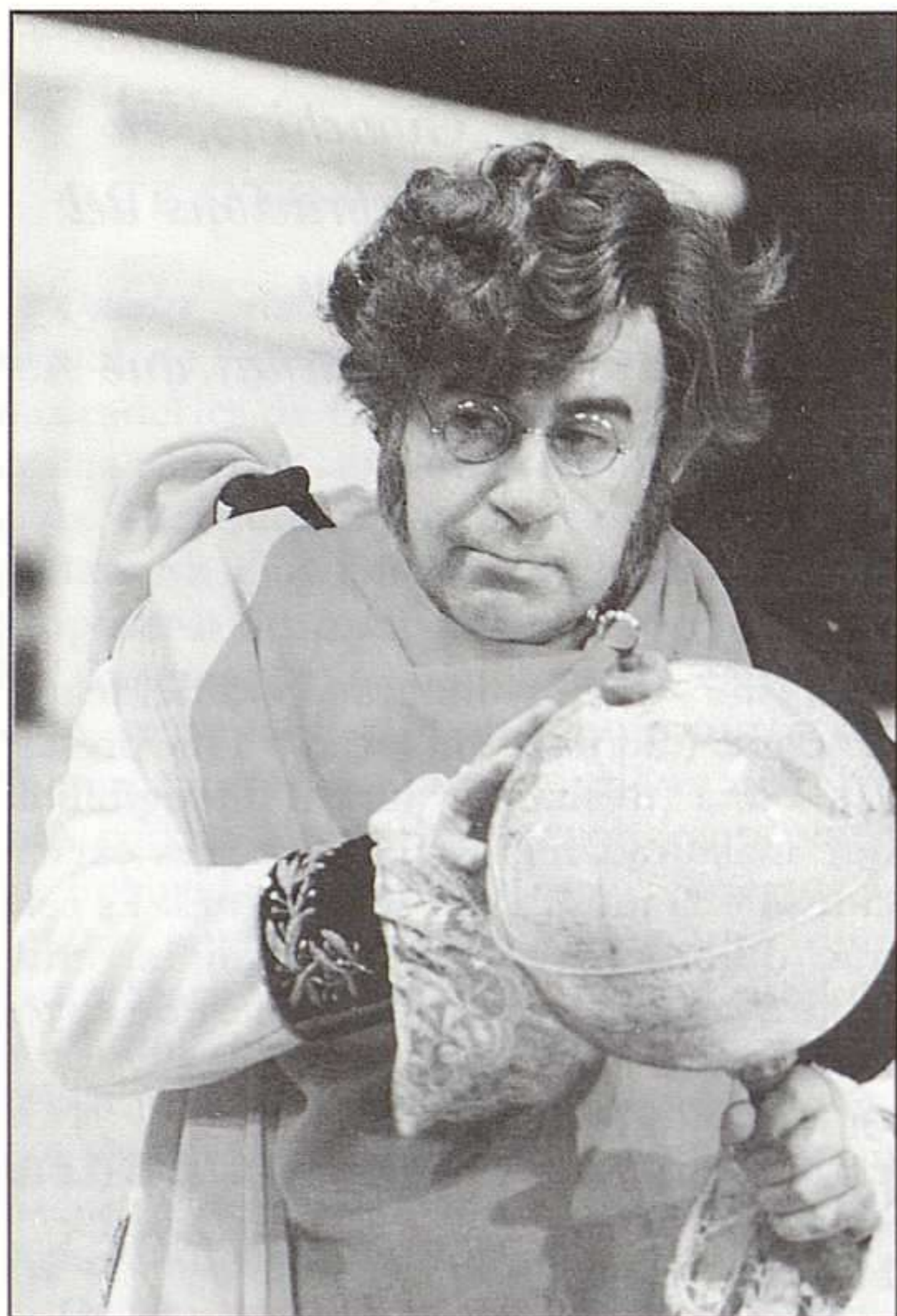
Estic convençut que Gioachino, en ocasió de les celebracions del bicentenari del seu naixement, serà més afortunat que no pas Wolfgang. Per moltes raons, la primera de totes la de no haver tingut la desgràcia que se'n fes un film biogràfic tan captivador com deformador (em refereixo òbviament a l'*Amadeus* de Milos Forman), i també perquè l'autor del *Barbiere di Siviglia* en el moment de la seva mort havia deixat d'escriure òperes des de feia quaranta anys. Si hagués mort el 1829, tot just després de haver dut a escena a París aquella obra mestra que és el *Guiglielmo Tell*, ves a saber què haurien inventat els seus descendents, tal vegada un enverinament organitzat per Mercadante amb força crits ben alts per la desgràcia de tantes composicions mancades. Ja n'estic tip de llegir bajanades de tota mena sobre la mort de Mozart, des dels enverinaments fins a la Maçoneria; la darrera perla ha estat la consumpció «per manca d'amor». Ja n'hi ha prou de tots aquets llibres sobre la tragèdia d'aquell desembre del 1791, bons només per enriquir els editors (el *business* no és cosa únicament de Pavarotti). Així i tot, Mozart és tan gran que pot sobreviure indemne altres celebracions, altres films i altres elucubracions extravagants sobre la seva mort.

Una altra sort del nostre Gioachino és la de no haver estat mai considerat un

déu, sinó «només» un gran geni del teatre d'òpera, i aquesta col·locació l'ha preservat d'una presumpta aura d'intangibilitat que malauradament afligeix tantes execucions de la música del salzburguès. És cert que durant massa anys Rossini ha estat maltractat, i el seu teatre omplert de tartes de nata a la cara (com tot el repertori buf italià, per altra banda), però també és cert que el fet que s'atrevissin amb la seva música ha creat execucions genials, que trasbalsen per llur inventiva i fantasia: n'ha estat una de les darreres *Il viaggio a Reims*, de Pesaro, l'any 1984. En definitiva, atrevint-s'hi, és possible equivocar-se però s'avança, mentre que en canvi si del teatre se'n fa una església i de l'escenari un altar, aleshores tot es restringeix: és millor l'ultratge que la grisor i l'avorriment de la rutina.

El renaixement rossinià en aquests últims vint anys ha estat impetuós i s'ha passat de l'excessiu rigor inicial (que calia per eliminar alguns mals vicis d'execució) s'ha passat gradualment a un respecte que dins de la seva llibertat ha estat eficaç. A diferència de fa uns quants anys, avui hi ha moltíssims cantants de qualitat, entre els quals també italians, que formen compa-

és millor l'ultratge
que la grisor i
l'avorriment de la
rutina.



Enzo Dara uno de los mejores intérpretes del repertorio rossiniano.

nyies rossinianes molt dedicades, ben a l'inrevés del que està passant amb Verdi; però per a l'autor de *Rigoletto* també arribaran temps millors.

Els esforços inicials de músics com Claudio Abbado i Bruno Cagli, Alberto Zedda, Philip Gosset i tants altres han aconseguit que avui dia Rossini sigui als cartells dels majors teatres d'òpera de tot el món amb execucions d'un nivell sovint molt elevat. Un jove cantant que vulgui fer

carrera avui dia en aquest repertori particular no pot no saber cantar Rossini amb la seva coloratura, els seus trinats, les seves *acciaccature*, però sobre tot amb el seu esperit i amb la seva fantasia.

Rossini vol dir, també, i sobre tot, Pesaro i el Rossini Opera Festival, que en aquests anys ha donat fornades de cantants, directors, registes i produccions que estan donant la volta al món.

I ara permeteu-me que parli també del que subscriu, el qual, crec jo, té una petita beta de mèrit en el renaixement rossinià. Les meves relacions amb Gioachino són sòlides al llarg de tot l'arc de la meva carrera de trenta anys, des de les primeres aproximacions a l'escenari passant per la primera representació del *Barbiere di Siviglia* en l'edició crítica del 1968 a Treviso, amb Alberto Zedda, pels anys de la Scala amb Abbado, Grassi i Bogianckino, fins al Rossini buf a Viena, sempre amb el director milanès. I cal citar encara els debuts al Metropolitan i al Covent Garden de Londres, per no parlar dels deu anys de col.laboració amb el Rossini Opera Festival, entre les creacions del qual sobresurt el fabulós *Viaggio a Reims* ja citat. Ben cert que Rossini és el meu autor preferit: m'ha portat sort també en el meu debut com a director escènic el 1990 al Filharmònic de Verona amb el seu *Barbiere* i l'aventura s'ha repetit i s'ha consolidat a Catània i a Torí i segurament tindrà una continuació a Tokyo.

Prou, per ara. Anem endavant amb aquest bicentenari rossinià, amb dedicació i fantasia, sense tantes brillantors inútils, en un *crescendo* com els que sabia fer només ell. □

El XXX Concurso Internacional Francesc Viñas

Fernando Sans Rivière

El Concurso Internacional Francisco Viñas, cumplía en este año de 1992 su trigésima edición. Ante todo, felicitar a la familia Vilardell y demás colaboradores por su abnegada dedicación que ha llevado adelante el concurso, convirtiéndolo en uno de los principales de Europa y consiguiendo que con cada edición los estamentos de la ciudad se comprometan cada vez más en favor del mismo, a pesar de las estrecheces presupuestarias que afligen a los organizadores. Además, por primera vez en la historia del certamen se ha tenido que limitar el número de inscripciones a 225 dada la dificultad de escuchar a más participantes. El jurado ha estado integrado, entre otros, por la ilustre soprano Magda Olivero, el barítono Manuel Ausensi, el Presidente de la Comisión artística del Gran Teatre del Liceu, Jordi Maluquer, y la insigne soprano australiana Joan Sutherland.

Diversos han sido los acontecimientos de conmemoración de esta trigésima edición del Concurso Viñas: en la acostumbrada inauguración del certamen en el Saló de Cent, la teniente de alcalde Eulalia Vintó elogió sin reservas al concurso y a su organización, y el pregón corrió a cargo del hasta entonces gerente del G.T.L. Sr. Busquets dando así un mayor relieve al acto. El tradicional recital tuvo como protagonista a una de las más insignes

participantes del Concurso, Elena Obraztsova, primer premio femenino de 1970. La mezzo-soprano rusa hizo un alarde de capacidades vocales en el registro inferior y medio, además de sorprender al numeroso público que abarrotaba la sala con la conocida aria de soprano «Oh, mio babbino caro». Obraztsova derrochó un carácter afable y generoso para con el público y el jurado (dedicando una pieza de su repertorio a las tres sopranos presentes en la inauguración; Magda Olivero, Joan Sutherland, y Edita Gruberová).

En esta ocasión se han celebrado las tradicionales pruebas eliminatorias en la sala de actos del Colegio de Abogados, la cual quedó pequeña alguno de los días por la masiva afluencia de público. La prueba final, como novedad, se celebró en dos sesiones (mañana y tarde) en el Gran Teatre del Liceu, así como el tradicional concierto de clausura con los cantantes ganadores y la entrega de premios. A pesar de los 225 participantes el primer gran premio masculino quedó desierto; el segundo premio «Fundació Sant Joaquim» otorgado a Werner Van Mechelen (Belgica), y dos terceros premios «in memoriam» Miguel Lerín Seguí a Oscar Sámano (Méjico) y Andrei Grigoriev (Rusia). En cuanto a las voces femeninas, el primer gran premio Generalitat de Catalunya fue otorgado a la mezzo-soprano Violeta Urmana (Lituania); el segundo premio «Consorti del G.T.L.» a la soprano María



Roger Alier y Fernando Sans Rivière entregaron en nombre de ÒPERA ACTUAL el Premio Rossini.

Costanza Nocentini (Italia), y dos terceros premios Hoechst Ibérica S.A. a Akemi Sakamoto (Japón) y Yolanda Auyanet (España).

Hay que destacar que durante la entrega de premios se quiso homenajear al insigne tenor Francisco Viñas, ofreciendo una grabación de un aria de Meyerbeer registrada en 1906. Desgraciadamente el nivel de los ganadores del Concurso Internacional de Canto «Francisco Viñas» en su trigésima edición fue bastante flojo, ya que los cantantes carecían de una calidad vocal como en ediciones anteriores a pesar del elevado número de participantes.

La revista ÒPERA ACTUAL, ha querido apoyar al Concurso Viñas, ofreciendo un

premio **Rossini** al mejor cantante rossiniano, dotado con 200.000. Ptas. El premio se adjudicó a la soprano italiana María Costanza Nocentini (segundo gran premio). Nacida en Florencia (1968), ha estudiado con Suzanne Danco. Destaca en los roles de soprano lírica ligera y ha ganado ya el premio «Viotti» en el Concurso de canto de Vercelli. Ha debutado con el rol de Despina, del *Così fan tutte*, en su ciudad natal durante 1988. En 1991 cantó el rol de Susanna de *Las bodas de Fígaro*, en Turín e Inglaterra. Ha ganado el premio **Rossini** otorgado por ÒPERA ACTUAL con un aria de *Il turco in Italia* interpretada durante el concurso. □

Prontuari del nou liceista

El 27 d'abril de 1989 va aparèixer al Quadern del diari **EL PAIS** un article signat pel seu crític operístic, Xavier Pujol, que pel seu interès i curiositat hem volgut reproduir en la seva forma original, més extensa que la que va ser publicada, per motius d'espai. Agraïm tant al diari com al seu crític, que ens hagin concedit el permís per recuperar-lo en aquestes pàgines. Cal advertir que alguns comentaris, com els referents al 1991, van ser escrits el 1989.

Xavier Pujol

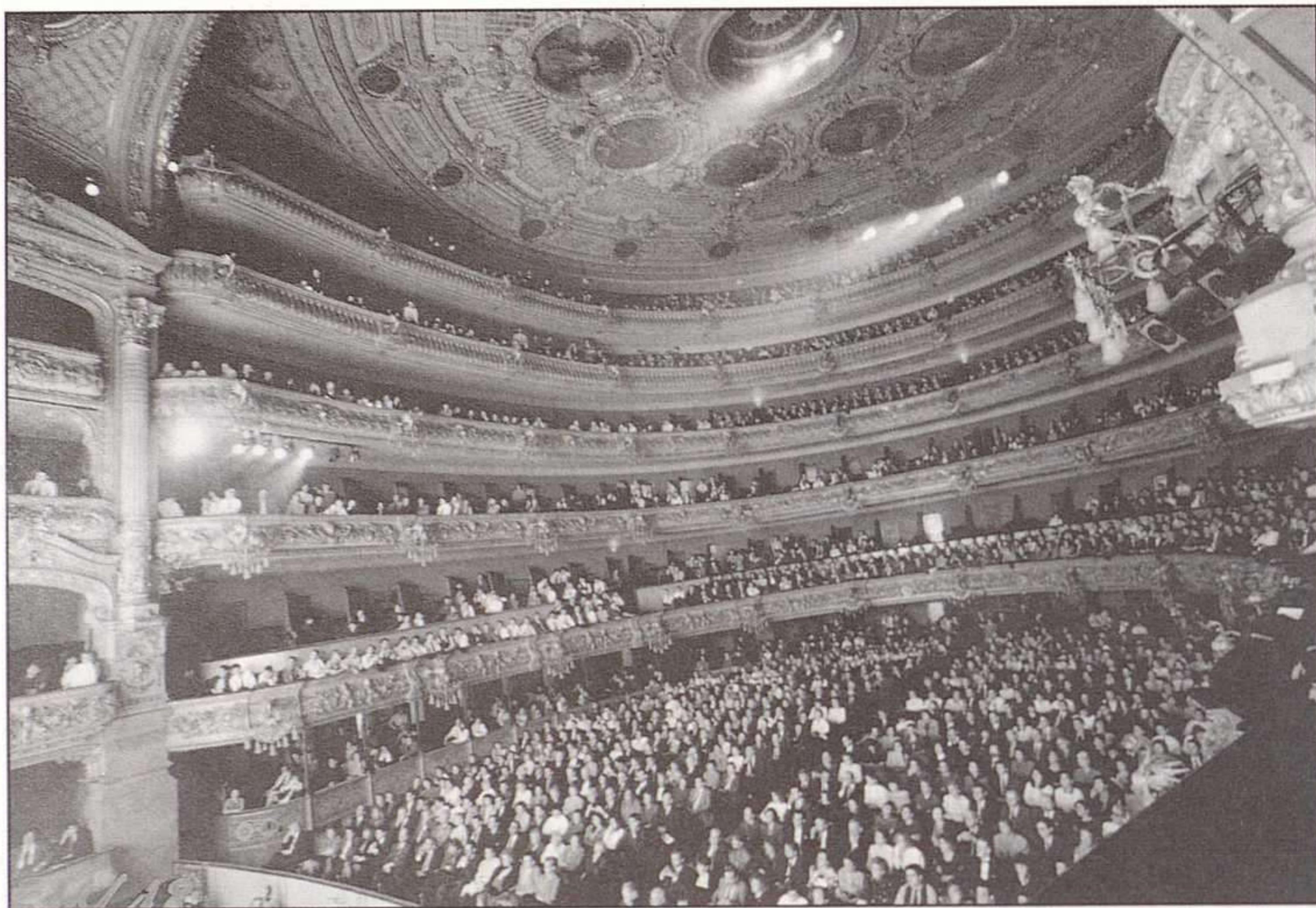
És ben cert que allò que un dia foren violentes polèmiques- hom diu que fins i tot es va arribar a les mans- avui són tempestes en un got d'aigua; ja res no és el que era, ja no hi ha rebentadors que xiulin i piquin de peus durant la representació pel simple fet que l'òpera d'aquella nit sigui de Puccini o de Strauss. Aquestes èpoques han passat definitivament; fins i tot institucions de tradició tan antiga són sensibles als canvis. El respecte mutu que en una societat democràtica ha de regnar també ha arribat també, als teatres d'òpera.

De tota manera, si vostè és un liceista de les darreres fornades, i ho serà fins que no pugui pronunciar frases del tipus: «No està malament aquest *Trovatore*, però per descomptat, és inferior al de 1977, aquell sí que va ser un gran *Trovatore*». Si es troba en aquesta situació, ho repeteixo, em sembla que les línies que segueixen poden ser-li de gran utilitat, facilitar-li l'entrada al complexíssim món del públic liceístic i

estalviar-li planxes vergonyoses. Cal que sàpiga, per exemple, que abans que el Liceu fos el Liceu, quan aquell solar era ocupat per un convent, els partidaris de l'òpera italiana no només ja existien..., eren una munió. Els italianòfils són l'autèntica base del públic liceístic, en són la infanteria; estan molt confiats en la seva situació privilegiada, saben que tenen la paella pel mànec i saben que la hi tindran durant molt temps, coneixen els efectes devastadors d'un do de pit ben col.locat i són conscients que això crea més adeptes que mil apostolats de passadís.

Però *italianòfil* és un terme massa genèric per a una família tan nombrosa; si vol ser un bon afeccionat haurà de conèixer les espècies i subespècies italianòfiles.

Hi tenim, en primer lloc, el verdià; hi ha qui s'entesta a distingir el verdià d'*élite*- el de l'*Otello* i *Falstaff*- de l'adotzenat *traviater*, però aquest és un detall que s'ha de considerar excessiu i que, per descomptat, excedeix els límits d'un breu promptuari. Vostè podrà distingir el verdià per la seva



Interior de la sala del Liceu.

general cara de satisfacció; l'empresa el tracta bé des de fa anys, i ell li ho premia acudint en munió a les representacions de les òperes del mestre de Busseto. Que aquestes darreres temporades sovint només hi hagi un Verdi n'és l'excepció que confirma la regla.

Una altra subspècie italianòfila és la dels belliniano-donizettians, que visqué moments de gran esplendor, fins al punt d'arribar a ser el rei de la selva operística. Actualment les files d'aquest grup, en altre temps hegemònic estan molt menys atapeïdes que abans, però s'han estabilitzat en la seva minva i, avui, podem afirmar que hi ha un sòlid, encara que no nombros, cercle belliniano-donizettià; hi podrà trobar alguns éssers exquisits, deliciosa-

ment decadents, hereus de grans famílies vingudes a menys i pot ser algun dels últims *gattopardos* que hi queden. També pel que fa a aquesta família hi ha qui es capfica a voler distingir el bellinià del donizettià; aquesta és una distinció fútil que pretén reviure enfrontaments obsolets de fa un segle i mig. És ben sabut, els bellinians foren absorbits ja fa molt anys per una OPA no hostil dels donizettians, en canvi de concessions substancials.

Un dels espècimens més simpàtics que habiten el Liceu és el rossinià: la seva presència alegra les representacions. Com el seu sant patró, acostumen a ser cordials, bons jans i epicuris, però no subestimi mai un rossinià; solen saber molta òpera i, encara que de natural són pacífics, si els provoca poden contestar-li amb una fina



El públic a l'entrada d'una representació al Liceu. Foto: A. Bofill

ironia càustica i punyent que el pot deixar fora de combat. El rossinià és una de les espècies que millor es relaciona amb els altres; solidari amb els dissortats, la seva coalició amb els mozartians fou decisiva per a la supervivència d'aquests darrers durant la gran ofensiva wagneriana.

I, finalment, la família verista o pucciniano-verista: és una de les més nombroses, i és d'accés fàcil. Hi milita habitualment un públic jove que, amb el pas dels anys, evoluciona cap a gustos més sofisticats. Tot i així, és innegable l'existència d'un sòlid nucli pucciniano-verista. És cert que no tenen ni l'exquísidesa dels belliniano-donizettians ni l'encant dels rossinians, però tenen a favor la sinceritat del

seu apassionament. Si li tiren les emocions fortes, faci's pucciniano-verista i no se'n penedirà.

Un cop repassada ràpidament la totpoderosa família dels italianòfils, podem passar sense més dilació a altres espècies no menys interessants.

Una de les espècies més rares és la dels richardstraussians, cercle molt restringit integrat quasi exclusivament per saberuts intel·lectuals de gran prestigi. Solitari i taciturn, el richardstraussià pur es relaciona malament amb l'entorn, és esquerp per naturalesa i en els casos més greus, acostuma a presentar-se davant el món com un incomprès, i probablement té raó. Sàpiga, tanmateix, que el cercle dels richards-

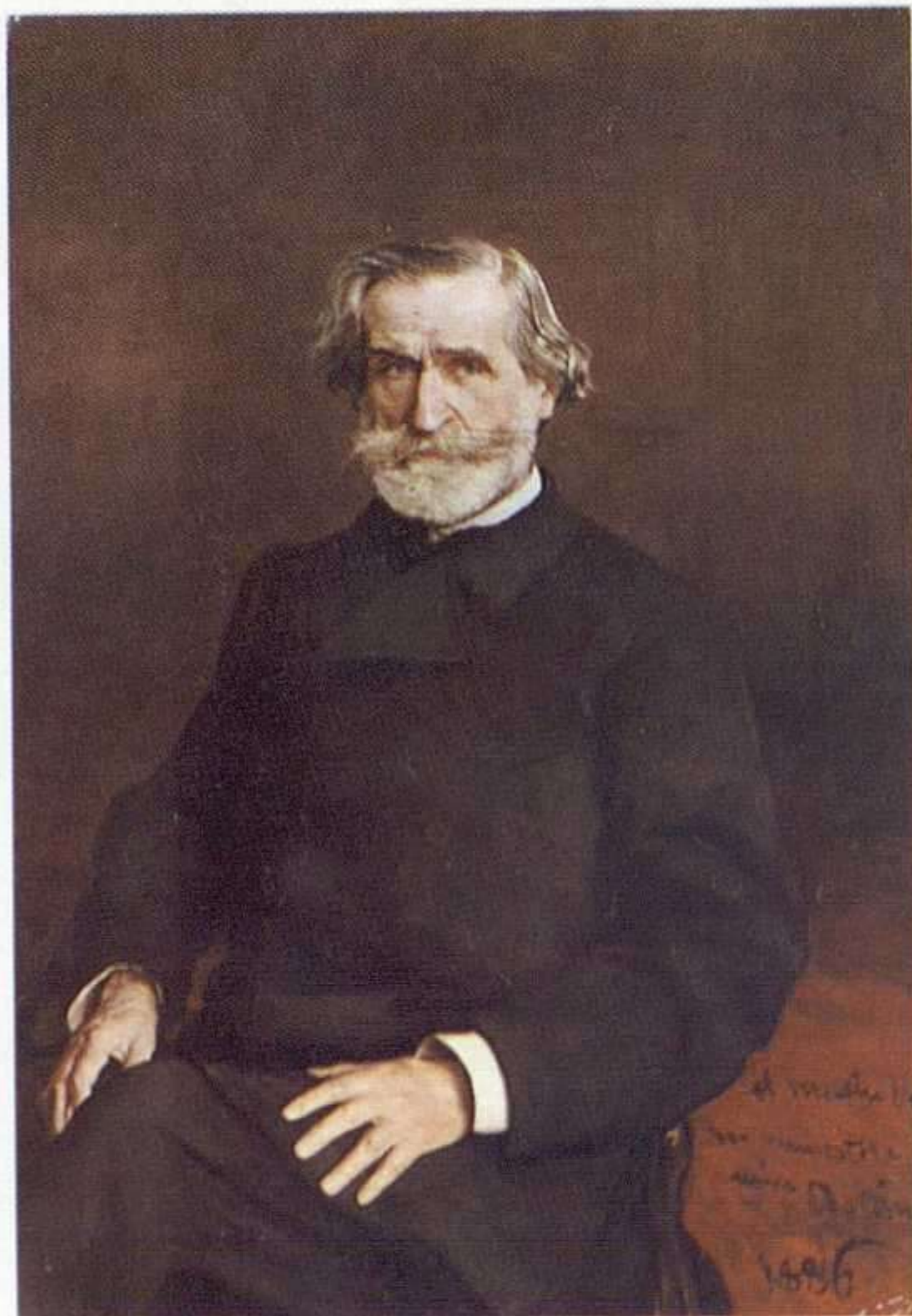
traussians és un dels més seriosos i reputats; poder-hi figurar és tot un honor.

Arriba el moment de parlar de la més poblada de les famílies germanòfiles, la dels wagnerians. En primer lloc, és de justícia reconèixer que els wagnerians es van guanyar a pols el seu dret de seure al Liceu; incompresos, escarnits i vilipendiats pels italianòfils, van haver de lluitar de valent per ser reconeguts i acceptats, però se'n van sortir i aconseguiren no només que se'ls fes un lloc, sinó que durant molts anys foren els manaies del teatre i van governar damunt les altres famílies amb mà de ferro.

Avui, passades aquelles tempestes, els wagnerians ja no són el que eren, però continuen essent una família molt poderosa que no es pot menysprear. Sofriren una terrible crisi interna quan, a causa dels audaços experiments escènics de Bayreuth, estigueren a punt d'escindir-se; va existir en aquell moment un sector crític i renovador enfrontat als preconciars del sector «no serem moguts», que s'erigien en fidels i ferotges guardians de l'ortodòxia. La crisi fou tant greu que van ser a dos dits de la ruptura, però, conscients tots els sectors que aquestes desavinences podien provocar el crepuscle definitiu del seu imperi arribaren, segons que sembla, a un acord i des de fa anys es mostren com un tot unit davant les altres famílies; encara que, en els entreactes, les males llengües afirmen que el debat intern continua i que qualsevol dia pot esclatar.

Dins el grup wagnerià se'n poden distingir diversos tipus; de primer, hi ha el wagnerià vell, en el seu aspecte extern sol ser elegant pero sense ostentació, un autèntic senyor. Continua convençut de ser l'únic posseïdor de la veritat, però l'edat li ha ensenyat a ser tolerant amb els infidels i els pagans.

Com ja deu saber, tot bon wagnerià ha de pelegrinar almenys un cop a la seva



Giuseppe Verdi, l'autor més representatiu dintre de la família «italiana» entre el públic del Liceu.

vida a Bayreuth si vol salvar l'ànima; si vostè es troba algun wagnerià vell que ja ha fet el pelegrinatge, escolti'l amb atenció: són fascinants; poques vegades podrà veure algú que parli amb tant d'amor del seu ídol.

A l'altre extrem, hi ha el wagnerià nou i el wagnerià convers; són especialment carregosos: senten bullir a la sang la passió evangelitzadora i, per molt que vosté baixi la guàrdia, l'arraconaran en una cantonada i li etzibaran sencera la teoria del *leitmotiv*. Allunyi-se'n, és un consell.

Si pensa ingressar a les files wagnerianes, ha de saber que de cap manera no es pot prendre la militància a la lleugera; el wagnerianisme no és un *hobby*, és una cosa

molt seriosa que pot canviar-li la vida. Mentre les altres famílies s'organitzen en clubs, els wagnerians ho fan en confraries de normativa rígida.

El wagnerianisme, com ja deu haver observat, és gairebé una religió. No s'hi entra per aproximació gradual sinó per revelació; pot succeir en qualsevol moment, en qualsevol òpera del mestre, per bé que el miracle s'esdevé sovint al segon acte del *Tristany i Isolda*. Qui n'ha viscut l'experiència afirma que sobtadament se li il·lumina tot i la revelació li esvaeix tots els dubtes. Si algun dia li passa, no cregui que per això ja és wagnerià. Només serà un novici i no podrà ser admès a la confraria i formular els vots perpetus fins després d'haver assistit sense parpellejar a una *Tetralogia* sencera.

Ser wagnerià no és fàcil. A diferència d'altres espècies, el wagnerià és molt gelós i tolera malament els flirteigs amb membres de les altres famílies. Però si a vostè li tira la transcendència, si busca alguna cosa important que enmig de tanta mediocritat ompli la seva vida, faci's wagnerià. No ho dubti, compensa.

Una família molt especial dins del microcosmos liceístic és la dels mozartians. Mai no han estat un grup nombrós, ni se sap que hagin tingut mai cap influència en les decisions del teatre; han passat èpoques molt dures, però sobreviuen i son ben tolerants en la resta de les famílies, que no els fan gaire cas, ja que mai no han adoptat actituds bel·ligerants.

Intel·ligent, tolerant i contemporitzador, el mozartià és un ésser bondadós, que somriu benèvol, mai no és burleta davant el maximalisme wagnerià o l'exaltació pucciniana, està intimament convençut de la clara superioritat del mestre de Salzburg sobre tots els altres autors, tant que no li cal proclamar-ho. Sap que ha vingut a aquest món a partir, i ho accepta resignat.

És entenedor de veure el vell mozartià educant el neòfit; ho fa amb amor i dol-



Richard Wagner, la influència que va exercir des de finals del segle XIX ha donat com a resultat un nombrós públic wagnerià.

cesa; si el pupil comet errors, com ara atribuir a Donna Anna una ària de Donna Elvira, el mozartià no el corregeix mai en públic, ho farà en privat i sense renyar-lo. La dels mozartians és una família assossegada, tranquil·la i sense ambicions, on mai no se senten crits i on regna la pau i l'amor. Pensi-s'ho bé si desitja entrar en aquest grup, és el meu deure de fer-li saber que darrerament corren mals temps per al liceista mozartià; aquesta temporada serà una autèntica travessa del desert, no hi ha programat més que un sol títol del mestre.

En la intimitat de les avantlloges, circula insistentment el rumor que aquesta situació de penúria és deguda a un pacte

tèrbol dels nibelungs (terme afectuós amb que alguns membres de les famílies es refereixen als wagnerians, sobretot si són baixets) amb els poders fàctics del teatre.

La família suporta amb mozartiana resignació aquest dur tràngol, tot esperant que després del desert arribarà la *terra promesa*. El 1991, s'escau el bicentenari de la mort del compositor, i llavors serà el moment del gran *festival Mozart*. Esperem que sigui així, perquè si el 1991 no ens programen almenys totes les grans òperes del nostre estimat mestre, ens sentiran, i la ira dels justos farà tremolar els fonaments del teatre. Fa quatre dies, es va celebrar el centenari de Wagner, i ningú no hi va posar entrebancs; exigim com a mínim, el mateix tracte. I queda dit, per tal que consti on convingui.

Existeixen encara alguns grups d'interés en el repertori liceístic, però són ja de menys importància. Es pot citar per exemple, el dels francòfils, molt dispers i poc definit. Sense ànim d'ofendre, són una mica com els gats, que n'hi ha per tot però són molt independents hi no hi ha manera d'atrapar-los. De tota manera si tenia la sort de trobar un samsondalilià genuí no el menyspreï, és un siamès autèntic. Semblantment passa amb els russos; n'hi va haver en abundància, però els deixaren morir d'inacció. Existeixen, és clar els borisgodunovians però han hagut de passar a un règim omnívor per poder sobreviure.

En el capítol de les espècies definitivament extingides ressalta la dels meyerbeerians. Alguns dels més vells sostenen que en la seva infantesa en van veure els últims, però no atorgui gaire crèdit a aquestes afirmacions, ja que, com ha demostrat la ciència, s'extingiren amb els mamuts a la darrera glaciació.

Un últim consell: malfiï's de qui li digui que no te preferències i que tot li agrada; pot tractar-se molt bé d'un quintacolum-

nista de la secció secreta del moderns, que tingui per missió de sembrar la confusió i el desconcert. Després d'aquesta imparcial i objectiva presentació de la diversitat liceista en la qual ha quedat palesa la neta superioritat moral i intel·lectual del mozartià, a vostè li toca decidir.

L'època de les adhesions increbantables ja ha passat i avui els diversos regnes de taifes liceistes ofereixen moltes facilitats; pot triar vostè el grau que vulgui des del de gran *pope* o ideòleg- aquest exigeix dedicació exclusiva- al de membre del comitè central, militant de base o fins i tot el de simple simpatitzant.

Pot fins i tot ser un monogràfic, és a dir, un especialista en una sola òpera. Aixó no li proporcionarà gaire aplaudiments però a canvi exigeix poca dedicació. El seu treball consistirà únicament en fer girar tota la història de l'òpera entorn del seu títol favorit, encara que sense passar-se, clar.

Si bé no existeix el que podríem anomenar un registre de la propietat, pot vostè informar-se en els passadissos dels títols vacants en aquest moment. Com a exemple li puc indicar que sé de bones fonts que les places de turandotià i fidelià estan ocupades i no quedaran lliures a curt termini, però em consta igualment que se sol·licita personal per ocupar les places de fedorià i luisamillerià que no estan gens malament.

Si és un liceista nou, és a dir, si té acreditats menys dels tres triennis i encara no ha pres mai partit o no ha escollit la seva òpera, més li val que vagi decidint-se perquè el que no es pot tolerar és veure tants eclèctics pels corredors llançant lloances i crítiques a tort i a dret. Sàpiga vostè que mentre no prengui cap partit tindrà sempre un aspecte impresentable de *parvenu*; l'eclecticisme és absolutament obsolet i a més en el Liceu des de fa 150 anys que juguen al joc de les fòbies i les filies, s'hi diverteixen tremendament i no serà vostè el qui ho impedeixi. □

Una promesa que comença a ser realitat: Stefano Palatchi

Marc Heilbron

Stefano Palatchi ja és un baix conegut i estimat entre el nostre públic. Pertany a l'última generació de cantants catalans que busquen l'èxit, que en el seu cas comença a ser ja una realitat. En un país en el qual hi ha una tradició molt més important de veus masculines de tenor o de baríton, Stefano Palatchi és en els nostres dies el baix amb un futur més prometedor per fer reviure al nostre país les veus de registre més greu. Palatchi es mostra, malgrat tot, molt prudent sobre les seves possibilitats, i per aquesta raó, encara que s'està preparant a fons per al futur, actualment es perfecciona a Nova York amb Armand Boyagen, un mestre especialista en baixos que ho ha estat de Samuel Ramey i de Paul Plishka: «He de millorar el registre agut i el *legato* i penso que amb l'ajuda d'aquest mestre ho aconseguiré».

Stefano Palatchi va debutar al Liceu la temporada 1985-86 interpretant un dels quatre cavallers de *Lohengrin* i durant un temps va interpretar papers comprimaris. Pel setembre de 1989 va interpretar el paper de rei Ferran en el *Cristóbal Colón* de Leonard Balada, la qual cosa ja va suposar un primer èxit de relleu. Considera que «tant el públic com el teatre m'han donat moltes oportunitats» que es concretarien en el seu èxit amb el Don Basilio d'*Il Barbiere di Siviglia* i amb el Colline de *La Bohème*.

Des del punt de vista internacional, el seu primer enregistrament discogràfic ha estat el d'*Una Cosa Rara* de V. Martín i Soler, en la qual interpreta el paper del Podestà. «Per a mi va ser un honor treballar amb Jordi Savall», ens diu el baix, força content. Aquest repertori tan variat no deixa dubtes sobre la versatilitat de la veu de Stefano Palatchi. Ell està obert a molts repertoris. Parla de la seva predilecció pel repertori rus, raó per la qual ha fet un esforç impressionant d'aprenentatge de la llengua. «Somnio amb cantar alguna vegada Boris Godunov, tot i que encara veig lluny el dia que podré interpretar un paper tan complex». Entre les òperes russes n'esmenta una per la qual sent una especial predilecció, *Eugeni Onegin*. Tant li agrada que «fins i tot la meua filla es diu Tatiana com la protagonista de l'òpera». Més a prop hi ha la possibilitat de cantar el paper de Príncep Gremin d'aquesta òpera.

Un altre dels seus repertoris predilectes és el verdià: recentment ha interpretat el paper de Ferrando, un paper de relleu mitjà, en *Il Trovatore* a Madrid i a València i enguany ho farà al Liceu.

Entre els baixos que més l'han influenciat destaca Cesare Siepi, i més recentment Samuel Ramey i Nicolai Ghiaurov, el qual li va donar alguns consells durant les funcions de *Il Barbiere di Siviglia* i *La Bohème*, amb el qual alternava en el mateix paper. Stefano Palatchi refusa al-



El bajo Stefano Palatchi interpretando el rol de Don Basilio de *Il Barbiere di Siviglia*. Foto: A. Bofill.

guns possibles contractes perquè pensa que hi ha papers pels quals encara no està preparat.

Després d'haver cantat als teatres més importants de l'Estat i d'algunes sortides a

l'estranger considera la possibilitat de treballar a Amèrica i té algun altre projecte discogràfic en espera de confirmació. Tant la seva prudència com la bellesa de la seva veu, li auguren un gran futur. □

Rusalka, de Antonín Dvořák

Marc Heilbron

Opera en tres actos, con música de Antonín Dvořák, basada en un libreto de Jaroslav Kvapil, y estrenada en Praga, el 31 de marzo de 1901. En España se estrenó en Barcelona, en el Gran Teatro del Liceo, el 21 de febrero de 1924.

Rusalka es una de las muchas óperas basadas en el tema de la ondina o de la mujer-sirena que abundan en la literatura europea y que han dado pie a óperas como *Undine*, del compositor alemán E.T.A. Hoffmann, estrenada en 1816, la también titulada *Undine* (1845), de Lortzing, *Rusalka* (1856), de Dargomizski y *La dona d'aigua* (1911), de Cassià Casademont, entre otras, además del célebre cuento de la sirenita de Hans Christian Andersen.

Pese a que el público en general conoce más la producción sinfónica de Dvořák, este compositor checo tiene también un importante catálogo de óperas, entre las cuales destaca esta *Rusalka* que es junto a *La novia vendida* de Smetana, una de las obras básicas del repertorio checo. *Rusalka* fue la última de las óperas de Dvořák y con ella el compositor nos legó una partitura de una incuestionable belleza, que ejercería una importante influencia en la música de su país, especialmente en la variada producción de Leos Janáček.

Rusalka tiene todas las características de la ópera romántica, a pesar de la fecha

tardía de su composición. El suave encanto del lago, realzado por una música de colores cambiantes, delicadamente otoñal en algunos momentos, sentimental en otros, y siempre elegante, con efectivas combinaciones vocales para los personajes principales, especialmente para la protagonista de la ópera, una soprano que requiere fuerza y consistencia, y también para el tenor, de características wagnerianas.

Entre los números más notables de la ópera figuran el «Canto a la luna» («Oh, luna de plata»), momento mágico interpretado por la protagonista desde el lago, en el primer acto; el ballet del segundo acto, así como el canto del Espíritu del Agua (que corresponde a una voz de bajo); y en el tercero, la invocación del Príncipe y el aria de Rusalka de este acto («Mis cabellos son dorados»).

Desde el punto de vista musical, *Rusalka* presenta una fuerte influencia wagneriana basada en el uso reiterado del *leit-motiv*, aunque en ella se diferencian claramente arias, monólogos y dúos. Sin embargo, pese a este wagnerismo formal, estilísticamente la partitura refleja la sensible personalidad de Dvořák, en la cual siempre están presentes los temas del folklore nacional de su país.

Dvořák es autor además de otros títulos entre los cuales merece destacarse *Armida*, *El jacobino* y *Dmitri*.

El argumento de *Rusalka* se desarrolla en un reino mítico y en una época imaginaria.

ACTO I. La ninfa acuática Rusalka se enamora de un Príncipe mortal, y consulta al Espíritu del Agua, quien le recomienda que se dirija a la Bruja Jezibaba. La bruja le promete ayuda pero con la condición de que ella permanezca totalmente muda y advirtiéndole que si el Príncipe le fuera infiel algún día, Rusalka tendría que volver a vivir en el lago donde nació.

La ninfa acepta las condiciones y la maga le da un brebaje; en el momento de beberlo se oye el sonido de la trompa de un cazador que anuncia un trágico final. Pero Rusalka se entrega con felicidad a su nueva vida: el Príncipe se enamora de ella.

ACTO II. En el palacio del Príncipe se llevan a cabo todos los preparativos para la solemne boda entre Rusalka y el Príncipe. Pero el pinche de cocina y el cuidador de la caza comentan que el Príncipe parece interesarse mucho últimamente por una Princesa extranjera, porque se ha cansado del mutismo fiel y amoroso, pero monótono de Rusalka.

Cuando la ninfa acude al castillo y descubre la situación, su disgusto no tiene límites y se arroja al estanque del jardín del palacio. El Espíritu del Agua se eleva por encima de las aguas del estanque para maldecir al Príncipe, que se ve abandonado por su nueva amada.

ACTO III.- Rusalka, convertida en una libélula, ha regresado al lago donde tiene que vivir, pero la bruja Jezibaba le ofrece una esperanza: si está dispuesta a sacrificar al Príncipe derramando su sangre, ella quedará libre de su maldición. Pero Rusalka ama todavía al Príncipe. Mientras tanto, éste, presa de fuertes remordimientos, acude a la orilla del lago en busca de Rusalka.

Ella aparece y le advierte del peligro que supone el besarla, pero él acepta el riesgo y la abraza. El Príncipe muere y Rusalka, liberada, se sumerge de nuevo en el lago.

Aunque de *Rusalka* existen diferentes versiones discográficas, en disco compacto sólo se encuentra una grabación que pertenece a SUPRAPHON, la compañía discográfica checa y que recientemente ha aparecido en el mercado nacional. La versión cuenta con una espléndida dirección de Václav Neumann al frente de la Filarmónica Checa y en el reparto destaca la interpretación de Gabriela Benacková en el papel de Rusalka. El único defecto de la grabación se encuentra en la mediocre interpretación de Wieslaw Ochmann en el papel de Príncipe. En vídeo, existe una versión de la English National Opera, cantada en inglés, pero con un excelente reparto. Esta versión ha sido emitida en alguna ocasión en España. La producción, aunque un tanto austera y situada en un ambiente distinto del del libreto original, tiene un poderoso efecto dramático. □



El compositor Anton Dvořák, autor de *Rusalka*.

Otello: Domingo i Solti al Covent Garden

Ramon Royo Espinet.

OTELLO, drama líric en quatre actes.

Música: Giuseppe Verdi

Llibret: Arrigo Boito

Director: Georg Solti.

Intèrprets: Plácido Domingo (Otello), Kiri te Kanawa (Desdèmona), Sergei Leiferkus (Iago), Robin Leggate (Cassio), Roderick Earle (Montano), Ramon Remedios (Roderigo), Claire Powell (Emilia), Christopher Laccner (Herald), Mark Beesley (Lodovico). Orquestra i Cor de la Royal Opera House, Covent Garden.

Director d'escena: Elijah Moshinskij. Vestuari: Peter J. Hall. Coreografia: Eleanor Fazan. Escenografia: Timothy O'Brien. Royal Opera House, Covent Garden. 30 octubre 1992.

Quan a les set de la tarda em dirigia cap a la Royal Opera House Covent Garden, per Floral Street, on es troba l'entrada a l'escenari del teatre, una limusina negra va aparcar-hi al davant. Un home vestit amb un llarg abric negre en va baixar, portava un barret a conjunt. Em vaig aturar. No era altre que Sir Georg Solti. Ja dins del vestíbul es va quedar vestit només amb el frac. El vaig veure gran, molt més del que sembla a les fotografies, cansat, els moviments feixucs. Em va assaltar la por: com

podria ser capaç de dirigir una de les òperes més subtils i contrastades de Verdi?

Però d'igual manera que el mestre de Busseto en avançada edat fou prou destre per a regalar-nos les seves darreres òperes, el director hongarès ens va captivar en la versió que va oferir d'*Otello*. Precisament, el Covent Garden va reposar aquesta producció d'*Otello*, estrenada el 1987, per a commemorar els vuitanta anys de Georg Solti, que fou director musical del teatre durant deu anys (1961-71).

En alçar-se les cortines, al primer acord de l'orquestra, el cor envaí l'escenari (*Una vela!*). És en aquest moment que hom troba a faltar una dicció llatina. El decorat, amb un Sant Crist immens projectat al fons, encara empitjorà el conjunt. L'arribada d'Otello-Domingo (*Esultate*) ens va fer témer el pitjor. Iago-Leiferkus, baríton atenorat, cantà un brindis brillant però mancat d'aquella ironia tan necessària per retratar el personatge. Llavors, però tot canvià radicalment, Solti començà a acaronar l'orquestra i aconseguí un d'aquells moments màgics. Desdèmona-Te Kanawa i Otello-Domingo es llançaren en un duo (*Già nella notte*) ple d'encant i encís, vocalment impecable. Quan s'extingia l'última nota, el silenci es mantigué uns instants, fins a arrancar els aplaudiments. Aquest és el millor tribut a una gran actuació.

El segon acte ens mostrava el jardí del castell, on incomprendiblement hi havia, al

bell mig, la taula d'Otello. Iago entonà un Credo «frappant», però mancat de greus poderosos per a realçar la seva maldat. El posterior duo amb Otello (*Desdèmona rea*) fou un prodigi. Sembla impossible com Domingo pot capejar el temporal de notes agudes, una rera l'altra i cada vegada amb major intensitat fins a culminar-lo (*Dio vendicator*) com aquell qui no fa cap esforç, alhora que Leiferkus no es quedava pas curt, tot subratllat pel potent metall de l'orquestra. Els bravos dirigits a Domingo ja avançaren qui seria el triomfador de la nit.

Escènicaament la gran sala del castell del tercer acte, així com el moviment del cor fou el moment dramàtic més ben aconseguir. El monòleg d'Otello (*Dio mi potevi scagliar*) va permetre a Domingo exhibir un centre ample i rotund, carregat de sentiment. Llàstima que la seva mobilitat no fos a la mateixa altura. El posterior duo amb Desdèmona fou crispat, com cal, dominat de cap a peus pel tenor, to i que Solti feia els possibles per a integrar-hi Te Kanawa, de veu massa exquisida per a enfrontar-se-li. Al concertant final, el cor va estar per fi vibrant igual que la resta dels solistes.

Per acabar, el quart acte presentava una habitació despullada amb un llit auster, com desgraciadament ens tenen acostumats molts escenògrafs. L'orquestra mimava Te Kanawa (*Cançó del salze*), fins al punt de pensar si es pot cantar d'una manera més refinada. Una mica més de tensió no hagués anat pas malament.



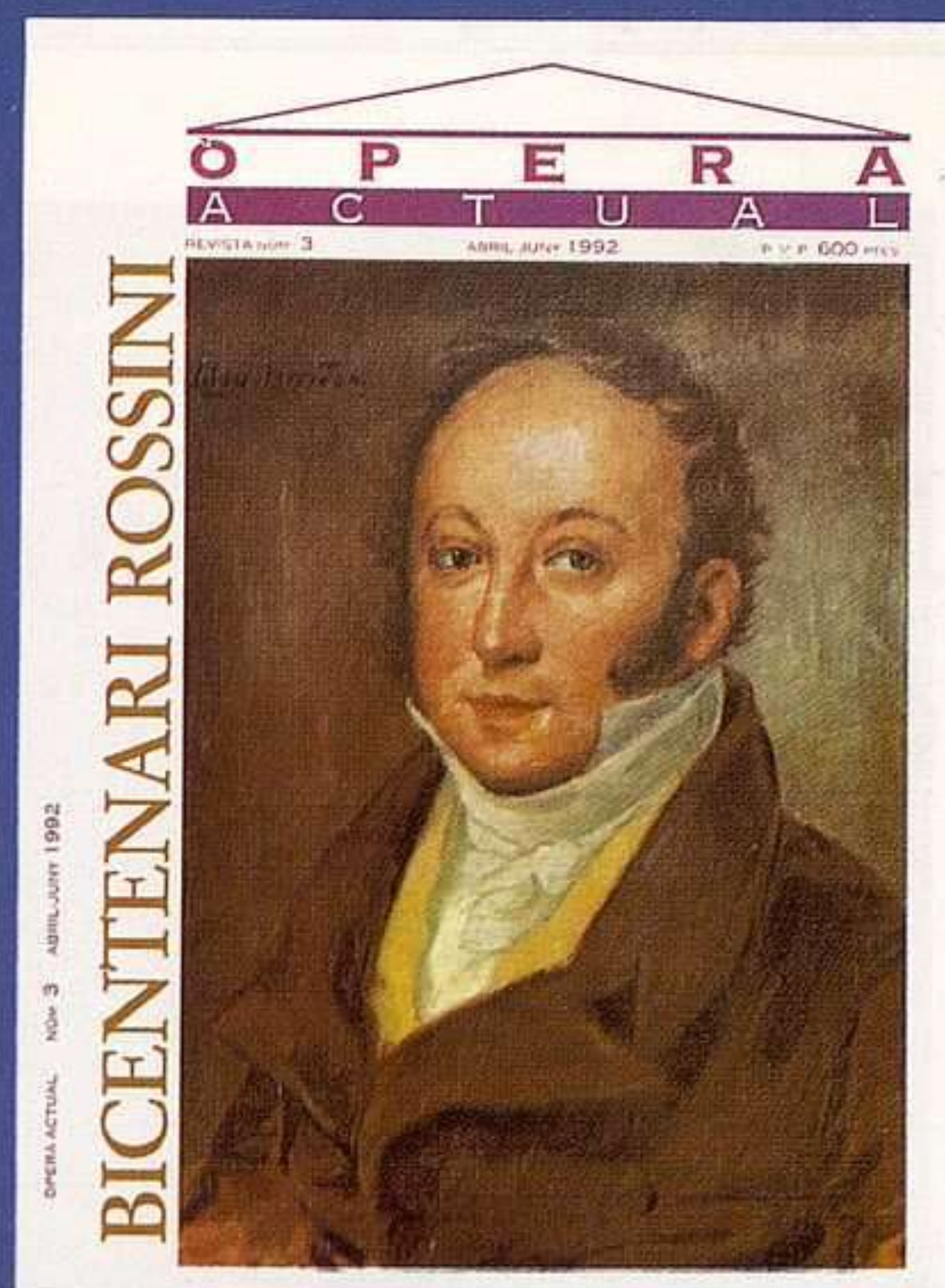
Plácido Domingo en una de sus múltiples interpretaciones de *Otello*

Domingo l'escanyà sense cap dificultat, per a, tot seguit, lamentar-se'n (*Niun mi tema*) i de quina manera.

L'èxit de la representació fou total. Solti content per l'homenatge; el públic l'acomiadà dempeus. Te Kanawa, per haver-hi participat. Domingo, perquè una vegada més havia demostrat qui és. Tothom li ho reconegué. □

LA PRIMERA REVISTA ESPAÑOLA DE ÓPERA.

*Verdi, Wagner, Rossini, Puccini, Mozart,
Leoncavallo, Berlioz, Falla, Gounod, Berg,
Strauss, son figuras vivas y actuales en...*



ÓPERA ACTUAL, es la única revista de España dedicada exclusivamente a la ópera. Se publica trimestralmente en Barcelona, con la finalidad de informar de los espectáculos operísticos que se realizan en el entorno de Cataluña, el resto de España y el extranjero.

ÓPERA ACTUAL cuenta con diversas secciones fijas: artículos dedicados a las óperas que se programan en el LICEU i SABADELL, un DOSSIER monográfico, entrevistas, artículos de actualidad y crítica, un apartado especial dedicado a la crítica de libros, discos y videos de tema lírico. Además un completo calendario operístico internacional, pasatiempos, curiosidades, óperas recomendadas etc.

ÓPERA ACTUAL ofrece una interesante oferta de suscripción con discos compactos a precio económico. Para suscribirse a un año (cuatro números, Ptas. 2.000.-), remitir la solicitud con un cheque o giro postal a ÓPERA ACTUAL, Gran Vía 529, 5º 2ª BARCELONA-08011. Para cualquier información, llamar al teléfono 323.10.30, de 10 a 14 h.



FOTO A. Bofill

Mozart a la English National Opera

Ramon Royo i Espinet.

W.A. MOZART: *Don Giovanni*

Director: Andrew Greenwood. Intèrprets: Arwel Huw Morgan (Leporello), Jane Eaglen (Donna Anna), Peter Coleman-Wright (Don Giovanni), Brian Bannatyne-Scott (Commendatore), Glenn Winslade (Don Ottavio), Linda McLeod (Donna Elvira), Lesley Garret (Zerlina), Christopher Purves (Masetto). Cor i Orquestra de la English National Opera. Producció: Jonathan Miller, revisió de Francesca Joseph. London Coliseum, Londres, 27 d'octubre de 1992.

W.A. MOZART: *La Flauta Màgica*

Director: Nicholas Kraemer. Intèrprets: David Owen (Tamino), Janice Watson, Susan Bickley, Thérèse Feighan (Tres Dames), Alan Opie (Papageno), Nan Christie (Reina de la Nit), Geoffrey Pogson (Monostatos), Cathryn Pope (Pamina), John Conell (Sarastro), Samuel Burkey, Andrew Higgs, Jack Sloan (Tres nens), Richard Van Allan (Oracle). Cor i Orquestra de la English National Opera. Producció: Nicholas Hytner, revisió de John Abufalia. London Coliseum, Londres, 31 d'octubre de 1992.

Londres és una ciutat molt afortunada. Apart de les nombroses orquestres simfò-

niques i de cambra que hi tenen la seva seu, compta amb dos teatres d'òpera. Són el conegut Covent Garden i el London Coliseum, centre de la English National Opera (ENO). Aquest presenta la particularitat que les òperes que s'hi escenifiquen es fan en anglès. Si ens ho mirem desde una òptica purista, és una barriada, que atempta contra el missatge últim de tota obra d'art, presenciar l'atenció del seu autor. Ara bé, aquesta pràctica es gairebé tan vella com la història de l'òpera. A casa nostra sense anar més lluny, molta gent recorda encara haver escoltat el repertori alemany, eslau, francès, ... en no massa reeixides traduccions a l'italià!!

Tota aquesta perorata prèvia em serveix per constatar un fet. Avui en dia que l'òpera és l'espectacle de moda, i que tot «divo» que es precii vol popularitza-la, a través de macroconcerts, allunyats dels llocs que li són propis, i desvirtuats completament, crec que les iniciatives com les de l'ENO, són les que abasten a la gent el veritable art de l'òpera tot fent de trampolí cap a les versions originals tal com foren concebudes pel seus autors. Quan hom assisteix a representacions com les de l'ENO s'adona que el públic no és el dels teatres d'òpera convencionals. Són gent que no gosaria anar a espectacles a oferts en llengua diferent a la seva, per la senzilla raó del temor a no entendre res. Encara no saben que la música arriba allà on les





Escena de *Die Zauberflöte* a la representació de la English National Opera. Foto: Justin Pumfrey.

paraules es queden curtes, però gràcies a aquestes experiències perden la por i comencen a gaudir-ne. A partir d'això ja s'atreveixen amb qualsevol òpera, independentment del llibret original. I així els nens, des de ben petits, aprenen a estimar-la, i el que és més important: comencen a omplir els teatres.

Aquestes reflexions són conseqüència de les representacions de *Don Giovanni* i de *La Flauta Màgica* que vaig poder veure aquesta tardor al London Coliseum.

L'escenografia de *Don Giovanni* consistia en dues torres mòbils, que s'obrien o es tancaven a voluntat per a mostrar-nos un pati sevillà, les estàncies del llibertí, o bé

els carrerons de la ciutat, agilitzant d'aquesta manera el desenvolupament de l'obra. Tot conjuntat amb un moviment dels actors, perquè es tractava de d'actors-cantants, i d'uns jocs luminotècnics força aconseguits. En una paraula, una producció prou despullada però rodona. Ens va recordar força la de *The Duenna*, estrenada la temporada passada al Liceu.

L'orquestra va saber transmetre tota la frescor i l'agilitat de la partitura mozartiana: un bon detall fou que quan la presència de músics a l'escenari era requerida per la trama (festa del primer acte, sopar de *Don Giovanni* al final), els professors del conjunt, convenientment abi-

llats, tocaren els seus propis instruments. No hi fou aliè el director, Andrew Greenwood.

Quant als solistes, vocalment hi hagué de tot. Peter Coleman-Wright oferí un protagonista preocupat excessivament pel sexe (contrari!), amb poderosos mitjans, i una gruixuda ironia. El Leporello d'Arwel Huw Morgan es plegava a totes les demandes de Don Giovanni, però estilísticament no era prou contrastat. Al Commendatore de Brian Bannatyne-Scott li mancaren aquells greus tant necessaris per a demostrar la seva autoritat. Christopher Purves ens oferí un Massetto un pèl massa pueril amb una línia de cant un tant barroera. A l'Ottavio de Glenn Winslade li mancà en tot moment l'aristocràtica elegància del cant i en d'altres el mínim fraseig.

Les dones oscil·laren entre una magnífica Zerlina, Lesley Garret, plena de gràcia i amb domini de l'instrument, una correcta Elvira, Linda McLeod, i una molt cridanera Anna, Jane Eaglen.

El públic disfutà de valent i així ho exterioritzà, amb abundosos aplaudiments a la companyia.

El primer que ens va sobtar a la *Flauta Màgica* fou la gran quantitat de públic infantil al pati de butaques, encara que es tractava d'una *Matinée*. La producció era d'aquelles que es recorden. Una gran paret esquerdada dominava el fons de

l'escenari i a mesura que se succeïen els diferents quadres de l'acció, s'anava obrint, deixant-nos veure la selva, les diferents sales del castell de Sarastro o els diversos paratges màgics, tots acompanyats d'uns jocs de llums fantàstics. Els animals també hi prengueren part; així una serp de debò escanyava Tamino en la primera escena, i Pappageno amb la seva flauta atreïa coloms cap al seu cistell. David Owen, com a Tamino causà una bona impressió, potser amb una emissió un poc controlada. Papageno, Alan Opie, s'erigí com a veritable protagonista de la representació, cantant amb una desimboltura i fent les delícies de tothom com a comunicador. Les tres dames, sempre com un tot, defensaren amb valentia la seva sort. Monostatos, Geoffrey Pogson, gairebé es mereixia Pamina, Cathryn Pope, tan acurat va ser. La noia en canvi no va passar de la discreció. John Conell, Sarastro, va convèncer més per la seva prestància i presència, que no pas per la tessitura una mica massa abaritonada. La resta del equip va accomplir la seva comesa amb prou dignitat. Nicholas Kraemer conduí l'orquestra amb una gran sensibilitat aconseguint aquells moments únics de petita poesia mozartiana. L'èxit fou encara superior que el del precedent *Don Giovanni*. Totes dues representacions havien valgut l'assistència al teatre. □

Iniciativas operísticas en el norte de España

A

Roger Alier

VILÉS: Zarzuela barroca de Sebastián Durón.

A veces la callada labor musicológica de nuestros mejores especialistas da inesperados frutos. Desde hace tiempo, el Dr. Antonio Martín Moreno, de la Universidad de Granada, está dando a conocer las zarzuelas y óperas de la España de Carlos II, y en esta ocasión uno de sus hallazgos y subsiguiente transcripción ha llegado felizmente a un teatro: el Palacio Valdés, de Avilés, en Asturias, cuya reapertura (14-XI-1992) ha servido como base para poner en escena la zarzuela «a la italiana» de Sebastián Durón (y texto del avilesino Bancas Candamo) titulada *El imposible mayor, en amor le vence Amor*.

Puesta en escena con pocos medios pero con excelente estilo y gracia por Emilio Sagi, y con escenografía y vestuario de Julio Galán, la obra resultó amena, divertida, hermosa y musicalmente de un considerable interés. Revela cierta influencia francesa y presenta números musicales y arias de genuina calidad, de modo que sería muy conveniente la reiteración del evento en otros teatros españoles y su difusión por televisión.

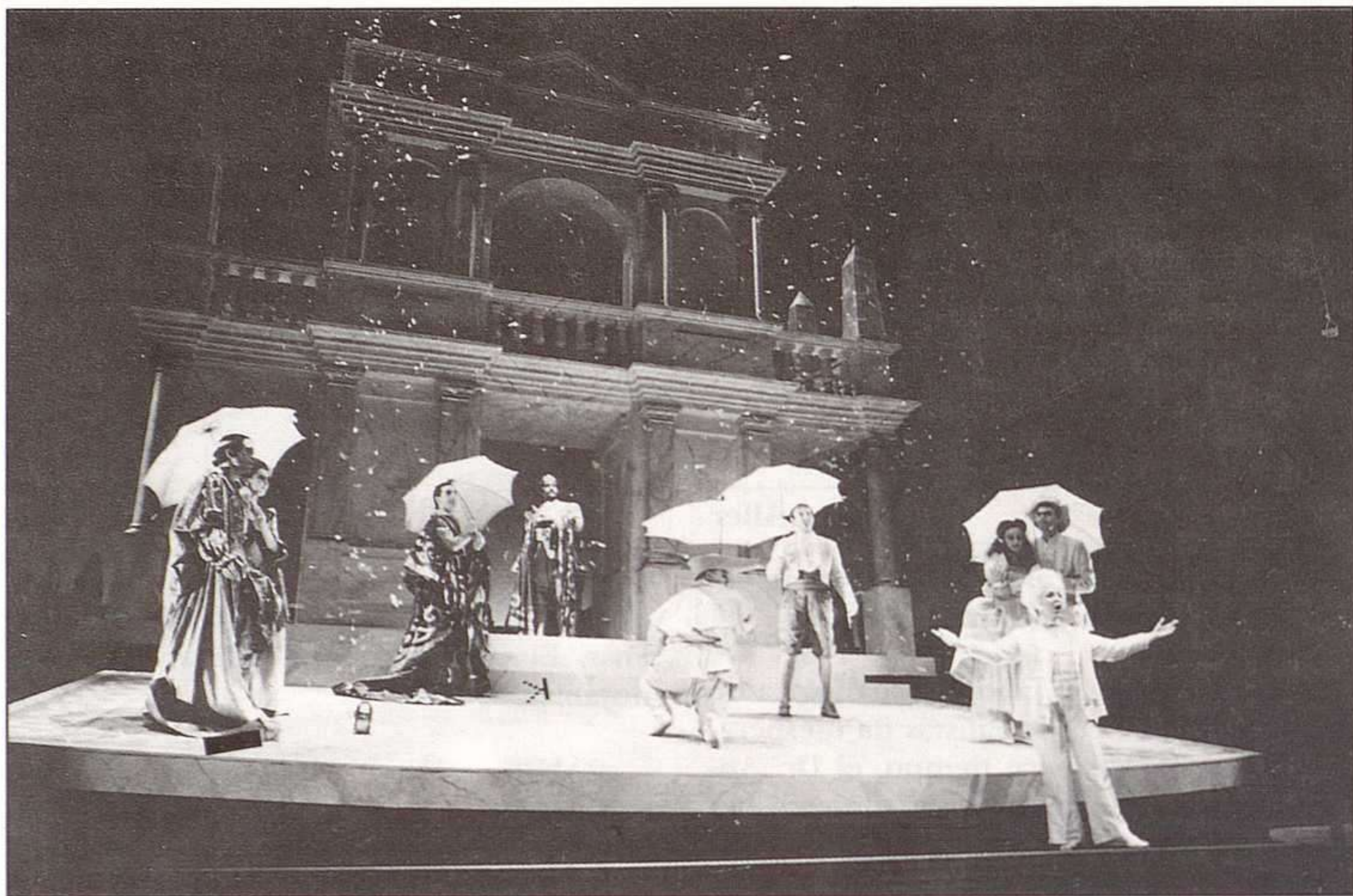
Lola Casariego, en el papel «travesti» de Júpiter, encabezó un reparto estilísticamente muy competente, en el que sobresalió Gloria Fabuel en el papel del

Amor. La Orquesta Sinfónica de Asturias no es el organismo idóneo para una obra de época de esta envergadura, pero cumplió decentemente bajo la batuta de Lukas Foss. El coro tuvo una calidad más que notable.

PAMPLONA: La Asociación Gayarre conmemoró a Rossini con *La Cenerentola*.

Anualmente la Asociación Gayarre de Amigos de la Opera pone en escena una ópera en función doble en el teatro que lleva el nombre del cantante. Este año, por ser el dedicado a Rossini, se han celebrado en la ciudad una semana gastronómica y dos representaciones de *La Cenerentola* (20 y 22-XI-1992) que han permitido a la soprano vasca Maite Arruabarrena presentarse en un rol que le cae como anillo al dedo a su tersa y ágil voz de mezzo-soprano y a su físico. También sirvió la obra como presentación de Enric Serra en su nuevo rol bufo de Don Magnifico, cuyas posibilidades bufas explotó a fondo con su ya proverbial vis cómica. Excelentes también Iñaki Fresán en el complejo rol del criado Dandini,

Anualmente la Asociación Gayarre de Amigos de la Opera pone en escena una ópera en función doble



Representación en Avilés de *El imposible mayor en amor, le vence amor*.

el tenor mexicano José Medina en el del Príncipe y Rosa María Ysàs en el de Tisbe, una de sus creaciones. Paola Antonucci cantó eficazmente el de Clorinda, con su aria. La Orquesta Santa Cecilia, pese a las trabas que interpuso en los ensayos la dirección artística de la misma, salió con

bien de su labor gracias a la atenta dirección de Elisabetta Maschio, que siguió a los cantantes con toda atención.

La dirección escénica de G.Zennaro funcionó bien y el vestuario (procedente de Glyndebourne) tuvo una calidad extraordinaria. □



Bardagí, Bartomeu: *Humor amb lletra i música*

Sèrie Humor i Sàtira núm. 12.
Edicions La Campana.
Barcelona, 1991. 93 pàgs.

Roger Alier

Molts dels nostres lectors assidus al Liceu recordaran el tenor Bartomeu Bardagí que havia fet múltiples papers secundaris però importants al Liceu, tals com el Pong de *Turandot*, el Monostatos de *La flauta màgica* o el Timoner de *L'holandès errant*. Són ja menys els que saben coses sobre l'extensa carrera de cantant d'aquest te-

nor de veu clara i que era ben capaç d'arribar a un do de pit esplèndid i de timbre noble, i el posava a contribució cada any, com a la *Missa de les Santes* de Mataró, obra de fonda influència donizetiana escrita per mossèn Manuel Blanch a Mataró el 1848 i representada des d'aleshores regularment. Bardagí la va cantar durant més de trenta anys seguits, i a més va participar en milers de concerts, des dels que organitzava Josep Bertomeu a la seva casa de Pedralbes fins als de la Capella Clàssica Polifònica, el Quartet Orpheus i tants altres. Doncs bé, Bartomeu Bardagí, amb el seu humor divertit i occurrent, amanit amb el seu dúctil coneixement de la llengua catalana (a la qual s'ha dedicat professionalment tota la vida, com a professor, lexicògraf i corrector) ha publicat recentment un breu llibre de petites anècdotes, facècies, bromes i jocs de paraules i de fonètica seus i d'altres col·legues que han esmaltat tota la seva carrera («Qui tingui *faci* que se la *feini*» o bé «menjar *fidons* i *macarreus*» en són uns exemples il·lustratius).

El llibre és summament divertit, i a voltes fa esclafir la rialla al lector pels acudits i pels jocs de paraules, que inclouen bromes lingüístiques pròpies d'un professional de l'idioma. Però els que coneixem personalment l'autor sabem que de la seva vida musical i dels seus trenta anys al Liceu en podria explicar moltes més coses i hi trobem a faltar moltes més anècdotes i jocs de paraules que li són habituals («Al Liceu només hi canten les *primures figueres*», per exemple, no hi és en aquest llibre). Per tant instem -i recomanem molt vivament- a l'autor que s'assegui novament a la taula de treball i ens n'escrigui un segon més orientat al Liceu. Són testimonis que no abunden i que tenen, de la mà d'un observador tan humorístic i perspicaç com ell, un alt interès. □

ADAM: *Le corsaire*, ballet. English Chamber Orchestra. Direcció: Richard Bonyngé.

El ballet *Le corsaire* (1856) és la darrera de les grans partitures d'Adolphe Adam, universalment famós gràcies al seu ballet molt anterior, *Giselle* (1841). Escrit com l'altre per a l'Opéra de París, es basa en el poema de Lord Byron i és una obra de contingut narratiu i música convencional com agradava en el París del Segon Imperi. Es diu que la pròpia emperadriu Eugènia va intervenir en la disposició de l'argument, realitzat per Jules-Henri Vernoy de Saint Georges, que també havia intervingut en el de *Giselle* al costat de Théophile Gautier. La música d'aquest ballet és agradable, i la versió que ofereix aquest enregistrament, confiada a un excel·lent especialista en música escènica del Romanticisme, com ho és Richard Bonyngé, és excel·lent. S'ha inclòs en el ballet el *Pas des fleurs* que Léo Delibes va afegir-hi per una represa de l'obra, el 1867. El so té molta qualitat i per als amants de la música de ballet l'aparició d'aquest disc en el mercat és una bona nova d'aquelles que només es produeixen molt de tant en tant. R. Alier.



BELLINI. *Il pirata*. Montserrat Caballé, Bernabé Martí, Piero Cappuccilli, Ruggero Raimondi, Flora Raffanelli, Giuseppe

Baratti. Cor i Orquestra de la RTV Italiana, Roma. Director: Gianandrea Gavazzeni. EMI CLASSICS 7.64169.2.2 (2 CD).

Reapareix en compacte l'antiga versió d'aquesta òpera de Bellini, la tercera del compositor, estrenada el 1827 a la Scala de Milà. Només n'hi havia dues versions al mercat del disc analògic (o «negre»): la de Maria Callas, tallada i reduïda a poc menys que una selecció, i aquesta. Totes dues pateixen, a més, del mateix mal: un tenor i un baríton totalment inadequats a les subtilitats del *bel canto*. En el cas que ens ocupa, Bernabé Martí, en el paper de Gualtiero (el pirata del títol) canta amb deixos que semblen gairebé de folklore espanyol i encara que arriba amb valentia a cobrir totes les exigències del rol, es troba tan lluny de l'estil belcantista requerit que destrossa per complet l'enregistrament. Cal escoltar només «Nel furor delle tempeste», amb la seva cabaletta corresponent, per adonar-se que l'estil de cant de Bernabé Martí se situa plenament en el verisme. Tampoc Piero Cappuccilli es troba còmode en el seu paper d'Ernesto, per motius semblants, encara que la seva inadequació no resulti tan flagrant. Notable Ruggero Raimondi en el paper de l'ermità Goffredo i, naturalment, espectacular la Imogene de Montserrat Caballé, un paper dels més difícils de la seva carrera que en aquest enregistrament adquireix un relleu únic. El cor i l'orquestra sonen correctament, però el cert és que calia esperar més de Gianandrea Gavazzeni, que en alguns moments dirigeix amb poca elegància. Malgrat tot el que he dit, si un ha de tenir una versió d'*Il pirata* és aquesta, ja que les que circulen de Maria Callas,

malgrat el *fascino* de la soprano grega, porten cantants complementaris encara més inadequats. R. Alier.

GOUNOD. *Mireille*. Janette Valda, Nicolai Gedda, Michel Dens, Christiane Gayraud, Madeleine Ignal, André Vessières, Marcello Cortis, Robert Tropin, Christiane Jacquin. Cor del Festival d'Aix-en-Provence. Orquestra de la Société de Concerts du Conservatoire. Direcció: André Cluytens.

El coneixement veritable de l'òpera no té res a veure amb la divolatria actualment accentuada pels mitjans de comunicació. Malauradament, la civilització de la imatge i de l'estar *à la page* és terriblement empobridora, i fa que només algunes persones descobreixin en la intimitat de les seves llars l'existència d'obres de primera categoria musical i lírica que passen totalment desapercebudes dels *mass media*. Aquest és el cas d'aquesta *Mireille*, deliciosa òpera de Gounod, segurament més sincera i més ben construïda en el fons que el seu famosíssim *Faust* i que *Roméo et Juliette*, però que només uns pocs autèntics aficionats coneixen bé. Gounod, per escriure-la, va passar tot un estiu a la Provença i es va empapar bé de la música popular de l'àrea, va conèixer el poeta Mistral i va quedar tan impressionat que va ser capaç de transmetre a la partitura de *Mireille* un autèntic aroma provençal (barrejat, això sí, amb el seu típic llenguatge cosmopolita i el seu gust pel ballet). L'aparició en compacte d'aquest antic enregistrament de *Mireille* posa altre cop els veritables amants de l'òpera en contacte amb aquesta obra en una excel·lent versió en la qual sobresurt l'elegància natural de

Nicolai Gedda en el paper de Vincent, la soprano «molt francesa» però eficaç Janette Vivalda -de carrera molt curta- i l'eficàcia de Christiane Gayraud en el paper de la bruixa Taven. Michel Dens és un Ourrias fosc i poc lluït, bé que el paper tampoc no li consenteix lluïment, i la resta de l'equip funciona adequadament, en una representació que té una certa atmosfera teatral (l'escena d'Ourrias i el barquer, per exemple). Correcte el cor i força elegant l'Orquestra del Conservatori de París sota la direcció, atenta i acurada de Michel Cluytens. Una observació: en el meu exemplar, el primer disc era el segon, i vice-versa, error que ignoro si és general o només del meu exemplar. **R. Alier.**

HANDEL. *Messiah*. Joan Sutherland, Huguette Tourangeau, Werner Krenn, Tom Krause. Ambrosian Singers. English Chamber Orchestra. Dir: Richard Bonyngue. Decca 433 740-2 (2 CD). Dur: 2h. 26min. 27seg.

La reedició de antics registres puede servir a veces para darnos una idea de cómo han cambiado los estilos. Hace ya casi 25 años que se grabó este *Mesías* pero parece que haya pasado mucho más tiempo. Por entonces, podía pasar de forma aceptable, hoy resulta casi inadmisibile.

Empezando por los cantantes, hay que decir que ninguno de ellos (mucho menos la estrella de la grabación, Joan Sutherland) muestra la adecuada comprensión del estilo: no es que canten mal, por supuesto, pero están lejos, muy lejos, de ser auténticos händelianos. Quizá la más entonada sea la contralto Huguette Tourangeau, contenida y sin ciertos excesos belcantistas que sí afean las intervenciones de Su-

therland. Tampoco Krause saca mucho provecho de su parte y se hace un pequeño lío en *Why do the nations?* La impresión es que cada uno ha optado por hacer su parte cómo mejor la ha parecido, con una falta absoluta de rigor. La intervención del niño soprano tampoco es demasiado acertada.

La orquesta es la magnífica English Chamber pero aquí nos encontramos con los mismos problemas que al hablar de los cantantes: la ejecución es técnicamente impecable pero se aprecian carencias de estilo, como un legato y un vibrato que añaden una espesa capa de barniz a la ágil línea melódica. El problema, claro, está tanto en la orquesta como en su director, Richard Bonyngue, que se muestra más hábil que conocedor de la obra; ha optado por tempi en general muy vivos y, desde luego, sabe cómo acompañar a sus cantantes pero le falta esa variedad de acentos y colores que hoy sabemos necesita la música barroca; falta, claro, el tono ácido que sólo son capaces de conseguir los instrumentos de época.

Lo peor del registro es, sin duda, el coro. No es malo pero desde luego Händel no es lo suyo: pesado, grueso, podrá quizás impresionar pero no convence. Personalmente, tengo especial predilección por los coros enteramente masculinos para esta obra, con niños; el magnífico efecto que se consigue con ellos en números como *Lift up your heads* o *All we like sheep* es encantador.

En fin, una versión *bonita* que, hoy por hoy, sólo podrá satisfacer completamente a los alérgicos a los instrumentos antiguos o los devotos de Sutherland. Habiendo tan buenas versiones de este monumental oratorio, como las de Hogwood o Pinnock, sólo a ellos parece destinada esta reedición.- **P. Galonce.**

LEHAR, Franz: *La vidua alegre*. VON SUPPÉ: *Obertures*. Zoltan Kelemen, Teresa Stratas, René Kollo, Elisabeth Harwood, Werner Hollweg, Donald Grobe, Werner Krenn i Karl Renar. Cor de l'Opera de Berlín. Orquestra Filharmònica de berlín. Director: Herbert von Karajan. Enregistraments del 1972 (Lehar) i 1969 (Von Suppé), 1992. DG 435 712-2. 2CD. ADD.

Mirin l'orquestra, la Filharmònica de Berlín, «l'orquestra»; mirin el director, Herbert von Karajan, «el director»; mirin els cantants, Kollo, Kelemen, Stratas, Déu n'hi do; mirin la data d'enregistrament, 1972. Ja no cal mirar res més, aquesta és una bona *Vidua*. No n'hi ha cap mena de dubte.

Per una vegada els seriosos van envair els terrenys dels lleugers i els frívols, els berlinesos van jugar a fer de vienesos i se'n van sortir. La solvència musical, tècnica i artística de tot l'equip és absoluta, el resultat sonor és impressionant i tanmateix hi ha en aquesta *Vidua* alguna cosa que grinyola.

De frívol i lleuger se n'és de mena i no n'és pas qui vol sinó qui pot. Per dir-ho de alguna manera, aquesta *Vidua* és massa perfecta, no té cap defecte però no és suficientment *alegre*: té un peu a l'òpera en comptes de tenir-los tots dos a l'opereta; és una *Vidua* una mica prussiana.

És un bon enregistrament, fins i tot un gran enregistrament, però si tenen aquella *Vidua* memorable dirigida per Otto Ackermann amb l'inoblidable duo format per Elisabeth Schwarzkopf i Nicolai Gedda no els cal aquesta, no la supera.

El pobre Franz von Suppé sempre va de «torna» i aquest enregistrament no n'és una excepció. L'enregistrament de *La Vidua alegre* és «completa» amb un petit lot assortit de sis

obertures triades entre les millors de Franz von Suppé. L'opulència i la suficiència de la Filharmònica de Berlin enfrontada a aquestes humils partitures és excessiva i gairebé insultant. segur que von Suppé no va ni somniar que aquestes peces poguessin arribar a sonar així. I tanmateix no gosaria dir que aquesta versió «important» i immaculada superi les versions d'orquestrats vieneses més modestes i amb defectes però que s'han criat en aquest repertori. **X. Pujol.**

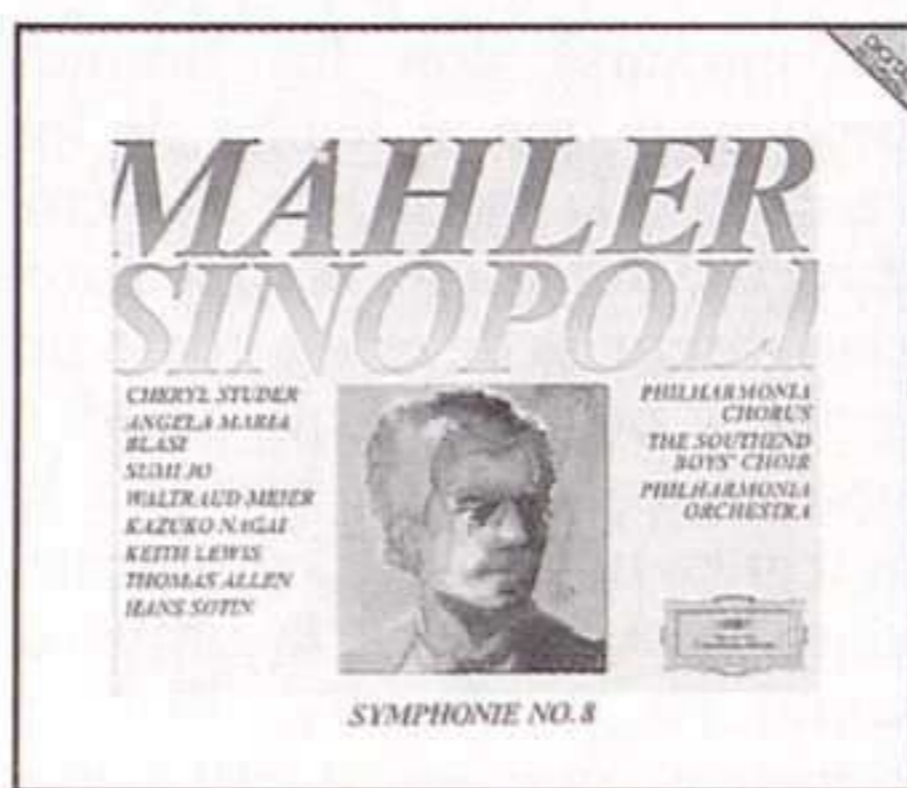
LOEWE. My Fair Lady. Kiri Te Kanawa, Jeremy Irons, John Gielgud. London Voices & London Symphony Orchestra. Dir: John Mauceri. Decca 421 200-2. DDD. 1CD.

¿Qué ocurre cuando una estrella de los escenarios operísticos se pasa a un terreno que no es el suyo? ¿Es posible que una cantante con sobradas facultades se enfrente a un papel que no debería ofrecerle ninguna dificultad y no convenza en absoluto? Escuchando este CD es posible encontrar alguna respuesta.

Kiri Te Kanawa es una gran cantante de ópera, a no dudarlo, pero no lo es de musical, ese género tan peculiar de teatro musical. Le sobran medios vocales pero no es, ni de lejos, una actriz como aquí hace falta; es decir, que canta muy bien pero se olvida de que está actuando. Así, curiosamente, la auténtica estrella del registro es Jeremy Irons. Es sabido que los actores anglosajones incluyen en su formación el canto. Irons sabe cantar, nada mal, por cierto, pero sobre todo sabe dar un relieve dramático a lo que canta; su encarnación del profesor Higgins es estupenda, a años luz de una más bien sosa Te Kanawa. Frente a la aburrida

perfección de la neozelandesa, Irons opone una auténtica creación.

De manera que si lo que busca aquí es una exhibición de una de sus estrellas favoritas, saldrá defraudado, pero a cambio disfrutará con una memorable actuación. No se olvide de que *The rain in Spain stays mainly in the plain*. **P. Galonce.**

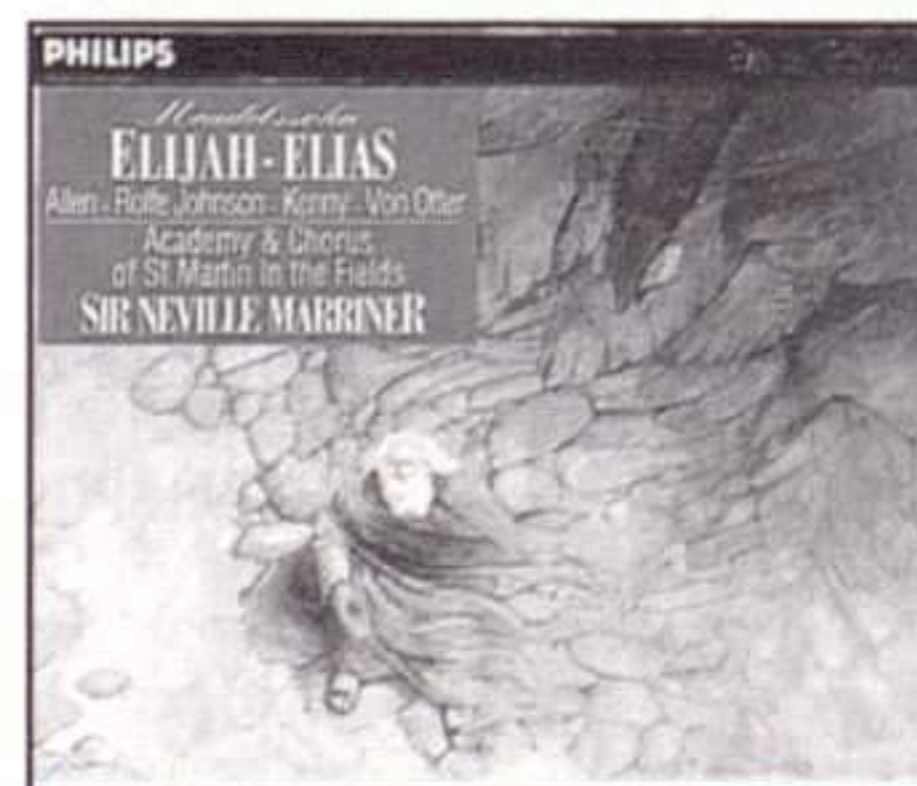


MAHLER, Gustav: Sinfonia n.º 8: Cheryl Studer, Angela Maria Blasi, Sumi Jo, Waltraud Meier, Kazuko Nagai, Keith Lewis, Thomas Allen, Hans Sotin. Philharmonia Chorus, The Southend Boys' Choir. Philharmonia Orchestra. Director: Giuseppe Sinopoli. DEUTSCHE GRAMMOPHON 435 433-2. DDD (2CD).

Si hoy en día debemos buscar un director que sepa sacar el máximo partido de la orquesta en las obra sinfónico-vocales, este es, sin lugar a dudas, Giuseppe Sinopoli. Su reciente grabación de *Tosca*, junto a Freni, Domingo y Ramey, supuso una verdadera recreación precisamente por la luminosidad que supo extraer de la orquesta, logrando un ensamblaje entre voz y orquesta propios de una estética wagneriana. Y no podía ser de otro modo durante su paso por la *Octava* de Mahler (858 cantantes y 171 instrumentistas), se produce un acoplamiento entre orquesta y voz, que repercu-

te decisivamente para que la interpretación avance desde el *Hymnus «Veni: Creator, spiritus»* hasta las escenas del *Fausto II* de Goethe, bajo un sonido marmóreo pero majestuoso, sólido, pero expresivo. Tras su impresionante lectura del Hymnus, rebosante de color, sumamente brillante y hasta cierto punto bernsteniana, Sinopoli apoyado por una orquesta que conoce a las mil maravillas desde 1984 y un elenco vocal en el que sobresalen Cheryl Studer, Sumi Jo y Hans Sotin se sumerge en la delicada segunda parte de la obra con la sensibilidad propia de un Solti o un Kubelik. Es una versión en la que se produce un triunfo de las dinámicas del sonido en la que los *forte* más explosivos dan paso a unos *pianissimi* sutiles, pero nada, absolutamente nada resulta gratuito.

Bravo pues a Sinopoli, a la impecable Philharmonia, a los coros y al equipo vocal, y desear que tras esta grabación, efectuada en Londres en 1990 y comercializada recientemente, este maestro italiano se sumerja los más pronto posible en nuevos títulos sinfónicos y operísticos. **Ll. Trullén.**



Mendelssohn: Elias: Yvonne Kenny, Lynne Dawson, Anne Sophie vob Oter, Jean Rigby, Anthony Rolfe Johnson, Kim Begley, Thomas Allen, John Connell, Jamie Hopkins. Academy & Chorus of St. Martin in

the Fields. Director: Sir Neville Marriner. Philips 432 984-2 DDD (2CD)

Un oratori portador de una calidad musical tan remarcable como es el *Elías* precisa para una interpretación airosa, bien sea en directo, bien sea en una grabación, de un distinguido elenco vocal, de una orquesta que no tenga fisura alguna en sus secciones, de un coro que supere con solvencia el «tour de force» al que está sometido y por supuesto de un director que sepa imprimir su personalidad sin que deje a un lado la majestuosa y sincera música de Mendelssohn. Cuando Rilling o Sawallisch, entre otros directores, grabaron este oratorio romántico tuvieron muy en cuenta este cúmulo de detalles, y ahora, como no podía ser otro: un *Elías* profundo en la concepción, con abundancia de claroscuros siempre ejecutados en el marco de una idea global evitando de este modo caer en efectos gratuitos, majestuoso en las intervenciones corales- con un cuidado extremo y claridad de sonido en las entradas y desarrollo de las voces-, y por supuesto con un elenco vocal encabezado por Kenny, von Otter, Rolfe Johnson y Thomas Allen que despuntan en sus arias, dúos y recitativos. Pero el alma de esta versión es Marriner; su dirección sutil, romántica, evocativa, rica en dinámicas, cuidadosa con los distintos niveles de sonoridad, y siempre atenta consigue compenetrar la labor de solistas, coro y orquesta, clave para que esta versión raye a notabilísima altura. **Ll. Trullén.**

MOZART: REQUIEM, KV626. La Capella reial de Catalunya. Le Concert des Nations. Figueras. Schubert. Türk.

Schreckenberger. Jordi Savall, director. ASTREE AUVIDIS. 1991. DDD.

Després d'una llarga carrera, preocupat per la música antiga, més o menys desconeguda, Jordi Savall, ha començat a alternar-la amb versions, el més fidedignes possible, del gran repertori clàssic i barroc. En aquesta oportunitat, li ha tocat al «Rèquiem» de Mozart.

Per a tal escomesa ha triat el cor de la «Capella Reial de Catalunya», del qual és fundador i director titular, així com l'orquestra de «Le Concert des Nations». Integren el cor una vintena de veus, i l'orquestra, uns vint-i-cinc instrumentistes.

Pel que s'ha dit, ja es pot suposar que es tracta d'una versió intimista i recollida, que pretén recrear tota la religiositat i fervor catòlics.

Savall empra el diapasó de 430 Hz, segons sembla, el de l'època de Mozart, la qual cosa resta brillantor a tots els instruments i especialment a les veus. Ara bé, això no vol dir que la interpretació sigui feixuga, és al contrari perquè el tempo, comparant-lo amb les versions tradicionals és vertiginós.

Quan es comença l'audició però, hom te la impressió que es tracta d'una mena de cantata desprovista de tota força dramàtica o teatral, per la qual cosa totes les expectatives esmentades cauen per terra. Tant s'ha volgut distanciar Savall de les suposades versions romàntiques, que el resultat que ens ofereix és quelcom del tot asèptic, i ens queda el dubte de si a l'època de Mozart hagués pogut agradar una interpretació tant poc compromesa.

En qualsevol cas cal afegir que l'afinació dels instruments és miraculosament perfecte, no tant les veus, poc brillants, i lleugerament esvaïdes. La prosa de so és magnífica.

Una remarca final: la Generalitat de Catalunya patrocina l'enregistrament i en les notes que acompanyen el compacte ni per casualitat hi és utilitzat el català. **RRE (Ramon Royo) KV626**

MUSSORGSKI, Modest: Kovanxina: Nicolai Ohotnokov, Bulat Minjelkiev, Olga Borodina, Vladimir Galusin, Alexei Steblianko, Valery Alexeev, Jevgenia Tselovalnik, Jelena Prokina, Constantin Pluzhnikov, Nikolai Gassiev. Cor i orquestra del Teatre Kirov de Sant Petersburg. Marlinsky Theatre. Director: Valery Gergiev. PHILIPS 432 147-2. (3CDs). DDD.

Aquest és el tercer enregistrament de *Khovantxina* que apareix en pocs mesos, després de la de Claudio Abbado (Deutsche Grammophon) i Emil Txakarov (Sony), sempre en la revisió de l'obra que en va fer Xostakòvitx i que darrerament s'ha imposat. L'enregistrament de Valery Gergiev (Philips) respecta les aportacions de Xostakòvitx tot interrogant la reflexió sobre el destí de Rússia. Aquest enregistrament, és a més, l'inici d'una col·laboració entre Philips i el Teatre Kirov de Sant Petersburg que s'ha previst que continuï, sembla ser, amb *Guerre i Pau* de Prokofiev.

En aquesta *Kovantxina*, tot el que es refereix a les formacions estable del Teatre Kirov, orquestra i cor, no mereix més que elogis. El nivell és alt i, sota la batuta de foc i idees de Valery Gergiev, acabem colpits per la imatge d'aquest poble que es troba arrossegat pel moviment implacable de la història. Hi ha una atmosfera realment coral, adequada i punyent, encara que després haguem de reconèixer que en els papers solistes hem escoltat intèrprets

millors en altres enregistraments anteriors. La més rellevant és Olga Borodina, que va guanyar un Concurs Viñas i l'any passat va agradar molt com a Marina (*Boris Godunov*) a La Bastille de París. Compon una Marfa plena de vitalitat, apassionada i dóna al personatge la dimensió que mereix. El d'Irina Arkhipova que posseïa un timbre més punyent i uns greus molt més impressionants. En qualsevol cas, la Marfa d'Olga Borodina és molt vàlida, més mat, més íntima, sense que arribi ni de lluny a fer-nos oblidar l'anomenada Arkhipova ni tampoc Elena Obratzsova.

Vladimir Galusin fa un Andrei Khovansky amb un agut esclatant i un cant molt poc líric, però molt efectiu. Sembla que és un tenor que farà parlar en el futur. Entre els baixos destaca, sens dubte, Bulat Minjelski (Ivan Khovanski), que posseeix un timbre soberbi però no acaba de donar relleu al personatge. L'autèntica decepció, però, és l'interpret de Dosifei, Nikolai Ohotnikov, sense cap carisma ni presència. La serenitat del seu cant pot convèncer en algun instant, però en general no se'l pot comparar amb els grans baixos que han marcat la tradició interpretativa d'aquest paper. En resum, es tracta d'un bon enregistrament pel que fa al conjunt, a l'atmosfera i a la direcció, però potser no satisfarà als que tinguin el cap certes referències vocals anteriors. **J. Matabosch.**

PUCCHINI, Giacomo: *Il Trittico*: *Il Tabarro*: Tito Gobbi, Giacinto Prandelli, Margaret Mas. *Suor Angelica*: Victoria de los Angeles, Fedora Barbieri. *Gianni Schicchi*: Tito Gobbi, Victoria de los Angeles, Carlo del Monte, Paolo Montarsolo, Alfredo Mariotti. EMI CLASSICS CMS

7 64165 2 (1956, 1958, 1959).
ADD. 3CD.

La edició en compacto de este *Trittico* realizado entre los años 1956 y 1959 viene a completar la insuficiente discografía en CD de estas tres obras de Puccini. En algunos aspectos, estas versiones resultan hoy un tanto superadas desde el punto de vista estilístico pero no tanto en el plano vocal porque en ellas se pueden encontrar excelentes interpretaciones todavía plenamente vigentes. Tal es el caso de Tito Gobbi en *Il Tabarro*. Gobbi, pese alguna deficiencia en el registro más agudo descarga todo su instinto dramático sobre el personaje de Michele que mueve entre la brutalidad más naturalista y el profundo sentimiento humano que le mueve en sus actos reflejado en el monólogo que Gobbi sabe traducir en un canto expresivo y conmovedor. Resulta positiva también la interpretación de Margaret Mas que cuenta con unos excelentes medios para cantar la parte de Giorgetta. Menos convincente es el Luigi de Giacinto Prandelli, un papel que es decididamente pesante para un tenor de estas características por lo cual se ve obligado a forzar la voz. Entre los comprimarios, destaca la excelente Frugola de Miriam Pirazzini. La dirección de Vincenzo Bellezza resulta correcta pero está lejos de la brillantez de algunas versiones posteriores como la de Lorin Maazel.

Suor Angelica cuenta con dos intérpretes de excepción: Victoria de los Angeles y Fedora Barbieri. La primera utiliza sus recursos de siempre para encarnar el papel de Suor Angelica que interpreta con dulzura y un lirismo poco habitual en su época. Fedora Barbieri canta con autoridad el papel de Zia Principessa, aunque tienda a

enfaticar los rasgos veristas del papel. La dirección de Tullio Serafin es rica en contrastes y extraordinariamente atenta a la labor de los cantantes.

La grabación de *Gianni Schicchi* es la que probablemente más ha notado el paso de los años. La dirección de Gabriele Santini resulta afectada y sin naturalidad si la comparamos, por ejemplo, con versiones más recientes como la de CBS, dirigida por Maazel, y sobre todo con la HUNGAROTON de Ferencsik. Sin embargo, es decididamente superior en lo que hace referencia a los protagonistas, empezando por Tito Gobbi que encarna un Gianni Schicchi vigoroso y dominante lejano del canto *quasi parlato* de algunos de los intérpretes de este papel y también por Victoria de los Angeles, una Lauretta ideal por el estilo aunque con alguna deficiencia técnica. El tenor Carlo del Monte es un Rinuccio simplemente correcto. Entre el numeroso grupo de comprimarios, destaca la excelente labor de Paolo Montarsolo (Simone) y Alfredo Mariotti (Spinelloccio y Amantio di Nicolao), pero también algunos de los otros comprimarios cantan con falta de naturalidad y el afectamiento teatral preside muchas de sus intervenciones de los parientes. **M. Heilbron.**



ROSSINI: *Il Barbiere di Siviglia*: Domingo, Lopardo, Lucio Gallo, Battle, Raimondi, Chaus-

son. **Miembros del coro del Gran Teatro La Fenice. The Chamber Orchestra of Europe. Director: Claudio Abbado DEUTSCHE GRAMMOPHON 436 763-2. DDD. 2CD. 1992.**

Claudio Abbado acaba de grabar Deutsche Grammophon su segundo *Barbiere* después de la ya histórica versión que realizara en 1972 junto a Berganza, Prey y Alva. La primera diferencia substancial que se encuentra con la grabación anterior es que Abbado se ha inclinado ahora por la versión de soprano, que parecía haber experimentado en los últimos tiempos un claro declive. A parte de esto, los que criticaron en su día el registro de 1972 por considerarlo excesivamente mozartiano, encontrarán en esta versión un mayor relajamiento y frescura, aunque ambas son absolutamente recomendables desde el plano musical. El juego de sonoridades y matices que Abbado extrae de la Chamber Orchestra of Europe es impresionante y los tiempos, en general, perfectos, aunque la velocidad impesa al aria de Bartolo «A un dottor della mia sorte» resulte excesiva. Las novedades no han acabado aquí. Si una parte de la culpa de que se considerase mozartiano el registro lo tenía la elección de Hermann Prey para Figaro, Abbado ha grabado este *Barbiere* nada menos que con Domingo. El Figaro de Domingo tiene una vitalidad superior, aunque vocalmente su interpretación sea muy discutible. Es verdad que este rol no exige un registro grave espectacular pero Domingo, a quien todavía me resisto a calificar de tenor dramático, no es en modo alguno un barítono, y eso se nota. Su registro medio queda completamente opaco por la falta de brillantez y en el agudo parece

tener miedo a sacar su verdadera voz manteniendo un curioso equilibrio entre una pretendida técnica baritonal y unos medios vocales de tenor. Un ejemplo claro de esta falta de graves se evidencia en el dúo del acto I con Almaviva en el cual no hay suficiente contraste en ambas voces. Kathleen Battle es una soprano acertadísima en el papel de Rosina tanto estilística como vocalmente. Frank Loprado defiende con corrección pero sin especial relieve el papel de Conde de Almaviva y Ruggero Raimondi es el mismo Basilio magistral de siempre. Más discreto es el Bartolo de Lucio Gallo. En conjunto, una nueva versión de *Il Barbiere* que tiene motivos suficientes para hacer historia, pero que no debería considerarse ni de lejos, la mejor versión de la ópera. Para los que busquen purismo sigue siendo más recomendable la versión de Abbado en 1972. **M. Heilbron**



ROSSINI. *Il turco in Italia*. Simone Alaimo, Sumi Jo, Alessandro Corbelli, Raúl Giménez, Enrico Fissore, Suzanne Mentzer, Peter Bronder. Ambrosian Opera Chorus. Academy of Saint-Martin-in-the-Fields. Director: Sir Neville Marriner. PHILIPS 434.128-2 (2CD).

Per fi, i gràcies a l'any rossinià, apareix un enregistrament

que fa justícia a aquesta obra mestra relativament ignorada que és *Il turco in Italia*, òpera rossiniana que està musicalment a l'altura de les millors creacions del compositor, però que no ha gaudit mai de la fama d'aquestes. Fins ara només se'n trobaven quatre: la cèlebre (però talladíssima) versió de Rossi Lemeni i Maria Callas, la més completa però desigual de Montserrat Caballé, i un parell "de segona divisió". Cap no permetia fruit plenament de l'obra rossiniana, encara que la de Maria Callas servia almenys per no perdre'n el contacte.

Aquesta que ara comentem compta amb un equip de cantants sinó genial, almenys molt adequat per fer lluir els personatges. El Selim de Simone Alaimo té una certa elegància, una veu agradable amb una lleugera tibantor no pas excessiva a la zona aguda i un timbre sòlid. Sumi Jo fa una Fiorilla que si no té la picardia i la malícia de la Callas, té la lleugeresa vocal adequada a la frivolitat del personatge, i un timbre francament bonic. També és positiu el Poeta d'Alessandro Corbelli, i com a tenor rossinià difícilment es podia haver trobat, entre la tria actual, una veu millor que la de Raúl Giménez, que no té el color esblanqueït d'altres cantants d'aquest estil i que canta amb força elegància les àries de Don Narciso, inclosa la cavatina del primer acte, que no se sol cantar mai. La Zaida de Suzanne Mentzer és un plaer de sentir i és llàstima que el personatge no tingui més relleu en l'obra. En canvi Enrico Fissore queda un punt embarbussat en alguns moments en el paper de Don Geronio, encara que també se'n surt amb dignitat. El cor canta amb correcció i l'orquestra de Saint-Martin-in-the-Fields toca

amb una elegància més que notable llevat d'alguns pocs moments en què sembla que Sir Neville Marriner no acabi de trobar-se bé en el ritme rossinià. Són, però, petites llacunes que no fan perdre a l'enregistrament el caràcter de francament recomanable, com tampoc no li fan perdre el fet que alguns dels articles que figuren al llibret, tot i ser de reconeguts especialistes, podrien ser més acurats. **R. Alier**



STRAUSS, Richard: *Der Rosenkavalier*: Lotte Lehmann, Maria Olszewska, Richard Mayr, Elisabeth Schumann, Victor Madin. Lieder. Elisabeth Schumann, Lotte Lehmann. EMI CLASSICS CHS 7 64487 2 (2CD). ADD.

EMI CLASSICS dentro de su colección References acaba de reeditar en CD la primera versión discográfica de *Der Rosenkavalier* grabada en el año 1933 por algunos de los nombres más emblemáticos de la primera generación de grandes intérpretes straussianos. Esta edición, dada la longitud de la obra y las limitaciones de los primeros soportes de grabación, no es una versión integral, aunque en ella se encuentran los más destacados momentos de la obra, si exceptuamos la supresión de la escena del aria del tenor. Pese a estas

limitaciones esta grabación resulta muy recomendable pero absolutamente imprescindible para aquellos straussianos que deseen conocer un documento histórico de la interpretación de las óperas de Strauss. Al frente del reparto se sitúa la mítica Lotte Lehmann que con cuenta con la expresividad que requiere el papel para su monólogo del acto primero y sobre todo con la elegancia que ha caracterizado a todas las grandes mariscalas. Una de las grandes sorpresas del registro lo ofrece la impresionante versión de Maria Olszewska con una verdadera voz de mezzosoprano que se desmarca de las versiones líricas del personaje de Octavian para retornarle una decisión y un color vocal más temperamental. Richard Mayr es un Barón un tanto limitado vocalmente y que abusa del canto recitado, aunque convence plenamente en el aspecto teatral. Elisabeth Schumann es la Sophie lírica, ingenua hasta lo exagerado. Richard Heger dirige una versión vital, que subraya las notas románticas del clasicismo straussiano, y que pese a las limitaciones del registro, consigue un impresionante fresco sonoro en los preludios del acto I y III. La serie de *Lieder* que acompaña el registro tienen también un gran valor histórico al cual se le puede sumar simplemente el hecho de poder comparar a dos de las liederistas históricas interpretando en algunos casos como en *Morgen* un mismo *lied*. Decidirse por una sería imposible, o en todo caso entraría en el terreno de la elección personal, porque ambas son extraordinarias. **M. Heilbron.**

BAKER, Janet: *Arias amorosas*. Giordani, Caccini, Stradella, Sarri, Cesti, Lotti, Scarlatti,

Caldara, Bononcini, Durante, Pergolesi, Martini, Paisiello, Piccinni. Academy of Saint Martin in the Fields. Director: Sir Neville Marriner. PHILIPS 434 173-2 ADD.

Aparición en compacto de un disco ya editado por Philips en 1978, durante el cual Dame Janet Baker hace un recorrido por las delicadas arias de los Caccini, Giordani o Scarlatti, englobadas bajo el común denominador del tema del amor. Nos encontramos delante de un compacto para degustar una y otra vez, para disfrutar en todas y cada una de sus notas, que reciben el mejor tratamiento posible gracias al talento de esta refinada mezzo inglesa. Su voz homogéneamente equilibrada en todo su registro, su timbre delicado y transparente, permite sumergirnos en la plenitud de unas páginas repletas de inspiración. Su profundo conocimiento del repertorio antiguo, -recordemos que junto a Leppard resucitó numerosas partituras que habían quedado sumidas en un profundo olvido-, convierten a sus versiones en verdaderas clases magistrales. Unos legatos expresivos, unas dinámicas controladas, unos efectos de claroscuro perfectamente equilibrados, permitirán al melómano disfrutar de la voz de una mezzo, que se retiró oficialmente de la escena cuatro años después de la grabación de este compacto, cantando el *Orfeo* de Gluck, aunque no por ello dejó de ofrecer esporádicamente algún que otro recital- y que por consiguiente siempre será recordada en la máxima plenitud de sus facultades vocales. La Academy of Saint-Martin-in-the-Fields dirigida por Sir Neville Marriner, sirve un acompañamiento a la mezzo de muchos quilates. **Ll. Trullén**

MARIA BARRIENTOS. Obras de Handel, Mozart, Auber, Bellini, Meyerbeer, Thomas, Delibes, Grieg, Caballero, Chapí, Hernández y Falla. OPAL CD 9852. Grabaciones históricas de 1905-06 y 1928.

No conviene que se arredren ante la antigüedad de los registros que se recogen en este CD. Los más antiguos pertenecen a la época dorada de la cantante barcelonesa, cuando llegó al Metropolitan. En un repertorio básicamente belcantista, admiran sus dotes para el agudo en la que la voz se mantiene en todo momento bella sin dar nunca la impresión de forzarla. A pesar del considerable ruido de fondo, se podrá advertir cómo mantiene un timbre homogéneo, y aunque hoy en día las versiones de *Rinaldo* o *Le Nozze di Figaro* nos puedan parecer un tanto anticuadas, sigue siendo muestras de un excelente arte vocal.

Pero la joya del CD la forman las *Canciones Populares Españolas* de Manuel de Falla, con el compositor al piano, en una grabación de 1928; no sólo el sonido es mucho mejor, sino que la cantante, ya al final de su carrera, parece haber ganado intensidad, morbidez y arrebatado, pese a algunas dificultades técnicas debidas quizás al momento ya avanzado de su carrera en que realizó este registro. La simbiosis entre el canto y el piano es aquí perfecta. Un CD para especialistas pero también para todos aquellos que quieran conocer el arte vocal de la soprano barcelonesa, válido sobre todo por las canciones de Falla. P. Galonce

CALLAS, Maria: Arias de *Carmen*, *Don Carlo*, *Louise*, *Macbeth*, *Sanson* y *Dalila*, *Tosca*, *Alcestes*, *Manon*, *Il Barbiere*. EMI Eminence, CDM 7 63259 2 ADD.

Poco más puede añadirse a los ríos de tinta escritos durante decenios encaminados a alabar el arte de "la divina". Solamente podemos alegrarnos y celebrar que aparezca en el mercado un nuevo compacto dedicado a Callas, para admirar el talento de la voz más prodigiosa de este siglo. No importa que Callas aborde arias con distintas tesituras; que deba adecuarse a caracteres de personajes tan dispares como Dalila, Floria Tosca o Rosina o que abarque un repertorio que incluya páginas de Gluck, Puccini, Rossini o Saint-Saëns. En Callas el canto alcanza la categoría de lo sublime; el dramatismo, la pasión y la capacidad de recursos que poseía su prodigiosa tesitura añadido a la inteligencia y al buen gusto del canto repercuten en que arias como *Una voce poco fa* -prodigiosa en la coloratura-, la *habanera* de *Carmen*, - en la que obtiene el máximo partido del color que producen los cromatismos descendentes-, la perfección de las notas graves logradas en el "*Tu che le Vanità*" con unos saltos interválicos estremecedores- y por su puesto esa sinceridad de canto en el "*Printemps qui commence*", alcancen esas lecturas que solamente pueden recibir la catalogación de insuperables. Alegrarnos de la aparición de este compacto intergrado por unas arias que Callas grabó bajo la dirección de Georges Prêtre y que aparecieron en disco de vinilo en 1973. LL. TRULLÉN

EDICION CARUSO: Volumen I. 1902-1908. PEARL EVC I (3 CD)

Fue mucha la fama que rodeó a Enrico Caruso, gracias a su privilegiado timbre vocal, a sus contratos desorbitados para la época, así como por haber

tenido el privilegio de ser el primer tenor que realizó grabaciones discográficas. Abundan las grabaciones en las que ha quedado plasmada la voz del tenor, pero ahora la casa Pearl ha lanzado la edición Caruso, que comprende un total de doce compactos recogidos en cuatro álbumes y en las que encontramos la discografía más completa del legado de este tenor. En este primer volumen podremos escuchar grabaciones realizadas por Caruso en conciertos en directo efectuados entre 1902 y 1908 en Milán y Nueva York, con la particularidad que en dos de las sesenta y seis arias recogidas en estos compactos son Massenet y Cilèa los pianistas acompañantes de sus propias melodías. Aunque siempre sea momento de aplaudir la ductilidad, la riqueza de colores e la voz de Caruso, debemos también elogiar la preparación técnica de estos compactos a cargo de Ward Marston, que ha conseguido, eliminar buena parte del ruido de fondo y a la vez conservar en lo posible y con la máxima fidelidad el timbre y el color vocal del tenor. Muchas de las arias como el primero de los tres "*E lucevan le stelle*" podrán sorprendernos, incluso no gustarnos por su carácter o por los criterios que rige su interpretación que parecen haber variado ostensiblemente en las últimas décadas. Pero momentos como su célebre *Vesti la giubba*, "*Un dì all'azzurro spazio*", o su delicadeza en el fraseo de los numerosos fragmentos de *La Bohème* (entre ellos el dúo cantado junto a la mítica Nellie Melba) acabarán de convencernos de que en estos tres compactos que incluye el primer volumen ha quedado inmortalizado una de las voces más bellas y musicales de nuestro siglo. Ll. Trullén.

HVOROSTOVSKY, Dmitri: *Ojos negros y otras canciones rusas.* Ossipov Russian Folk Orchestra. Director: Nicolai Kalinin. PHILIPS 434 080-2.

El barítono siberiano Dmitri Hvorostovsky constituye una de las promesas más firmes del canto de los últimos años, en lo que hace referencia a su cuerda. Su voz, un tanto lírica, para según que repertorios, como por ejemplo el Alfio de *Cavalleria Rusticana* que recientemente ha grabado junto a Jessye Norman, posee un timbre de una incuestionable belleza unido a una gran capacidad de matices y recursos.

En este compacto aborda algunas de las canciones rusas más populares a las que dota de una fuerte personalidad huyendo de las interpretaciones superficiales que tantas veces se han realizado para recuperar su interpretación tradicional, verdadera.

La canción más popular del compacto es *Ojos negros* que Hvorostovsky canta con templeamento, vigor y lirismo. En otras, igualmente bellas, como *El cochero*, la última de ellas, consigue identificarse con el dramatismo nostálgico, propio de la tantas canciones rusas.

La orquesta Ossipov Russian Folk Orchestra que le acompaña resulta quizás excesivamente brillante, pese a la calidad de sus acompañamientos. **M. Heilbron**

MÖDL, Martha: *Arias y escenas de Don Carlo, Macbeth, Carmen, Tristan und Isolde, Götterdämmerung.* Orchester der Städtische Oper Berlin. Directores: Hans Löwlein y Arthur Rother. TELDEC 90136 AAD (mono)

Antes de entrar en cuestiones meramente musicales de-



bemos remarcar que la calidad de sonido de estas arias y fragmentos operísticos grabados entre 1952 y 1962, resulta excepcional, tanto en lo que acontece al apartado vocal como al instrumental. Después de esta premisa, alegrarnos de que pueda encontrarse en el mercado un nuevo compacto de Martha Mödl en el que se puede escuchar la voz de una de las sopranos dramáticas- sin olvidar que inició su carrera como mezzo-, más relevantes de la década de los cincuenta. Resultaron memorables sus recreaciones wagnerianas en Bayreuth- ininterrumpidamente desde 1951 hasta 1957-, y todavía podemos disfrutar de las grabaciones que realizó en 1953, encarnando a Kundry en el *Parsifal* de Clemens Krauss, y asimismo entre 1953 y 1954 como Brünilde en el Anillo de Fürtwangler. Y hemos iniciado la reseña hablando de Wagner, porque en estos dos pasajes- muerte de Isolda e inmolación de Brünnhilde- donde encontramos los momentos más estremecedores e inspirados del canto de Mödl. Su Brünnhilde es impactante, por la lógica de su discurso vocal, por la homogeneidad de su registro; su voz de auténtica soprano dramática es un instrumento perfecto que se amolda a las mil maravillas al insuperable entretejido orquestal que Wagner planeó para el

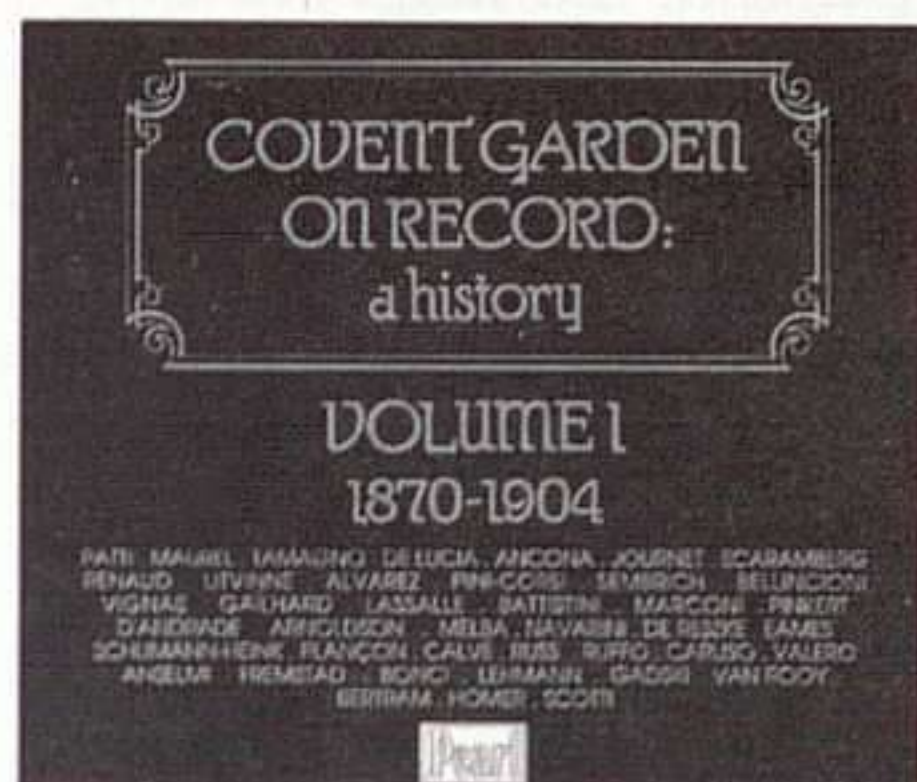
final del *Götterdämmerung*, o si lo prefieren, del Anillo. Una versión lenta, meditada, en la que su *Mild und leise* del *Tristán*, se aleja de efectos gratuitos sublimando estos pasajes de incalculable valor musical. Sus intervenciones en *Don Carlo* y *Macbeth*, cantadas en alemán, rayan a gran altura, especialmente en las frases que debe explotarse en mayor grado los aspectos dramáticos. A pesar de que sus intervenciones en *Carmen* les falte aquel encanto y morbosidad que Callas o Baltsa supieron otorgar, vale la pena conocer esta versión, que por cierto, también está cantada en alemán. **Ll. Trullén.**

MOZART: Lieder. Peter Schreier, tenor. Andrés Schiff, piano. DECCA 430 514-2. DDD.

A pesar de que la versión de estos veintiún lieder se ve teñida a momentos de excesivo color romántico, más concretamente schubertiano, un cantante experimentado como Peter Schreier y un pianista sumamente delicado como Andrés Schiff, solventan con eficiencia los escollos que aparecen en cada uno de estos veintiún lieder, unas dificultades apreciables más en el aspecto estrictamente musical que en cuestiones meramente técnicas. A medida que avanza la interpretación, durante la cual se respeta la cronología ofrecida por Köchel, Schreier y Schiff poco a poco van dando a sus lecturas un sabor más clásico, menos turbulento y más diáfano, y a partir de los lieder del Kv 506, la versión respira ese aroma mozartiano.

El incombustible Peter Schreier debe enfrentarse a unas páginas que no ofrecen numerosas dificultades técnicas en cuanto a notas situadas en

puntos extremos de la tesitura, pudiéndose centrar exclusivamente en la musicalidad; y Schreier, se mueve como pez en el agua en todo lo que concierne a sensibilidad, comunicación o sutiles efectos vocales... quien tuvo retuvo. **LL. TRULLÉN.**



COVENT GARDEN ON RECORD: Volum I (1870-1904).
Pearl GEMM CDS 9923. (3Cd).

Nos encontramos ante el primero de los cuatro volúmenes en el cual se hace un trayecto por la historia del Covent Garden a través de las voces más famosas que pasaron sobre su escenario entre 1870 y 1939. El primer temor que puede aparecer ante la compra de estos tres compactos que configuran el primer volumen es la calidad de sonido. Sin obviar el lógico y perceptible ruido de fondo que acompaña estas grabaciones realizadas con precarios medios, el trabajo de ingeniería es admirable y su paso a compact permite descubrir el timbre de nombres míticos del pasado. El trayecto se abre con una grabación de Adelina Patti, y por el transcurren los nombres de Víctor Maurel, el primer Yago, Falstaff i Tonio de la historia; Mattia Battistini, uno de los cantantes que contaba con una técnica más depurada; la soprano francesa Emma Calvé, que cantó *Carmen* en más de

mil ocasiones; Dame Nellie Melba; Pol Plançon que participó en el estreno de *El Cid* de Massenet; Francesco Tamagno, el primer Otello; o Enrico Caruso. No existe una sola de estas cuarenta voces que no posea un encanto, que no sea motivo de atención. Francesc Viñas cantando el célebre "*Da voi lontani*" del *Lohengrin*, Caruso en la Siciliana de *Cavalleria*, Battistini en un memorable *Di Provenza*, o las coloraturas de Nellie Melba durante "*A vos jeux, mes amis*" de *Hamlet*, son un legado que debe ser conocido y no debe faltar en la discografía de todo amante de la ópera. Si bien la audición de estos compactos, absolutamente aconsejable, produce de antemano una posición en la que parece prevalecer la nostalgia por encima de la propia interpretación, iremos descubriendo en la mayor parte de las arias, una riqueza musical admirable, en algunos casos insuperable. **LL. Trullén.**

OPERA GALA

Regina Resnik, Teresa Berganza, Montserrat Caballé, Plácido Domingo, Leo Nucci, Marilyn Horne.
DECCA 421-890, 891, 892, 893, 897, 899-2 ADD/DDD

La colección Opera Gala lanzada por la casa discográfica DECCA ya resulta familiar para los melómanos. Si en un primer momento aparecieron una treintena de compactos en los que podíamos escuchar las voces de Tebaldi, del Monaco, Sutherland, Nilsson o Freni, amén de selecciones de ópera *Las bodas de Figaro*, *La flauta mágica* la trilogía verdiana o el anillo-, ahora debemos añadir a la serie, estos nuevos seis títulos. No nos encontramos delante de novedades musicales, sino

al frente de una serie de compactos que han sido elaborados mediante una recopilación y selección de arias extraídas de grabaciones realizadas por artistas de excepción. En líneas generales estos compactos recogen lo mejor de lo mejor producido por estos cantantes, bajo la firma **DECCA**, y consecuentemente su calidad musical, en algunos casos de grabaciones que se remontan a más de treinta años atrás, es incuestionable. Pero creemos oportuno apuntar algunos detalles de cada uno de los seis títulos que por separado acaban de aparecer en el mercado.

Durante el compacto de Regina Resnik, se nos ofrece un recorrido por arias o fragmentos de *Carmen*, *Trovatore*, *Don Carlo*, *Juana de Arco* de Tchaikovsky, *Fledermaus*, *Elektra* o *La Walkiria*. Elaborado mediante una serie de grabaciones efectuadas entre 1960 y 1978, y a pesar de que no sea novedad escribirlo, Resnik está pletórica durante todo el compacto; pero durante tres arias logra interpretaciones calificables de epidérmicas: el "O don fatale", el "Ich will nichts hören" de la *Elektra* y en el "Mon coeur s'ouvre à ta voix", una versión que por su belleza, sentimiento y profundidad solo puede equipararse a las dejadas por Maria Callas o Rita Gorr. De Teresa Berganza, a quien ya se dedicó en esta misma colección un compacto con un programa íntegramente dedicado a Rossini, podemos escuchar ahora un monográfico Mozart, con arias extraídas de *Le nozze* y el *Così fan tutte*, la *Clemenza* y dos arias de concierto. Tal como sucede con el compacto de Resnik, son dieciocho los años que separan la grabación más antigua de la más novel (1963-1981), y asimismo durante todo el CD el nivel interpretativo roza lo su-

blime. El "Parto, parto" de la *Clemenza*, elegante, refinado en las coloraturas- y su apasionado "Come scoglio" se erigen en los dos puntos algidos de unas grabaciones que si bien ya fueron aplaudidas en su momento nunca es tarde para volver a elogiar. Las coloraturas de Marilyn Horne-¡qué maravilloso resulta apreciar como a pesar de los ornamentos nunca rompe la lógica del discurso musical!- y esa perfección de canto en el "Nacqui all'affano" o "Una voce poco fa", nos permitirá escuchar versiones de referencia de estas arias de Rossini que vienen acompañadas por otras versiones que rayan a idéntica altura de páginas de Bellini y Donizetti. Gala Opera ya había incluido un compact de Horne dedicado monográficamente a Rossini y por supuesto la voz de Monserrat Caballé ya se había podido escuchar en esta misma colección (selección de *Turandot* y junto a otros artistas, en arias de Puccini). Un regalo para el oyente escuchar a nuestra Monserrat en arias y fragmentos de *Luisa Miller*, *Norma*, *Mefistofeles*, *Turandot*, *Andrea Chénier* y *La Gioconda*, (la mayoría de ellos acompañada por Pavarotti). Un compacto imprescindible. Tampoco se queda atrás Leo Nucci en su recorrido por óperas de Verdi; remarcar la alta capacidad dramática que imprime durante el "Eccomi solo alfine!" de *Macbeth* y la penetrante naturalidad de canto expuesta en el "Di Provenza". Y nos reservamos para el final a Plácido; ; pletórico, juvenil, entregado tanto al interpretar las arias de *Les contes d'Hoffman*, sus insu-

perables pasajes de *Carmen* y sus "racconto" del *Lohengrin* en una grabación en 1987 junto a los eternos wagnerianos Hans Sotin, Eva Randová y Jessye Norman. Recomendamos plenamente cada uno de estos compactos, tanto por la belleza de la música que incluyen como, por supuesto, la interpretación, a cual más maravillosa. **Ll. Trullén.**

FELICITY LOTT, SOPRANO. ANN MURRAY, mezzosoprano. GRAHAM JOHNSON, piano. *On Wings of song*. Inclou obres de Purcell-Britten, Mendelssohn, Rossini, Gounod, Delibes, Massenet, Paladilhe, Aubert, Balfe, Sullivan, Quilter i Britten. 1992. EMI CLASSICS CDC 7 54411 2. DDD.

En aquesta mena de discos de caràcter miscel·lani és freqüent trobar títols amb una vaga voluntat poètica que d'alguna manera, "fan volar coloms" i que, de fet, són una ensarronada, que no per poètica és menys ensarronada.

No és aquest el cas que aquí tractem. El disc *On wings of song* (En ales de la cançó) és exactament això, un deliciós vagarejar força aeri pel món de la cançó.

El viatge, certament, és una mica erràtic i algú el podria trobar fins i tot caòtic. S'inicia en Purcell passat per Britten, visita Mendelssohn, on fa parada en l'increïble *Auf Flügeln de Gesanges* (En ales de la cançó) que dona títol al disc, fa un altre parada d'importància en Rossini i s'acaba en un munt de petites escales que recorren

Gounod, Delibes, Massenet, Paladilhe, Aubert, Balfe, Sullivan, Quilter i Britten. Potser masses escales.

Les ales d'aquest viatge són dues veus d'objectiva importància: la soprano Felicity Lott i la mezzosoprano Ann Murray. L'hostessa sol·lícita, eficaç i educada és el pianista Graham Johnson. El viatge és dolç i agradabilíssim si no es tenen ganes d'anar a cap lloc en concret, si només es tenen ganes de viatjar, de deixar-se dur. Una actitud davant la música que pot semblar còmoda i poc erudita però que és perfectament lícita. Aquest és un disc per deixar sonar tranquil·lament; un disc d'aquells que quan s'acaben es troben curts- i no n'és-. Una delícia.

Cada cantant, en les peces que interpreta en solitari, és d'una qualitat digníssima però el que sorprèn, el punt dolç del disc, la circumstància que el fa interessant, la trobem en les peces "a duo". Per tal que poguem deixar-nos anar despreocupadament "en ales de la cançó", Felicity Lott i Ann Murray han fet un treball important d'aproximació, d'unificació d'estils i criteris interpretatius i de renúncia a exhibicions personals.

En les peces "a duo" es visiten alguns dels gran "hits" d'aquesta sofisticada especialitat i, naturalment, no hi falta el célebre *Duetto buffo di due gatti* de Rossini. No està malament la versió, té molta gràcia. En aquesta peça, però, Lott i Murray queden bé però, per dir-ho d'alguna manera, són unes gates poc maules. **X. Pujol.**

CALENDARI OPERÍSTIC INTERNACIONAL

ALEMANYA

Berlin: Deutsche Oper.

Macbeth (Verdi). 24, 30 de gener, 3 de febrer. Int: Calinina, Griffith, De Haan, Estes, Molberger. Dir: García Navarro.

Der Rosenkavalier (Strauss). 13, 17, 21, 24, 28 de febrer, 4 de març. Int: Armstrong, Ziesak/Bradley, Wiedstruck, Carlson, Rydl. Dir: Kout.

Mathis der Maler (Hindemith). 10, 17 i 19 de març. Int: Armstrong, Johansson, Hesse, Cochran, Griffith, De Haan, Gougloff, Hynninen, Röhl. Dir: Kout.

Frankfurt: Oper Frankfurt

Der Rosenkavalier (Strauss). 23 de desembre. Int: Polaski/Bartha, Nilsson, Komlosi/Hahn, Möwes, Williams. Dir: Argiris.

Lady Macbeth de Msensk (Xostakòvitx). 7 de març. Int: Ciesinski, Larin/Drakulich, R.Karczykowski, Waller. Dir: Kloke.

Hamburg: Staatsoper.

Die Walküre (Wagner). 17, 24, 31 de gener. Int: Schnaut, Plech, Schwartz, Keyes, Welker, Moll. Dir: Albrecht.

Aida (Verdi). 7, 11, 14, 17, 20, 25 28 de febrer. Int: Guleghina, Buday, Sylvester, Grundheber/Mario Di Marco, Nesterenko, Stamm. Dir: Inbal.

Sigfried (Wagner). 14, 20, 23, 31 de març. Int: Known, Remmert, Neumann, Hiestermann, Welker, von Kannen/Kappellmann. Dir: Albrecht.

Munich: Staatstheater am Gärtnerplatz.

Der Vetter aus Dingsda (Künneke). 20 de desembre. Dir: Mogg.

Ariadne auf Naxos (Strauss). 24 de gener. Dir: Schwartz.

BELGICA

Anvers: Vlaamse Opera.

Elektra (Strauss). 3, 6, 9 de febrer. Int: Schnaut/Pohl, Behle, Budai-Batky, Thiemann, Tiziani. Dir: Soltesz.

Falstaff (Verdi). 5, 7, 11, 9, 14, 16 de març. Int: Huffstodt, Refeld, Cappelle, Young, Anderson, van Voerkom, Barth, Del Carlo. Dir: Soltesz.

AUSTRIA

Viena: Staatsoper.

Lucia di Lammermoor (Donizetti). 7, 11, 15 de gener. Int: Gruberová, Kraus.

Falstaff (Verdi). 27 de març. Int: Gustafson, Gheorghiu/Norberg-Schulbert, Kasarova, Boschkova, Vargas, Wildhaber/Sutthimer, Gahmlich, Luxon, Chernov/Chaignaud, Kocherga. Dir: Ozawa.

Salzburg: Landestheater.

Die Entführung aus dem Serail (Mozart). 20 de febrer. Dir: Graf.

My fair Lady (Loewe). 28 de març. Dir: Ewaldt.

ESPANYA

Barcelona: Gran Teatre del Liceu.

La gazza Ladra (Rossini). 25 i 28 de gener i 2, 6, 9 de febrer. Int: Serra, Ysàs, Matteuzzi, Vaduva, Furlanetto, Rinaldi, Kasarova, di Palma. Dir: Olmi.

Carmen (Bizet). 17, 19, 20, 23, 24, 27, 28, i 31 de març. Int: Kuhlmann/Vergarta, Schicoff/NN, Sigmundson/Peterson, Pieczonka, Chiccott, Lluch, Sintes.

Madrid: Teatro de La Zarzuela.

Kiu (de Pablo). 16, 18, 10, 13 i 15 de gener. Int: Alvarez, Cid, D. González, Cooper, Geri-có. Dir: Encinar

Jenufa (Jánacek). 8, 11, 15, 19 i 23 de febrer. Int: Rysanek, Romanova, Blinkhof, Knobel. Dir: Parry.

Il Trittico:

Il Tabarro, Suor Angelica i Gianni Schicchi (Puccini). 25, 27, 29 31 de març i 2 d'abril. Int: Sardinero, Lima, Abajan, Kabaivanska, Cortez, Rinaldi, Martos, Luque. Dir: Acántara.

Sabadell: Teatre de la Faràndula.

La fada (Morera). 3 i 5 de febrer.

També a Sitges 30 de gener, i a Reus (Teatre Fortuny).

ESTATS UNITS

Nova York: Metropolitan Opera House.

L'elisir d'amore (Donizetti). 1, 5, 10 de desem-

bre. Int: Battle, Araiza, Oswald Dara. Dir: Müller.

Lucia di Lammermoor (Donizetti). 1, 2, 5, 9, 12, 18, 24 de desembre i 29 de març. Int: Rowland/Anderson/Jo, Pavarotti/Kraus, Gallo/Pons, Plishka. Dir: Panni/Veltri.

La bohème (Puccini). 3, 8, 11, 14, 24, 30 de desembre i 2, 6, 9, 12, 15 23 de gener. Int: Spacagna/Mitchell/Villarroel, Soviero/Gustafson, Farina/Leech/Lima, Robertson/Oswald, Hartmann, Robbins/Rootering/Cheek, Fiorito/Capocchi. Dir: Fiore.

Eugeni Oneguín (Txaikovsky) 4, 7, 16, 19, 22, 26, 28, 31 de desembre. Int:Freni/Kazarnovskaya, Svenden/NN/White, Hadley, Hampson/Croft, Plishka/Ghiaurov. Dir: Ozawa/NN.

Die Walküre (Wagner). 17, 21 i 30 de desembre. Int: Jones, Norman/Gessendorf, Schwartz/Ludwig, Lakes, Morris, Haugland/Salmiinen. Dir: Levine.

Jenufa (Janáček). 19, 23, 26, 29 de desembre i 8, 11 de gener.

Int:Benacková, Rysanek, Heppner/Lakes, Trussel/Kazaras. Dir: Conlon.

Die Meistersinger von Nürnberg (Wagner). 18, 23, 30 de gener i 10 de febrer. Int: Mattila, Araiza/Heppner, Magnusson/Laciura, Weikl, Hagegard/Gottfried, Hornik, Rootering/Macurdy. Dir: Levine.

La fanciulla del west (Puccini). 22, 26 de febrer i 2, 6, 9, 12, 19 de març. Int: Dimitrova, Martinucci, Fondary/Milnes. Dir: Badea.

La Traviata (Verdi). 22, 31 de març. Int: Studer, Farina, Pons/Milnes. Dir: Domingo.

Il trovatore (Verdi). 3, 9, 16, 24, 25, 28 de febrer. Int: Millo/Voigt, Zajick/Schemtchk, Bartolini/Mauro Chernov, Welles. Dir: Santi.

Cavalleria rusticana (Mascagni).Int: Meier/Evstatieva, Beccaria, Noble/Burchinal. Dir: Santi.

Pagliacci (Leoncavallo). Daniels/Soviero, Mauro/Domingo/Atlantov, Pons. Dir: Santi. 12, 15, 23 de febrer i 3, 10, 17, 25

Tosca (Puccini). 1, 4, 9 de gener. Dimitrova, Ivanov/Bartolini, Fondary/Milnes/Morris, Loup/Capocchi. Dir: Badea.

Semiramide (Rossini). 7, 13, 16 de gener. Int: Gruberová/Cuberli, Scalchi/Horne, Lopardo/Olsen, Furlanetto. Dir: NN.

Un ballo in Maschera (Verdi). 27 i 30 de gener. Int: Millo/Sweet, Blackwell/Murphy, Quivar/Schemtchuk, Leech/Ichihara, Nucci/Pons. Dir: Fiore.

Der Rosenkavalier (Strauss).5, 17, 20, 25 de febrer i 5 de març. Int: Gessendorf/Tomowa-

Sintov, von Stade, Quitmeier, Battle, Olsen/Ichihara/Hornik/Schulte, Hendrik Rootering/NN. Dir: Perick. *Die Zauberflöte* (Mozart). Int: Upshaw/Battle/Fleming, Wolf, Lopardo/Winbergh, Hornik/Hemm/Oswald, Held/Stewart, Hendrik, Rootering/Sotin/Hölle.

Das Rheingold (Wagner). 24 de Març. Int: Schwartz, Langridge, Pampuch, Morris, Wlaschiha.

FRANÇA

Avignon: Opéra d'Avignon.

Lucia di Lammermoor (Donizetti). 21-23 de febrer.

Don Quichotte (Massenet). 28-30 de març.

Lyon: Opera de Lyon.

Les Indes galantes (Rameau). 10-14 de febrer. Int: McFadden, Poulenard, Ruggeri, Piau, Rime, Cook, Fouchécourt, Corrèas, Rivenq. Dir: Christie.

Manfred (Schumann). 7, 9, 10, 12, 13 de març. Dir: Herreweghe.

Montpellier:

Orphée aux enfers (Offenbach). 22, 23, 24, 26 de desembre. Int: Vidal, Grain, Fouchécourt, Raffalli, Roca. Dir: Vallaux.

Les contes d'Hoffmann (Offenbach).22, 23, 24, 26, 29, 31 de gener.Int: Vidal, Borst, Millot, Vignon, Kunde, Pittmann-Jennings. Dir: Bonynge.

Die Walküre (Wagner). 2 de febrer. Int: Connell, Hufstot, Beer, Siukola, Pederson, Rydl. Dir: Guschlbauer.

L'occasione fa il ladro (Rossini) i *La scala di seta*. 10, 12, 14, 16 de febrer. Patterson, Andonian, Gambill, Kale, De Carolis, Corbelli. Dir: Desderi.

Lohengrin (Wagner). 24, 26 i 28 de febrer. Int: Wray, Prew, Hilt, Fox, Freier, Tennfjord. Dir: Layer.

Les Indes galantes (Rameau). 10, 11, 12, 14 de març. Int: McFaden, Poulenard, Ruggeri, Piau, Rimé, Crook, Fouchecourt, Corrèas, Rivenq, Deletré. Dir: Christie.

Hercules (Händel). 26, 28 i 30 de març. Int: Brua, Marin-Degor, Nirouet, de Moor. Dir: Malgoire.

Paris: Théâtre du Châtelet.

La traviata (Verdi). 15, 17, 18, 21, 24, 25, 27 de febrer, 1 i 2 de març. Int: Devinu, Viala/

Ombuena, Agache/Torres. Dir: Pappano.
Wozzeck (Berg). 24, 26 i 29 de març. Int:
 Grundheber, Meier, Clark, Kannen, Kaasch.
 Dir: Barenböin.

Toulouse: Théâtre du Capitole.

Der Rosenkavalier (Strauss). 19-26 de gener.
 Int: Pollet, Fink, Trempont, Jar. Dir: Layer.
Der fliegende Holländer (Wagner). 19, 21, 23,
 26, 28 de febrer.
Le nozze di Figaro (Mozart). 19, 21, 23, 26, 28
 de març.

GRAN BRETANYA

Anglaterra, Londres: Covent Garden.

Stiffelio (Verdi). 25 de gener. Int: Carreras,
 Malfitano, Yurisich. Dir: Downes.
Il barbiere di Siviglia (Rossini). 8 de febrer. Int:
 Hampson, Giménez, Ford, Bacquier. Dir:
 Pido.
Turandot (Puccini). 20 de febrer. Int: Bum-
 bry, Popov, Gheorghiu, Howarth, Howell. Dir:
 Erlmer.
La damnation de Faust (Berlioz). 8 de març.
 Int: Ramey, Hadley, Larmore. Dir: Davis.
Pelléas et Mélisande (Debussy). 24 de març. Int:
 Le Roux, von Stade, Raimondi, Minton. Dir:
 Abbado, C.

HOLANDA:

Amsterdam: Muziektheater.

Punch and Judy (Birtwistel). 1^a representació 4
 de gener. Int: Audi, Baselitz. Dir: Knussen.
Der fliegende Holländer (Wagner). 1^a represen-
 tació 25 de gener. Int: Jones, Lowerry. Dir:
 Haenchen.
Il ritorno d'Ulisse in patria (Monteverdi). 1^are-
 presentació 1 de març. Int: Audi, Simon, Jara.
 Dir: Wilson.

ITALIA

Bolonya: Teatro Comunale.

L'incoronazione di Poppea (Monteverdi). 14, 17,
 19, 21, 24, 26, 29 de gener. Int: Antonacci,
 Larmore, Morelli, Di Nassa, Colombara, An-
 selmi, Mazzucato, Scarabelli. Dir: Bolton.
Amor rende sagace (Cimarosa). 22, 23, 27, 28,

30, 31 de gener, 2 i 3 de febrer. Int: Enzo
 Dara. Dir: Carignani.

Simon Boccanegra (Verdi). 20, 23, 24, 25, 27,
 28 de febrer, 2, 4, 7, 9 de març. Int: Bruson/
 Gavanelli, Scandiuzzi/Colombara, Mazzaria,
 Paccetti, Cupido, Pasquetto. Dir: Bartoletti.
Adriana Lecouvreur (Cilea). 23, 26, 28, 31 de
 Març, 4, 6, 9 de abril. Int: Freni, Dvorsky,
 L.D'Intino/Anselmi, De Anvelis, Di Credico.
 Dir: Abbado, R.

Milà: Teatro alla Scala.

Don Carlo (Verdi). 7, 11, 13, 15, 17, 19, 22 de
 desembre i 5, 7, 9, 12, 14 de gener. Int:
 Dessì/Guleghina/Rautio, D'Intino/Zajick,
 Pavarotti/Larin, Coni/Agache, Ramey. Dir:
 Mutti. Prod: Zeffirelli.
Beatrice di Tenda (Bellini) 29, 31 de gener i 2,
 3, 5, 6, 9, 12, 14, 16 de febrer. Int: Gasdia/
 Alberti, Scalchi, Frontali, La Scola. Dir: Viotti.
Don Giovanni (Mozart). 6, 7, 9, 10, 12, 14, 16-
 20 de març. Int: Vaness/Pedaci, Kozłowska,
 Fleming, Bartoli, Lopardo/Cole, Allen/Schi-
 mell, Kopchak/Anisimov, Coberlli/Gallo. Dir:
 Mutti/Auguin.
Pagliacci (Leoncavallo). 1, 4, 7, 8, 13, 14, 16-
 20. Int: Esperian/Focile, Pavarotti, Hvorosto-
 vsky, Servile, Pons/Pasquetto. Dir: R. Muti.

Torí: Teatro Regio.

Manon Lescaut (Puccini). 1, 4, 7, 10, 14, 17,
 20, 23, 25, 27 de febrer. Int: Fantini, Giacco-
 mini. Antonucci, Bastin. Dir: Severini.
Falstaff (Verdi). 16, 18, 21, 24, 26, 28 de
 febrer, 2, 5, 7 de març. Int: Monti, Pace,
 Valentini-Terrani, Pierotti, Kundelák, Benelli,
 Bertocchi, Nucci, Pola, Luperi. Dir: Campa-
 nella.

MONTE-CARLO

Òpera de Montecarlo:

Hamlet (Thomas). 20, 22 i 24 de gener. Int:
 Hampson, Pendachanska, Dumin, Toczyska,
 Rees-Davies, Salzmann, Cavallier, Furlan. Dir:
 Foster.
L'italiana in Algeri (Rossini). 12, 14 i 16 de
 febrer. Int: M.Horne, R.Giménez, F. Furla-
 netto, E.Dara, Lojarro, Fardilha, Mingardo.
 Dir: Zedda.
Otello (Verdi). 4, 7 i 9 de març. Int: Giacomini,
 Kazarnovskaya, Cappuccilli, Erdelyi, Gietz,
 Robbins, Catacchio. Dir: Steinberg.
Maria Stuarda (Donizetti). 26, 28 i 30 de març.

CALENDARI OPERÍSTIC

Int: Antonacci, Cioromila, Lewis, Eckhoff,
Custer, Antonucci. Dir: Masini.

SUÏSSA

Ginebra: Grand Théâtre de Genève.

Luisa Miller (Verdi). 1, 5, 9, 13, 17, 21 de
gener. Int: Schroeter, Baesacq, Göbbel, Plis-
hka, Shicoff, Keen, Allen, Tesarowicz, Espe-
rian. Dir: Rizzi.

Dialogues des Carmélites (Poulenc). 9, 12, 14,
16, 19, 21 de març. Int: Rochaix, Dahlstrom,
Sullivan, Braun, McLaughlin, Schade, Jean,
Palmer, Millot, Dupuy. Dir: Plasson.



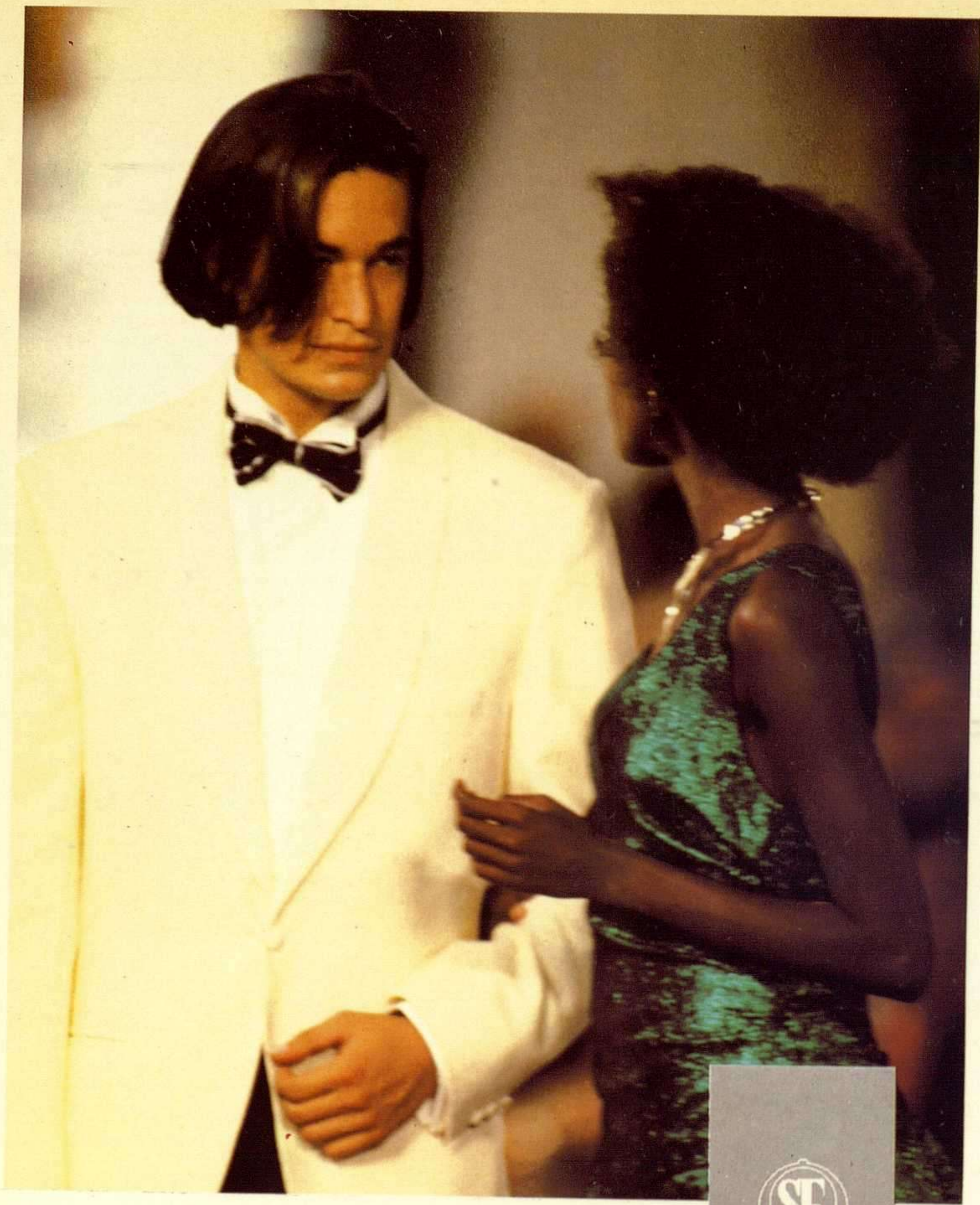


Comitè de Catalunya



Aribau, 46
08011 BARCELONA
Tels. (93) 453 17 82 - 323 63 13
Fax. (93) 453 15 65

Fons de les Nacions Unides per a la Infància
Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia
United Nations Children's Fund



Santa Eulalia

BARCELONA

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