

Ó P E R A A C T U A L

REVISTA NÚM. 7

ABRIL-JUNY 1993

P.V.P. 600 PTES.

PLACIDO DOMINGO

- ENTREVISTA EXCLUSIVA
- CONCURSO DOMINGO
- DISCOGRAFIA
COMENTADA



sir georg solti

artista exclusivo decca

DECCA



¡32 Grammys!



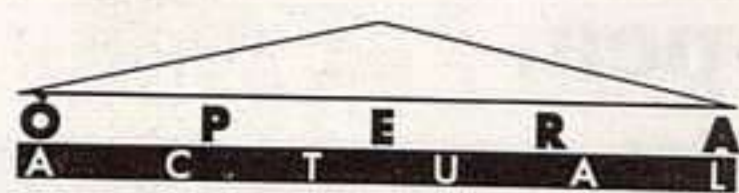
r. strauss
die frau ohne schatten

Wiener Philharmoniker
Sir Georg Solti

3 CDs 436 243-2

r. strauss:

- **Die Frau Ohne Schatten**
(lista de algunos premios conseguidos por esta grabación)
- **Grammy a la mejor ópera grabada**
- **Grammy a la mejor técnica de grabación**
- **Gran Prix de la Nouvelle Academia del Disco en Francia**
- **Premio del Ministerio de Cultura Francesa**
- **Premio RITMO a la mejor ópera grabada**



Edita: ÒPERA ACTUAL S.L.

C/ Gran Via 529, 5º 2ª

Barcelona 08011.

Telf. i fax: 323.10.30

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, Tamel De Pablos,
Jaume Estapà, Pau Galonce, Marc
Heilbron, César Heilbron,
Montserrat Martínez Taulé, Joan
Matabosch, Andrea Merli, Pau Nadal,
Víctor Nebot, Javier Pérez Senz,
Xavier Pujol, Jaume Radigales,
Ramon Royo, Fernando Sans
Rivière, Carlos Vargas Dreschler.

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 7 - abril-juny 1993

3 EDITORIAL

LICEU

- 5 *Il Trovatore* - Jaume Estapà.
- 9 *L'Orfeo* - Pau Galonce.
- 12 *Così fan tutte* - Jaume Radigales.

SABADELL

- 17 *Madama Butterfly* - Fernando Sans.

L'HOSPITALET

- 20 Amics de l'Òpera de l'Hospitalet - Joan Piera

DOSSIER: PLÁCIDO DOMINGO

- 24 Biografia - Javier Pérez Senz.
- 33 Domingo, tenor wagneriano - Pau Nadal
- 37 Concurs Domingo
- 38 Discografia - Marc Heilbron
- 47 Entrevista: - Fernando Sans/R. Alier

MISCEL·LÀNIA

- 52 La voz de contratenor - Pau Galonce
- 54 El conflicto de la escenografia wagneriana - Tamel de Pablos

EL CONVIDAT

- 56 Piero de Palma - Marc Heilbron

CURIOSIDADES

- 58 Las dos únicas actuaciones de Enrico Caruso en el Liceu (1904)

POLÈMICA

- 60 A favor i en contra dels instruments originals.

CRÍTICA

- 61 Toulouse/Montecarlo - Roger Alier
- 63 Italia - Andrea Merli
- 66 Òpera de la Bastilla - Santiago Estapà.

68 LLIBRES

73 NOVETATS DISCOGRÀFIQUES 1993

75 CRÍTICA DE DISCS

93 CALENDARI OPERÍSTIC INTERNACIONAL



Una pàgina d' història europea.

Allegro assai

237 SOLO Bariton *f*

Freu.de, Freu . de, Freu.de, schö.ner

Allegro assai

Ob. Clar. *dolce* Fag. Cur. Archi pizz. *pp* Clar. I

242

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

Clar. I Ob. I

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 Men.schen wer.den Brü.der, wo dein sanf.ter Flü.gel weit.

dolce Legni

Bosch & Burtz

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

ESTANCAMENT

El futur de l'òpera al Liceu no s'acaba de veure clar. Des que el Consorci es va fer càrrec del teatre, es va adoptar una política de millorament de tots els elements que intervenen en les funcions operístiques. Els resultats foren d'alt nivell i les òperes es van fer cada cop amb majors garanties de qualitat.

Però han passat deu anys i algunes de les reformes que aleshores s'iniciaren amb tanta brillantor, s'han estancat o, pitjor encara, han retrocedit. El cor, encara que conserva una qualitat bastant bona, ja no és la formació que ens enorgullia davant d'altres teatres europeus; l'orquestra no ha arribat a rebre els directors de categoria mundial que s'havia projectat que vindrien quan el nivell del teatre fos superior. Les produccions del propi teatre, salvant alguns casos, no han acabat de convèncer.

La base dels èxits d'altres temps havia estat, és clar, les grans veus. Aquestes, ara, escassegen cada cop més en el *cartellone* actual. No vénen al Liceu les grans figures del cant, que, es vulgui o no, són essencials per a mantenir un públic culte i operístic com el de Barcelona *à la page* sobre el món de l'òpera. Quan han vingut alguns noms «de cinc estrelles» ha estat d'una manera fugaç, per a recitals que sovint ni tant sols han tingut un contingut operístic.

El nombre d'òperes anuals s'ha reduït dràsticament. Se'ns va dir que aquest era un problema transitori, perquè després de les obres tindriem no-sé-quantas funcions anuals. El problema és que les obres es van dilatant en el temps, van passant els anys, i els programes del Liceu són escassos. No pot ser que el públic de Barcelona no vegi òperes del repertori més corrent, absents durant vuit o deu anys, o que s'hi hagi de familiaritzar a través dels programes de Sabadell o de *bolos* ocasionals. No pot ser que una ciutat olímpica sorprengui el món amb la quantitat d'òpera que s'inclou en l'acte inaugural i que el Liceu, en canvi, no ofereixi ni una sola òpera en el programa. No pot ser que el Liceu no resulti atractiu per desplaçar-s'hi des de lluny o des de l'estranger perquè en un «pont» o en un cap de setmana hi ha només una òpera en cartell... o cap.

Ara llegim a la premsa que les noves tecnologies farien innecessària la mecanització de l'escenari. Abans de casar-se amb models que poden quedar obsolets, val la pena de meditar ben bé el que es faci. Però, sobre tot, retornar al Liceu la vida que mereix tenir, és un assumpte primordial.

ESTANCAMIENTO

El futuro de la ópera en el Liceu no acaba de verse claro. Desde que el Consorci se hizo cargo del teatro, se adoptó una política de mejora de todos los elementos que intervienen en las representaciones operísticas. Los resultados fueron de alto nivel y las óperas se hicieron cada vez con mayores garantías de calidad.

Pero han pasado diez años y algunas de las reformas que entonces se iniciaron con tanta brillantez, se han estancado o, peor aún, han retrocedido. El coro, aunque conserva una calidad bastante buena, ya no es la formación que nos enorgullecía ante otros teatros europeos. La orquesta no ha llegado a recibir a los directores de categoría mundial que se había proyectado que acudirían cuando el nivel del teatro fuese superior. Las producciones del propio teatro, salvando algunos casos, no han acabado de convencer.

La base de los éxitos de otros tiempos había sido, claro está, las grandes voces. Éstas, ahora, escasean cada día más en el *cartellone* actual. No acuden al Liceu las grandes figuras del canto, que, se quiera o no, son esenciales para mantener a un público culto y operístico como el de Barcelona *à la page* sobre el mundo de la ópera. Cuando han acudido algunos nombres «de cinco estrellas ha sido fugazmente, para recitales que a menudo ni siquiera han tenido un contenido operístico.

El número de óperas anuales se ha reducido drásticamente. Se nos dijo que éste era un problema transitorio, porque después de las obras tendríamos no-sé-cuántas funciones anuales. El problema es que las obras se van dilatando en el tiempo, van pasando años, y los programas del Liceu son escasos. No puede ser que el público de Barcelona no vea óperas del repertorio más corriente, ausentes durante ocho o diez años, o que tenga que familiarizarse con él a través de los programas de Sabadell o de *bolos* ocasionales. No puede ser que una ciudad olímpica sorprenda al mundo con la cantidad de ópera que se incluye en el acto inaugural y que el Liceu, en cambio, no ofrezca ni una sola ópera en el programa. No puede ser que el Liceu no resulte atractivo para desplazarse desde lejos o desde el extranjero porque en un «puente» o en un fin de semana se da una sola ópera en el cartel... o ninguna.

Ahora leemos en la prensa que las nuevas tecnologías harían innecesaria la mecanización del escenario. Antes de casarse con modelos que pueden quedar obsoletos, vale la pena meditar bien lo que se hace. Pero, sobre todo, devolver al Liceu la vida que merece tener es un asunto primordial.



CAJA DE MADRID

SALA CULTURAL

OBRA CULTURAL

Plaza de San Martín, 5. 28013 Madrid

CASA DEL MONTE DE PIEDAD

Plaza de San Martín, 1. 28013 Madrid

SALA DE EXPOSICIONES "BARQUILLO"

Barquillo, 17. C/ vía Augusto Figueroa. 28004 Madrid

GALERIA DE ARTE "BLASCO DE GARAY"

Blasco de Garay, 38. 28015 Madrid

AULA DE CULTURA

Eloy Gonzalo, 10. 28015 Madrid

GALERIA DE ARTE "CASARRUBUELOS"

Casarrubuelos, 5. 28015 Madrid

SALA CULTURAL CAJAMADRID

Plaza de Cataluña, 9. 08007 Barcelona

SALA DE ARTE CAJAMADRID

General Aguilera, 14. 13001 Ciudad Real

SALA DE ARTE CAJAMADRID

Plaza de Aragón, 4. 50004 Zaragoza

SALA DE EXPOSICIONES EN ALCALÁ DE HENARES

Casa de Cultura. Libreros, 10 y 12.

28001 Alcalá de Henares

AULA DE CULTURA EN ARANJUEZ

San Antonio, 26. 28300 Aranjuez (Madrid)

SALA DE EXPOSICIONES DE MORATA DE TAJUÑA

Casa de Cultura D. Manuel Mac-Crohon, 1

28530 Morata de Tajuña (Madrid)

GALERIA DE ARTE "MANZANARES"

General Moscardó, 17.

13200 Manzanares (Madrid)

PDC

INTERNATIONALER PLACIDO-DOMINGO-CLUB e.V.

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

REPRESENTANTE EN ESPAÑA: Mercedes Giménez Quintana

Caspe, 158, 1.º, 1.ª

Tel. 245 29 95

08013 BARCELONA

IPDC



Il trovatore, de Giuseppe Verdi

U Santiago Estapà i Argemí
ns vint anys abans d'aixecarse el teló.

El comte de Luna -aragonès- té dos nens. Un dia, prop del bressol del més petit es troba una gitana. Com que el nen es posa malalt poc després, tothom es pensa que ha estat víctima d'un sortilegi. A conseqüència d'això el comte fa cremar viva la dona davant de la seva filla Azucena.

Azucena per venjar-se del comte, tot seguit li rapta el fill petit i el llença a la foguera on ha mort la seva mare. Però Azucena s'equivoca i en lloc de cremar el nen de Luna crema el seu fill.

Poc temps després mor el comte clamant venjança al seu altre fill, el comte de Luna de l'òpera, per la mort del seu germà.

Durant els anys que han seguit Azucena ha pujat el nen robat-Manrico com si fos seu, i ha mantingut viu el desig de venjança contra la casa de Luna, per l'assassinat de la seva mare. Manrico ignora tot això.

ACTE I

La història d'*Il Trovatore*-treta d'un drama de García Gutiérrez com *Simon Boccanegra*- ocorre durant una guerra entre els partidaris de Ferran d'Antequera i els de Jaume d'Urgell, al principi del segle

XV, tant prolífic en tot tipus de guerres arreu d'Europa.

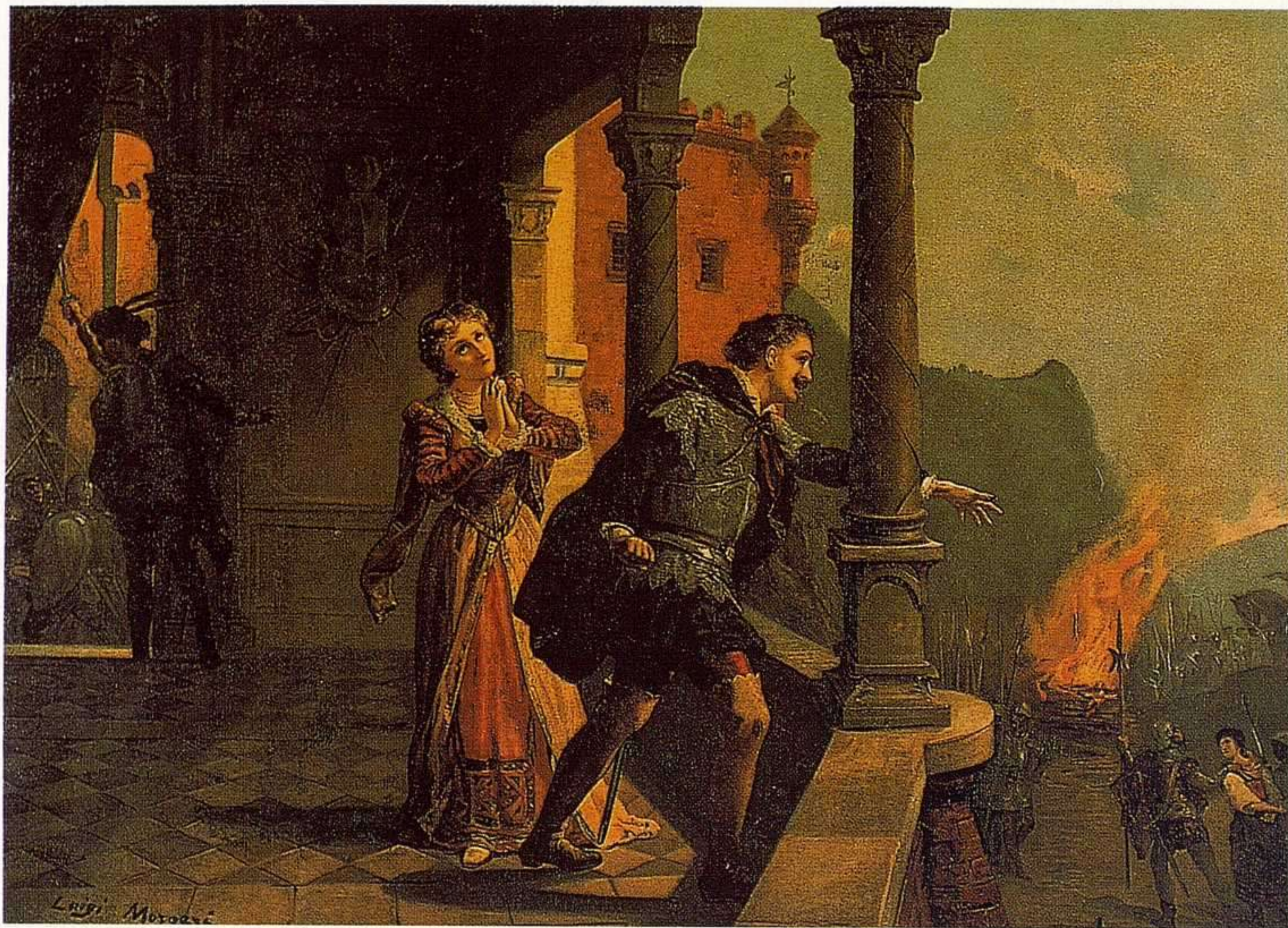
Es de nit. El Castell de l'Aljaferia, Ferrando el cap de la guardia, explica als seus soldats la història de la gitana que acabem de relatar. La duquessa Leonora, dama d'honor de la princesa d'Aragó i de qui el comte de Luna està enamorat, viu al castell. Ferrando i els seus vetllen al voltant d'un foc de camp, per agafar un misteriós trobador que s'ha sentit cantar darrerament sota l'estança de la duquessa.

En els jardins del castell Leonora confessa a la seva dama de companyia-Inés- el seu amor pel cavaller desconegut que ha guanyat el torneig. Leonora pensa que aquest cavaller deu estar enamorat d'ella perquè, vestit de trobador, canta a la nit sota el seu balcó. Inés li aconsella d'oblidar-lo. Entren totes dues al castell.

Apareix el comte i es disposa discretament a fer guàrdia. Fora de l'escena se sent cantar el trobador. Leonora, commoguda, baixa al jardí i -com que és de nit- es llença als braços del comte, que de fet ella menysprea, pensant-se que és el trobador. Arriba Manrico-el cavaller, cap dels urgellistes, trobador, fals fill de la gitana i vertader germà del comte- i troba la seva enamorada als braços del seu rival polític. Leonora no pot evitar el duel entre els dos homes.

ACTE II

Abans que s'aixequi el teló.



Di quella pira. Escena de Il Trovatore.

El duel ha anat anat malament per al comte. Manrico ha guanyat però, un cop tenia el de Luna a terra i desarmat, ha sentit una veu interior que li deia: «No el fereixis!». Manrico ha obeït.

Quan el teló s'aixeca Manrico és amb Azucena al campament dels gitans. Escena folklórica. Cor dels gitans.

Es comença a fer de dia. Azucena prop del foc rememora les escenes d'horror que va viure en el passat. Sentint-la, Manrico dubta de la seva filiació. Azucena li assegura que ella és la seva mare i que l'ha criat i estimat. De manera obsessiva la gitana demana a Manrico de venjar la mort de la seva mare i li retreu el fet que al final del duel, a l'Aljaferia, no hagi matat el comte.

Vénen a dir a Manrico que ha de conduir unes tropes a Castellor i que Leonora, creient-lo mort, ha entrat en un convent i està a punt de fer-se monja.

Claustre del convent. És de nit. El comte i els seus s'hi han introduït per raptar Leonora abans que canti els vots. Leonora surt al claustre i se'ls troba. Però Manrico també hi és amb els seus. Els dos bàndols es barallen mentre s'abaixa el teló. Els de Manrico guanyen i s'enduen Leonora a Castellor.

ACTE III

A Castellor. Manrico i Leonora són dins del castell. El comte fa el setge i vet aquí

que els seus soldats agafen Azucena, que Ferrando reconeix. De Luna la vol cremar immediatament.

A la capella del castell Manrico i Leonora estan a punt de casar-se quan arriba la notícia de la sentència d'Azucena. Les flames de la foguera ja es veuen del castell estant. Manrico, oblidant-se de tot, desembaina l'espasa i -després de cantar el cèlebre «Di quella pira»- surt per alliberar la seva mare (o com diu ell, per morir amb ella).

ACTE IV

Aquesta vegada Manrico ha perdut. El comte no ha cremat la gitana sino que l'ha tancada amb el trobador a la presó d'Aljaferia. Leonora de nit, sota la reixa de la presó canta un plany, tallat pel cor del *Miserere* de mal auguri. La duquessa promet no oblidar mai Manrico. Arriba De Luna. Leonora consent casar-se amb ell si perdona la vida al trobador. Ell accepta el tracte, que de fet ella no pensa complir ja que té pensat de matar-se amb un verí que porta a l'anell.

Azucena i Manrico són a la presó, a les fosques. Turmentats, Azucena per la visió de la seva mare a la foguera, Manrico per la pèrdua de Leonora.

Entra la duquessa. Leonora va per alliberar Manrico. Aquest l'acusa d'haver-se donat al comte. El verí comença a fer efecte: Leonora agonitza. Entra el comte i entén que Leonora l'ha enganyat, ordena que tallin el cap a Manrico tot seguit. Així que el trobador és mort, la gitana revela lacònicament a De Luna que era el seu germà, invoca la seva mare per dir-li que ha dut a terme la venjança i cau morta. Davant de tant d'horror el comte s'esgarrija de ser viu: «E vivo encor!».

COMENTARIS

El color negre es va imposar als escena-

ris a principis del segle XIX perquè il·lustrava bé el ambient romàntic que la literatura posava aleshores de moda: castells a Escòcia, boscos impenetrables, cels baixos de núvols, nits de tempesta, grutes i sims...

En moltíssimes peces teatrals d'aleshores la il·luminació de l'escenari va minvant a mesura que avança l'acció. L'autor pensa així conduir progressivament l'espectador d'un món exterior amb llum i moviment en general un lloc públic, una festa a altres mons subterranis, foscos i sòrdids, que són la imatge dels pensaments i dels sentiments dels seus personatges. L'obra romàntica és introspectiva, cultiva una mena d'anàlisi psíquica figurativa, un xic primària, que no menysprearan, però, els simbolistes de finals del segle XIX.

En el cas d'*Il Trovatore* aquesta progressió no hi és. Ferrando ens instal·la d'entrada en ple horror. Ferrando ens parla d'una dona cremada perquè sí. Sota els ulls de la seva filla, del rapte i posterior crematori d'un nen. Qui en diu més?

I des del cos de guàrdia d'Aljaferia, fins a la sinistra presó de l'últim acte, passant pel campament gitano i per la nit fosquíssima de l'escena del «Miserere» tot, en el trobador és negror, tot és nit.

Manrico, Leonora, Azucena i el De Luna no veuen mai la llum del dia, capficats i turmentats pels fets que han viscut o que els toca viure. Per ells només hi ha nits, fins al final, fins a la seva mort ja que, De Luna queda viu, encara és més de plànyer, ja que, al final al saber qui és en realitat Manrico, es pot imaginar el penediment d'haver pres el seu germà pel seu enemic-polític i amorós- fins el punt d'haver-lo de matar de manera ignominiosa. Luna es deu adonar que havent executat Manrico s'ha privat de l'única possibilitat de desentortolligar el cabdell preparat amb tanta cura i mala sang per Azucena. Si almenys la maleïda gitana hagués callat. Per aquell «Era egli tuo fratello» del



Il Trovatore escena final. Gravat de Napoleón Thomas.

final, quants anys de penediment en perspectiva!

Dels quatre personatges principals de l'obra, és el comte el que més pena em fa. Obsessionat per la venjança demanada pel seu pare abans de morir, menyspreat per Leonora i recremat pel remordiment a la baixada del teló, De Luna duu sobre les espatlles, molt més que els altres, la part negra de l'obra. Ell, i no Manrico és el personatge romàntic.

Sobre el fons negre es projecten al llarg de l'obra els colors vermells de moltes flames: les de la guàrdia de Ferrando, les del campament gità i les de la foguera de

Manrico. A més les paraules foguera, flama («rogo», «vampa»),... són molt presents en el llibret.

Si el comte és la nit (es diu Luna), la flama de l'odi que acaba cremant-ho tot la porta sens dubte Azucena (el nom té alguna cosa a veure amb el mot «azufre»). Azucena no para de voler fer mal als assassins de la seva mare i-almenys així ho deu pensar- del seu veritable fill. Ha mentit a Manrico durant molt temps i aprofita totes les ocasions per apressar els de Luna. De fet els cremarà el fill dues vegades: una, de nen i un altra, de gran. Azucena és la intel·ligència del mal.

Nit i flames, negre i vermell, dos colors que es combinen bé. Aquesta és la base d'*Il Trovatore*: amb una decoració de nit i de flames quatre personatges ballen en una mena de rondes de falses aparences i de mitges veritats. Leonora només pensa en Manrico, l'enemic d'Antequera, el fals trobador; ell està sobre tot pendent de la gitana, la seva mare, la qual tan sols s'interessa per venjar la seva pròpia mare i el seu veritable fill contra el comte de Luna (que no li ha fet cap mal) que està disposat a traïr els seus amics polítics per tal d'obtenir Leonora. Plena d'equívocs al començament, la ronda esdevé macabra al desenllaç de l'obra: fugint del comte, Leonora se sacrificarà per Manrico que haurà perdut la llibertat i haurà perdut la vida per defensar la gitana. Azucena, indiferent per la sort de Manrico, morirà tranquil·la un cop acabada, i pel de Luna començaran anys de sofriment, de follia tal vegada.

Il Trovatore és una dansa macabra medieval en el sentit propi de l'expressió, recuperada i adaptada als clixés romàntics. □

Este año se recuerdan los 350 transcurridos
L'Orfeo *desde la muerte de Claudio Monteverdi,*
ocurrída en Venecia el 29 de noviembre
de 1643.

Pau Galonce

Este año se recuerdan los 350 transcurridos desde la muerte de Claudio Monteverdi, ocurrida en Venecia el 29 de noviembre de 1643. Ha sido elegido este evento por el Gran Teatre del Liceu para estrenar una de las óperas más antiguas y ciertamente una de las más geniales: *L'Orfeo*, que en el presente siglo ha dado fama y reconocimiento a su autor. Hoy ya no entenderíamos la historia de la ópera sin la aportación de Monteverdi; su figura se agiganta de día en día, no sólo por la atención de musicólogos e historiadores sino también por las ya no tan raras ejecuciones de sus obras. Pero no está tan lejos el tiempo en que el nombre de Monteverdi era apenas una cita erudita. ¿Qué hay en su música que nos atrae tanto? ¿Qué lazo une su tiempo con el nuestro?

L'Orfeo, Favola in Musica fue estrenada el 24 de febrero de 1607 en el Palacio Ducal de Mantua. Su principal impulsor fue el príncipe heredero Francesco Gonzaga, quien con su entusiasmo hizo posible la representación, que tuvo lugar ante la Accademia degli Invaghiti en las cámaras privadas de la duquesa (se ignora el lugar exacto). De hecho, las evidencias históricas de tal estreno son pocas: apenas unas cartas entre Francesco Gonzaga y su hermano en Florencia, Ferdinando. Solo se conoce el nombre de dos de los cantantes: Francesco Rasi (¿Orfeo?) y el castrado Giovan-

ni Gualberto. El acto V de la edición de la partitura de 1609 no es el que se vio en 1607. Entonces...

Para entender qué significó *L'Orfeo* es necesario visitar el marco social y cultural de Italia a principios del siglo XVII. Toda la producción de Monteverdi es una realización de los ideales del humanismo renacentista italiano en los que tanto él mismo como el autor del texto de esta ópera, Alessandro Striggio el Joven, participaban. Para ambos la música no podía separarse de la poesía y la retórica: un arte expresivo, una búsqueda de las pasiones como determinantes de las acciones humanas, y de la forma de suscitarlas. El propósito de este humanismo musical es la fuerza expresiva, no la perfección estructural: «hacer de las palabras dueñas de la armonía y no servidoras», en palabras de Monteverdi. Así, el músico se convierte en exégeta de los textos poéticos: un retórico del discurso musical, creador de un lenguaje poético-musical con la flexibilidad y la fuerza expresiva que permiten a los protagonistas de la acción (ya se trate de un madrigal o de una ópera) dar a sus emociones un estilizado realismo.

El texto de *L'Orfeo* trasluce estos ideales. Striggio recogió el mito del divino cantor de Ovidio y Virgilio. Hoy, cuando la cultura humanista es considerada poco menos que una rémora, ya no somos conscientes de todas las complicidades tejidas entre el autor y un público conocedor de

la literatura clásica y de los detalles de la historia, al poner en escena el mito; de esa complicidad derivaba gran parte del inmediato atractivo de la obra. Pero, además, el texto de Striggio bebe de la fuente de la tragicomedia pastoril al estilo de *Il Pastor fido* de Guarini (utilizada ya por Monteverdi en sus libros IV y V de madrigales y representada en Mantua en 1598), apartándose de los géneros aristotélicos. Striggio contaba, por otra parte, con los precedentes de *La favola d'Orfeo* de Angelo Poliziano, obra fundacional del teatro vernáculo italiano a finales del siglo XV, y de *L'Euridice* de Ottavio Rinuccini, para la ópera de Jacopo Peri (1600). Lo decisivo es que el mito era tomado como algo más que una excusa para un entretenimiento cortesano: como una afirmación de la música y el drama como artes no separables.

Monteverdi, al igual que los creadores de la Camerata Florentina, perseguía en *L'Orfeo* lo mismo que en sus madrigales: dar vida un arte expresivo. Había llegado a la perfección en el Libro Quinto de madrigales de 1605, y la propuesta de Striggio de poner en música una obra teatral completa no era incongruente con su obra anterior. Monteverdi tenía apoyos sobre los que realizar la empresa: el estilo retórico logrado en sus madrigales, los *intermedii* cortesanos (como los de Florencia en 1589) y el nuevo estilo del recitado musical desarrollado por la Camerata Florentina de Peri y Caccini. Monteverdi pudo reunir todos esos elementos y darles unidad gracias a su afán expresivo.

Así, pues, Monteverdi no estaba planteando una ruptura sino una continuación. La música de *L'Orfeo* no contiene nada formalmente nuevo: recitativos al estilo florentino para Orfeo y los principales personajes; canciones estróficas para ninfas pastores; coros polifónicos que recuerdan la *villanella* y la *canzonetta*; *ritornelli* instrumentales con ritmos de danzas; el

lenguaje retórico de sus propios madrigales. Lo nuevo es la unidad y expresividad conseguidas. Cuando hablamos de unidad habrá que recordar la práctica renacentista de interpretar las obras teatrales sin interrupciones; la función de los *ritornelli* en *L'Orfeo* es asegurar la continuidad del discurso musical en los cambios de escena. Unidad y expresividad no son aquí disociables porque nacen de la firme intención de servir al texto desde la música.

Interpretar esta ópera tiene sus dificultades. En cuanto al texto, da escasas indicaciones escénicas (si bien, como se ha dicho, sabemos que no había pausas entre los actos). La partitura es extrañamente completa para la época, con indicaciones instrumentales bien claras en muchos pasajes, pero faltan en otros. Pero la dificultad mayor es volver a hacer vivo el mito, como Monteverdi lo consiguió aquel 24 de febrero de 1607.

La dificultad mayor es volver a hacer vivo el mito, como Monteverdi lo consiguió aquel 24 de febrero de 1607.

ARGUMENTO

Prólogo: La Música se dirige a la noble audiencia reclamando su atención para presenciar la fábula de Orfeo, que bajará al Hades para recuperar a su esposa.

Acto primero: Campos de Tracia. Los pastores y las ninfas celebran la felicidad de Orfeo y la ninfa Euridice el día de su casamiento, reclamando la presencia de Himeneo y las Musas. Uno de los pastores conmina a Orfeo para que cante su felicidad y así lo hará, con un canto e alabanza al Sol («Rosa del ciel») después del cual Euridice proclama su amor. Todos se dirigen al templo para dar gracias a los dioses.



El compositor Claudio Monteverdi.

Acto segundo: Orfeo vuelve con los pastores y las ninfas que le ruegan que cante en los campos donde él consiguió su felicidad («Vi ricorda, o bosch'ombrosi»). Pero entonces llega la Mensajera con funestas noticias («Ahi caso acerbo»): cogiendo flores con otras ninfas, Euridice ha sido mordida por una serpiente y ha muerto con el nombre de Orfeo en la boca. Orfeo reacciona, afirmando que bajará a los abismos más profundos para implorar compasión al Rey de las Sombras con su canto («Tu se' morta, mia vita»); la Mensajera lamenta su odioso cometido («Ma io, che in questa lingua»).

Acto tercero: Acompañado por la Esperanza, Orfeo se presenta a las puertas del Hades, en donde se lee la famosa frase del

Dante: *Abandonad toda esperanza vosotros que entráis.* Orfeo debe seguir solo a partir de ahora. Caronte, el barquero, sale a su encuentro advirtiéndole que ningún ser vivo puede pasar, sean cuales sean sus intenciones. Orfeo le responde con un canto («Possente spirto»). Pero la piedad no vive en el corazón del duro Caronte. Orfeo sigue con su canto y, por fortuna, duerme al barquero. Orfeo cruza la laguna en la barca de Caronte.

Acto cuarto: Proserpina, conmovida por el canto de Orfeo, ruega a su esposo Plutón que acceda a liberar a Euridice. El Rey de las Tinieblas accede, con una condición: Orfeo no podrá volverse a mirar a su esposa hasta que no hayan visto la luz del día. La respuesta de Orfeo es una canción («Qual onor di te fia degno») mientras conduce a Euridice hacia la luz, pero no está seguro de que le siga y, a un ruido, se vuelve, desobedeciendo el mandato de Plutón. Euridice se despide brevemente («Ahi, vista troppo dolce»): Orfeo ve impotente cómo se aleja su amada.

Acto quinto: De nuevo en los campos de Tracia, a la luz del día. Orfeo llora su suerte, secundado por Eco, y canta las excelencias de su esposa, afirmando que ninguna otra la atesora y que ninguna otra le moverá al amor. Apolo, padre de Orfeo, desciende de los cielos y ofrece su ayuda. Orfeo se muestra dispuesto a aceptar la voluntad del dios quien, tras advertir que ninguna dicha terrena puede ser duradera, ofrece al cantor la vida inmortal en los cielos, donde podrá ver el rostro de Euridice en las estrellas. Ambos parten, despedidos por un coro de ninfas y pastores y un baile. □

Così fan tutte, ossia la scuola degli amanti *va ser la darrera*
col.laboració entre el llibretista
de W.A. Mozart *Lorenzo Da Ponte i Wolfgang*
Amadeus Mozart.

Jaume Radigales i Babí

Così fan tutte, ossia la scuola degli amanti, va ser la darrera col.laboració entre el llibretista Lorenzo Da Ponte i Wolfgang Amadeus Mozart. Al final de l'any 1789 l'emperador Josep II, molt malalt i davant l'agreujament de la guerra contra Turquia, necessitava una mica d'optimisme i potser va considerar que l'estrena d'una nova òpera -en aquest cas bufa- podria animar-lo una mica. Da Ponte, inspirat en narracions de Cervantes o Ariosto, va escriure un nou llibret al qual Mozart va posar música. El compositor ho necessitava econòmicament i també moralment, com ho demostra la correspondència d'aquesta època, adreçada al seu amic i germà francmaçó Michel Puchberg.

L'estrena de *Così fan tutte* va tenir lloc al *Burgtheater* de Viena el 26 de gener de 1790. Mozart mateix va dirigir-hi l'orquestra i l'èxit va ser considerable. Però malgrat aquesta bona acceptació, l'òpera aviat va ser retirada a causa del dol nacional: tres setmanes després de l'estrena va morir Josep II i tots els teatres van tancar temporalment.

Posteriorment, *Così* es va representar a Praga, a tot Alemanya i a Barcelona: la primera òpera mozartiana estrenada a la nostra ciutat, el novembre de 1798 amb motiu de l'onomàstica de Carles IV. Durant el segle XIX va ser objecte d'arranjaments musicals i literaris mediocres -tant

o més que *Don Giovanni*- fins que a començament del nostre segle Richard Strauss a Alemanya i Thomas Beecham a Anglaterra van retornar a *Così fan tutte* la seva forma originària. Al Gran Teatre del Liceu no va arribar-hi fins l'any 1930.

El llibret.

El llibret de *Così fan tutte* és el més elaborat de Lorenzo Da Ponte i on més va haver de desenvolupar la seva imaginació, combinant a la perfecció la bufonada picaresca amb un dramatisme molt equilibrat.

S'ha parlat molt sobre si cal considerar-la com una òpera bufa, o com un drama jocós. Ens semblen molt encertades les paraules de René Leibowitz quan la defineix com «una tragèdia en forma de joc». Nosaltres hi afegiríem que, invertint conceptes, és el mateix joc el que engendra la tragèdia.

Da Ponte i Mozart reeixiren plenament en la caracterització dels personatges: Fior-diligi, aristocràtica i un pèl puritana; Guglielmo, panxacontent, bromista i bon amic de la gresca; Dorabella, alegre i apassionada; Ferrando, somniador i una mica tibet; Don Alfons, el cínic misogin que mou subtilment els fils de la trama; Despina, l'experta criada de les dames que intenta fer-les tocar de peus a terra, però que també acaba sent víctima dels enganys de Don Alfonso. És particularment sorprenent com, amb el canvi de parelles, el caràcters s'acoblen a la perfecció.



Così fan tutte en la producció del Gran Teatre del Liceu procedent del Théâtre Royal de la Monnaie de Brusel.les presentada el 1990 i que ara es torna reposar al Liceu. Foto: A. Bofill.

Musicalment, *Così fan tutte* és l'òpera dels concertants: de trenta-un números que conté la partitura, només dotze són àries i cavatines. La resta són números de conjunt, on l'estat d'ànim dels personatges és posat de relleu magistralment; recordem per exemple el núm. 9 de l'acte I, «Di scrivermi ogni giorno»: mentre les parelles s'acomiaden dramàticament, Don Alfonso remuga un cínic «Io crepo se non rido». I l'admiració d'aquests fragments la sentim també pels duets: els de les dues germanes, «Fra gli amplessi», «Il core vi dono...» on la barreja dels contrastes adquireix unes proporcions que demostren un cop més les grans intuïcions teatrals de Mozart.

Aspectes musicals.

Così fan tutte conté també unes bellíssimes àries. I tot això s'acompanya amb una orquestració exquisida, on el vent defuig

els recursos descriptius d'*Idomeneo* per doblar veus i caràcters, ambientacions i situacions, des de l'alegria a la tristor,

passant per l'angoixa: pensem per exemple en les dues flautes d'«Ah che tutta in un momento» (final de l'acte I), o en la tensió acumulada quan els dos falsos albanesos han fingit beure arsènic. Tampoc no s'obliden en *Così* els moments marcial («Una bella serenata», «Bella vita militar») o la galanteria exquisida («La mano a me date»). Mozart fins i tot es permet el luxe de fer una autoparòdia en ironitzar sobre l'òpera seriosa: els salts d'octava de l'ària «Come scoglio» (Fiordiligi, núm. 14 I) engloben, enmig d'un magistral i difícilíssim fragment, una deliciosa burla d'aquell gènere líric.

Così fan tutte és una obra difícil, malgrat la seva aparent simplicitat

En *Così fan tutte* és també important l'ús que fa Mozart del *leitmotiv*, tímidament exposat ja en *Don Giovanni*. N'és l'exemple més clar el núm. 30 del segon acte, «Tutti accusan' le donne», que acaba amb el pompós «Co-sì fan tu-u-tte» que ja hem sentit en l'obertura. També trobem aquest recurs al final del segon acte quan, descoberta la intriga, els dos joves exclamen davant Despina «Ed al magnetico signor dottore rendo l'onore che meritò» amb el mateix dibuix orquestral que ja hem trobat al primer acte.

Così fan tutte és una obra difícil, malgrat la seva aparent simplicitat: les subtileses del llibret no van ser enteses ni per Wagner ni per Beethoven -d'altra banda admiradors de Mozart- que acusaven el compositor d'acceptar qualsevol text, ignorant potser que Mozart va abandonar composicions d'obres (cas de *Lo sposo deluso* i *L'oca del Cairo*) per la seva mediocritat textual. Més d'un ha dit de *Così* que és una òpera cursi i rococó. Prenent aquest terme no pas despectivament, podem dir que aquesta òpera és el triomf del rococó. Mozart n'és el vencedor i nosaltres restem sotmesos i agraïts davant de tanta bellesa.

ARGUMENT

Acte I Ferrando (promès de Dorabella) i Guglielmo (promès de Fiordiligi) discuteixen amb Don Alfonso, vell i cínic misogin, sobre la infidelitat de les dones. El vell els proposa una juguesca: si es posen a les seves ordres, ell els demostrarà que les seves parelles els faran el salt ben aviat. Els joves soldats s'hi juguen cent sequins.

A casa de les noies, Dorabella i Fiordiligi, que són germanes, esperen els seus enamorats. Don Alfonso arriba, trist i capcot, i els comunica que els seus promesos han d'anar al camp de batalla. Ells s'acomiaden i les noies queden soles i tristes. Despina, la seva criada, les anima a buscar-se altres amants.

Don Alfonso demana ajut a Despina per introduir a la casa dos joves «albanesos» molt ben plantats: Tizio i Sempronio, que, és clar, són Guglielmo i Ferrando disfressats. Escandalitzades, Dorabella i Fiordiligi els volen fer fora, però els dos nouvinguts, enamorats d'elles, fingeixen prendre una ampolla d'arsènic per no haver estat correspostos. Despina, vestida de metge, els cura amb un tros d'imant. Els «albanesos», notant que les dues germanes semblen ara més assequibles, els demanen un petó i elles fugen.

Acte II -Despina no aprova l'actitud esquiva de les dues dames: cal que es diverteixin i que busquin noves companyies. Finalment Dorabella es decideix per Tizio i Fiordiligi per Sempronio. Inicien un passeig pel jardí. Guglielmo flirteja amb Dorabella, que accepta el seu retrat a canvi del de Ferrando. En un altre indret, Fiordiligi rebutja el fals Sempronio. Quan Ferrando es troba amb Giuglielmo, aquest li fa saber que Dorabella ja no li és fidel.

Fiordiligi, que té por de cedir, vol anar al camp de batalla al costat de Guglielmo, però Ferrando intenta de nou enamorar-la i Fiordiligi acaba sucumbint a l'amor del fals albanès. Davant l'enuig de Guglielmo, que es creia més sortós. Alfonso recomana resignació: «així fan totes», és el seu lema, i aconsella acabar el joc amb unes falses noces. Arriba un notari (un altre cop Despina emmascarada) i les dues parelles signen el contracte matrimonial. Se sent una marxa militar: Alfonso avisa que tornen Ferrando i Guglielmo -i aquests no triguen, és clar, a «descobrir» el que ha passat. Demanen explicacions a les seves promeses i finalment, tot acaba feliçment gràcies a Don Alfonso qui aclareix el misteri a les dones i recomana a les parelles de casar-se ben aviat i acabar la festa en pau. Despina rep una estirada d'orelles i la seva recompensa. Tots canten la moralina final. □

PHILIPS

Digital Classics

Leoncavallo

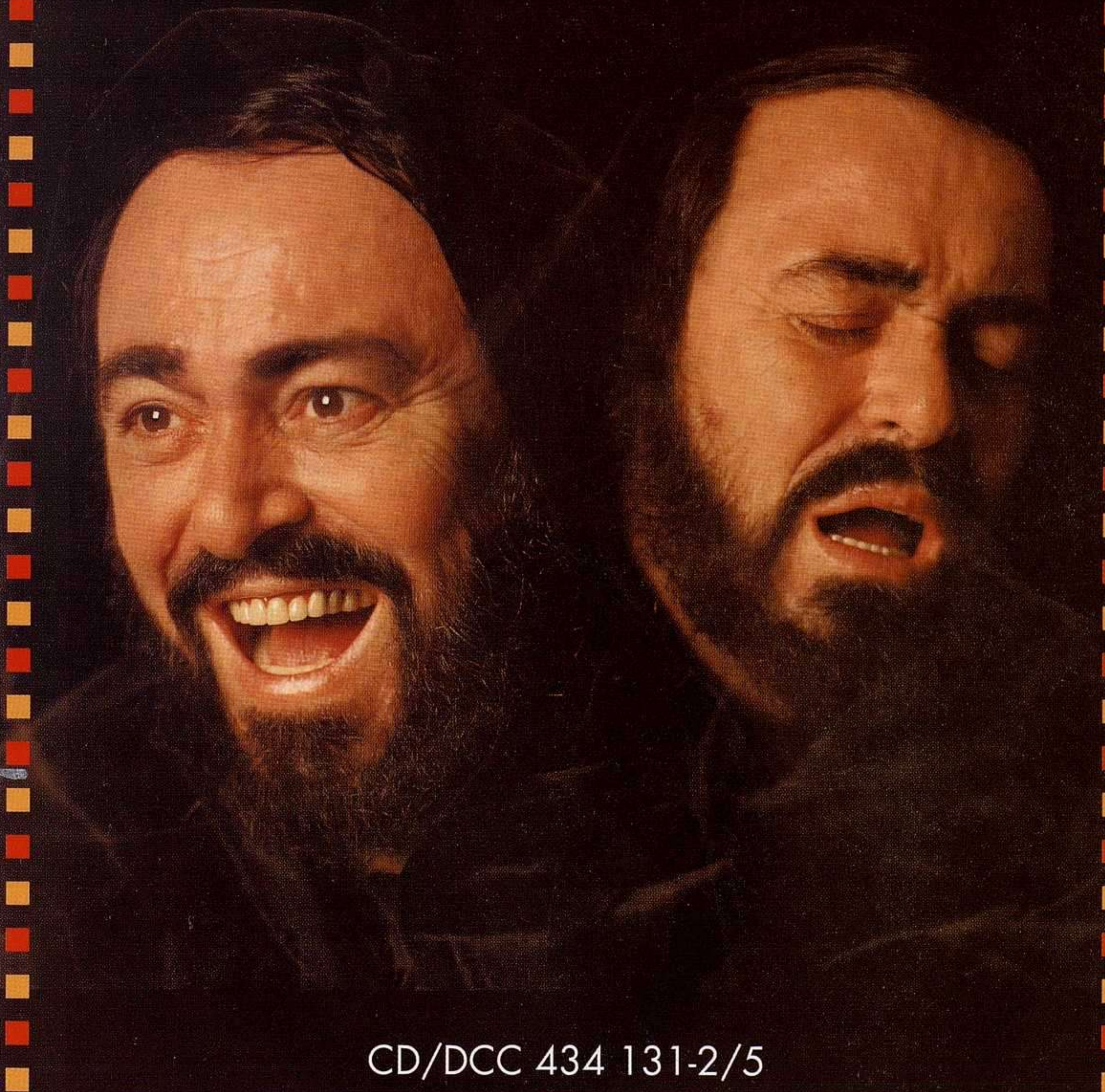
PAGLIACCI

LOS PAYASOS

LUCIANO PAVAROTTI

DANIELA DESSÍ · JUAN PONS · PAOLO CONI · ERNESTO GAVAZZI

**PHILADELPHIA ORCHESTRA
RICCARDO MUTI**



CD/DCC 434 131-2/5

'93

Vè
CICLE

////
ÒPERA A CATALUNYA

////
AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL



Madama Butterfly

GIACOMO PUCCINI

**PAO-LIN CHAI • AKEMI SAKAMOTO • JESÚS PINTO • LLUÍS SINTES
OLGA SALA • JOSEP RUIZ • RAMON PUJOL • PERE FARRÉS**

Director del cor JOSEP FERRÉ • Director d'escena PAU MONTERDE • Escenografia JOAN JORBA
ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL VALLÈS • COR DELS AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL


Director musical: JAVIER PÉREZ BATISTA

Producció: AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL • Direcció General: MIRNA LACAMBRA

Ciutats on serà representada

SABADELL	<i>Teatre La Faràndula</i>	12 i 14 de maig, a les 21 h.
REUS	<i>Teatre Fortuny</i>	18 de maig, a les 21 h.
GIRONA	<i>Teatre Municipal</i>	20 de maig, a les 21'30 h.
MATARÓ	<i>Teatre Monumental</i>	22 de maig, a les 21'30 h.
OLESA DE M.	<i>Teatre La Passió</i>	29 de maig, a les 22 h.

DIPLOMA B. SABADELL / JORBA / 1993

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Amb el patrocini de
 Banc Sabadell

Ajuntament  de Sabadell

Madama Butterfly a la Faràndula

Fernando Sans Rivière.

Seguint amb la fructífera serie d'èxits assolits pel compositor des de *Manon Lescaut* (1894) fins la *Tosca* (1900), i continuant amb la seva increïble regularitat (una mitjana quasi perfecta d'una nova estrena cada quatre anys) el compositor es va decidir definitivament pel drama musical japonès *Madama Butterfly* del comediògraf i empresari David Belasco.

Ja sabem que a Puccini li costava molt triar l'obra que portaria a escena i sense cap dubte va ser la interpretació de l'obra de Belasco (1853-1931) al Duke of York's Theatre de Londres la que el va fer triar per aquesta obra de caire exòtic.

Puccini va estar interessat tota la seva vida per l'exotisme però sobre tot desde el punt de vista musical, i no pas tant en el sentit visual que va estar de moda al final del segle XIX a mida que l'Extrem Orient s'anava descobrint amb la seva obertura cap l'exterior. Aquest orientalisme va ser molt apreciat pels corrents d'aquells anys de Modernisme o Art Nouveau, dit a Itàlia Stile Liberty. En l'aspecte musical, Puccini no era l'únic ni el primer que s'ocupava de l'orientalisme, ja que ja n'hi havia un cert bagatge al món musical i de l'òpera, com, entre altres, la *Iris* (1898) de Mascagni, ambientada al mateix Japó, a l'igual que la *Madame Chrisanthème* (1893) de Messager, basada en l'obra de Loti pero amb un caire còmic que no té la novel·la

del francès. El mateix Puccini va compondre el 1890 una peça orquestral titulada *Crisantemi*, i a *La bohème* (1896) s'aprecia el gust per les harmonies orientals, de forma molt destacada al principi del tercer acte on apareix l'escala pentatònica que representa el fred matinal.

Tornant a les tribulacions i la gènesi de *Madama Butterfly*, Puccini va haver d'esperar un any llarg perquè Belasco li donés els drets de l'obra, temps que va aprofitar per sospesar altres obres com el *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck (que ja estava musicant Debussy), *Les Misérables* de Victor Hugo, o *Terra Baixa* del dramaturg català Àngel Guimerà, entre una dotzena de títols que el compositor anava descartant en la seva febril recerca del llibret ideal. Finalment el 1901 signa el contracte amb el productor teatral i comediògraf americà que posseïa el seu propi teatre, el Belasco Theatre de Nova York, un personatge ben estrany (duia roba de sacerdot) que estava boig pels objectes orientals. Aquesta afició va fer que escrivís l'obra a partir de la publicació de la història de *Madama Butterfly* relatada per John Luther Long (1898), i que Belasco s'hi interessés i la portés a l'escenari el 1900 en forma de una peça teatral en un acte únic.

Per portar a terme l'obra, Giacosa e Illica van haver de ampliar el breu text de Belasco, en la que va ser la última col·laboració d'aquest tàndem, ja que Giacosa va morir el 1907.



Cartell de *Madama Butterfly* de A. Hohenstein.

Els llibretistes, sota la atenta supervisió del compositor, van fer servir el llibre del francès Pierre Loti *Madame Chrysanthème*, que tractava de la mateixa història encara que d'una forma menys poètica quant als personatges, tot i que va servir per inspirar les escenes d'amor, que són molt superiors a les de Belasco, igual que l'interès i l'atenció per les petites coses que tant agradà a Puccini. Pel que fa a l'obra de Belasco, la seva millor aportació va ser l'escena en que Butterfly, el seu fill i Suzuki esperen tota la nit l'arribada del seu senyor i espòs. A l'obra teatral aquesta era formada per un llarg interludi de catorze minuts en el qual es representava la posta de sol fins la arribada del nou dia, aprofifi-

tant una destacada posada en escena amb efectes de llum i so que van causar una gran sensació a l'època. Aquesta escena es reflecteix a l'obra de Puccini amb l'admirable cor a boca tancada dels pescadors i una música del tot inoblidable.

Una vegada fou recomposta l'òpera després de l'estrena milanesa del 1904, ja que havia estat possiblement el fracàs més clamorós dels últims temps, sobrepasant fins i tot l'estrena de *Il barbiere di Siviglia*, on les causes principals de la desfeta van provenir de la mala sort i no tant dels errors del compositor. Puccini, va haver de passar l'obra de dos a tres actes, més regulars i no tan llargs, escurçar l'escena dels invitats a la boda, reduint així els papers

dels personatges secundaris que no feien més que destorbar, i sobre tot incluí un major relleu musical i espacial a l'aparició del tenor en l'últim acte, ja que en la versió inicial no tenia cap ària en tota la segona part de l'obra.

ARGUMENT

L'obra es representa a una petita casa japonesa al cim d'un turó davant del port de Nagasaki, a l'època mateixa de l'estrena de l'òpera, a principis del segle XX.

En el primer acte Goro, un *nakodo* (espècie d'agent matrimonial) que ha estat llogat pel tinent de la marina nord-americana Pinkerton, mostra la caseta «polivalent» i el servei al seu nou amo. El tinent, que s'ha assabentat de la possibilitat de contraure matrimonis temporals al Japó, no ha volgut desapropiar l'ocasió, encara que la jove triada, una **geisha** d'una família nobiliària caiguda en desgràcia després de la invitació del Mikado al seu pare perquè es fes el **hara-kiri**, creu que es casa per sempre. A més, Goro s'ha ocupat de la cerimònia nupcial a la qual ha invitat a les autoritats i familiars pertinents. Entre les autoritats hi ha el cònsol nord-americà Sharpless que intenta conscienciar el tinent del seu error, però Pinkerton exalçant els valors del yanqui emprenedor i aventurer, està massa il·lusionat amb la jove per a oblidar-la, encara que fa paleses les seves intencions de casar-se de debò

algún dia als Estats Units, amb una esposa real. A més, acabada la cerimònia apareix l'oncle Bonzo, un monjo budista, que obliga tots els familiars a rebutjar Cio-Cio-San, ja que s'ha assabentat que ha refusat els cultes antics per acceptar el culte cristià del seu nou marit nord-americà. Cio-Cio-San es queda tota sola amb el seu marit mentre cau la nit en el nou niu d'amor.

Al segon acte, Cio-Cio-San i el seu fill nascut de Pinkerton, així com la seva fidel serventa Suzuki esperen amb impaciència la tornada de Pinkerton, ja que fa tres anys des que se'n va anar. Goro, mentrestant ha intentat trobar-li un nou marit, com el ric Yamadori, encara que la jove ha rebutjat els pretendents en la confiança del retorn del seu marit. El cònsol Sharpless intenta debades fer entendre a Butterfly que Pinkerton l'ha oblidada i li recomana que es casi de nou. Però l'arribada al port de la nau de Pinkerton fa renéixer la confiança de la noieta japonesa.

El drama es resol finalment amb el retorn de Pinkerton, encara que casat amb Kate, una jove nord-americana. Pinkerton, amb l'ajut de Sharpless reclama el fill d'ambdós per portar-lo a Nord-amèrica. Cio-Cio-San, que l'estima de veritat, en un acte de desesperació se suïcida amb el ganivet del seu pare, just en el moment que Pinkerton torna a buscar el seu fill. Ja és tard per evitar el drama i Pinkerton queda aclaparat pel gran error comès amb el noble cor de la jove japonesa. □

L'Òpera a L'Hospitalet

Cinquè Aniversari de l'Associació d'Amics de l'Òpera de l'Hospitalet.

Joan Piera i Creixells
Secretari de l'Associació

Aquest article és el primer que fem arribar a «ÒPERA ACTUAL» i que inaugura la secció que ens ha cedit la seva direcció. Volem agrair, des d'aquestes ratlles, aquest gest i dir que, com a Associació, ens fem ben nostra aquesta publicació que, des del número anterior, enviem a tots els nostres socis.

A partir del proper article comentarem les temporades que fem, però en aquest, com que celebrem el cinquè aniversari, hem volgut donar a conèixer la nostra encara curta però intensa història.

Per entendre com es va gestar aquesta associació cal parlar primer de la feina que porten a terme les Aules de Cultura, equipaments culturals polivalents que l'Ajuntament de l'Hospitalet té repartits pels diferents barris de la ciutat.

Les Aules de Cultura han creat i dinamitzat projectes de difusió de música i espectacles teatrals. Durant la dècada dels 80 van anar sorgint projectes com Aula Kabaret, Aula Jazz, Rock Aula, Circuit Zero, per esmentar els més emblemàtics. Noms d'artistes que avui encapçalen les cartelleres es van «rodar» a les Aules de Cultura.

A la darrerria de la dècada s'hi afegí un altre projecte que, nascut a l'Aula de Cultura del barri Sanfeliu, cercava un espai propi i estable dins l'oferta cultural de la

ciutat (maig del 1988): la proposta L'ÒPERA A L'HOSPITALET.

Pensant en com donar un toc especial a les audicions de jazz que es programaven a l'aula, de la qual llavors jo n'era el director, vaig consultar amb l'amic Agustí Martínez, conegut músic de jazz, que em va adreçar a la cantant Beatriu Girona, que també feia recitals d'òpera. Aquesta m'explicà que davant les incompatibilitats entre les tessitures jazzístiques i les d'òpera havia optat per la lírica, i amb dos companys més formava el grup ODEE per dedicar-s'hi plenament. Amb aquesta informació vaig canviar la meva decisió i vaig deixar el jazz tal com venia funcionant a l'aula per elaborar el projecte d'una vella il·lusió que dormia en el calaix dels impossibles...

Em calien, però, més contactes per no quedar-me frenat tot just iniciat el camí. En Josep M. Castelló, director de la Coral Heura de l'Hospitalet i principal promotor dels Festivals Internacionals de Cant Coral, em va posar en contacte amb gent del cor del Gran Teatre del Liceu de Barcelona: Maria Isabel Fuentealba, Antoni Comas i Jesús Castellón van ser els primers després del grup ODEE i aquest film'adreçà al pianista acompanyant Miquel Ortega (actualment director d'orquestra i assistent del mestre Ros Marbà a Madrid), que amb la seva esposa Francesca Roig es van posar a disposició del projecte, fent-lo seu des del primer dia. Es produí així un

l·ligam de voluntats que garantien un treball seriós i de qualitat. El projecte ja estava en marxa.

Els Amics de l'Òpera de l'Hospitalet

Paral·lelament a tot aquest entramat, es produïa un fet insòlit. Entre els assistents al primer concert, entusiasmats per la novetat i la seva bona qualitat va circular la idea, mig «en sèrio» mig en broma, de constituir-se en una Associació d'Amics de l'Òpera. Vaig preocupar-me que aquesta idea dels «Amics de l'Òpera» circulés entre la gent coneguda a fi de crear un grup fidel d'afecionats que hi donessin suport, recomanant-los que en difonguessin la nova. El resultat fou que de les 14 o 15 persones assistents al primer recital, es va passar a uns trenta en el següent, i així successivament fins a omplir la platea de l'Auditori de la Caixa de la Rambla de l'Hospitalet, on es van traslladar els recitals, ja que la gent ja no cabia a la petita sala de l'Aula de Sanfeliu.

Mentrestant, l'Aula de Cultura Sanfeliu seguia programant i estenent els seus contactes i els seu grup capdavanter seguia captant gent interessada en rebre informació...

Se'ns plantejà la necessitat de donar-li forma legal, formant així l'entitat AMICS DE L'ÒPERA DE L'HOSPITALET. Cal remarcar aquí el paper important que va tenir la soprano Mirna Lacambra, fundadora dels Amics de l'Òpera de Sabadell, que des del primer moment es va posar al nostre costat en conèixer la idea de crear l'entitat, culminant aquest ajut amb la seva presència el dia de l'acte fundacional, essent les seves paraules de salutació un veritable estímul de superació en front del repte en què ens havíem embarcat.

El setembre de 1989 es produeix un canvi en la direcció de l'Aula de Sanfeliu. Jo passo a ser el director de la del barri de

Santa Eulàlia, i N'Artur Arranz entra com a nou director de l'Aula de Sanfeliu.

Artur Arranz, bon afeccionat i amant de l'òpera i membre també d'Amics de l'Òpera de l'Hospitalet, lluny de rebaixar els plantejaments, els augmenta i programa per l'abril de 1990 una estrena absoluta: *Le Devin du village*, òpera pràcticament desconeguda del filòsof Jean-Jacques Rousseau, que també era compositor, i autor dels articles de música de *l'Encyclopédie*. Aquesta òpera va ser produïda per l'Associació d'Amics del Liceu com a acte de participació en la commemoració del bicentenari de la Revolució Francesa. Així vam entrar en contacte amb l'Associació d'Amics del Liceu i amb el seu aleshores vice-president, el Sr. Roger Alier, professor d'Història de la Música a la universitat de Barcelona i autor d'importants recerques sobre la implantació de l'òpera a Catalunya, crític d'òpera a «La Vanguardia» i sobre tot, amant d'aquest gènere, qui des d'aleshores, s'ha convertit en un més dels col·laboradors i defensors del nostre projecte.

El gener de 1991, la gerència de l'Organisme Autònom Municipal de Cultura ens proposa d'agafar la direcció del projecte, donat que la «feina-motor» de l'Aula de Cultura Sanfeliu ja s'havia consolidat prou. Com a conseqüència de la nova proposta, se signa un conveni amb l'Ajuntament de la Ciutat i la nostra entitat passa a organitzar directament els recitals d'òpera a l'Hospitalet.

La nostra consciència d'entitat augmenta molt, atesa la responsabilitat que havíem assumit. Aquest mateix any donem un altre salt qualitatiu i ens decidim a organitzar, dins de les activitats proposades per diverses entitats amb motiu del bicentenari de la mort de Mozart, la Mostra Noves Veus (que enguany celebrarà ja la tercera edició al Teatre Joventut de l'Hospitalet el proper 16 de maig). Mostra

en la qual pretenem que tot aficionat de Catalunya pugui escoltar els nous valors que van sortint, així com oferir un marc perquè els joves cantants puguin «rodar-se» en un escenari sense els nervis d'haver de competir entre ells. Esperem contactar amb tots els conservatoris i escoles d'òpera de Catalunya i d'Espanya.

El 1992 vam celebrar el bicentenari del naixement de Rossini amb un recital monogràfic del tenor Antoni Comas, així com el bicentenari de l'estrena a Viena d'*Il matrimonio segreto*, de Domenico Cimarosa, òpera que vam produir semi-escenificada a càrrec d'Albert Romaní i un notable elenc de cantants. D'altra part l'Ajuntament de l'Hospitalet ens va encarregar la contractació i la gestió tècnica del Concert Institucional de Nadal, on van actuar la Coral Cantiga i l'Orquestra de Cambra de l'Empordà amb *El Messies* de Händel, dirigits per Laszlo Heltay.

Darrerament hem assolit un dels nostres objectius: tenir un local propi i poder començar una biblioteca i «compacteca» sobre òpera, sarsuela i música clàssica en general. Aviat començarem a realitzar seminaris d'introducció a la cultura operística per tal de donar a conèixer, entre els habitants de l'Hospitalet, aquest gènere apassionant...

En fi, creiem que aquest bagatge és prou interessant per pensar que estem en el bon camí. Un camí que va néixer de la mà de l'Administració Municipal i que val la pena de ser valorada a fons pels respon-



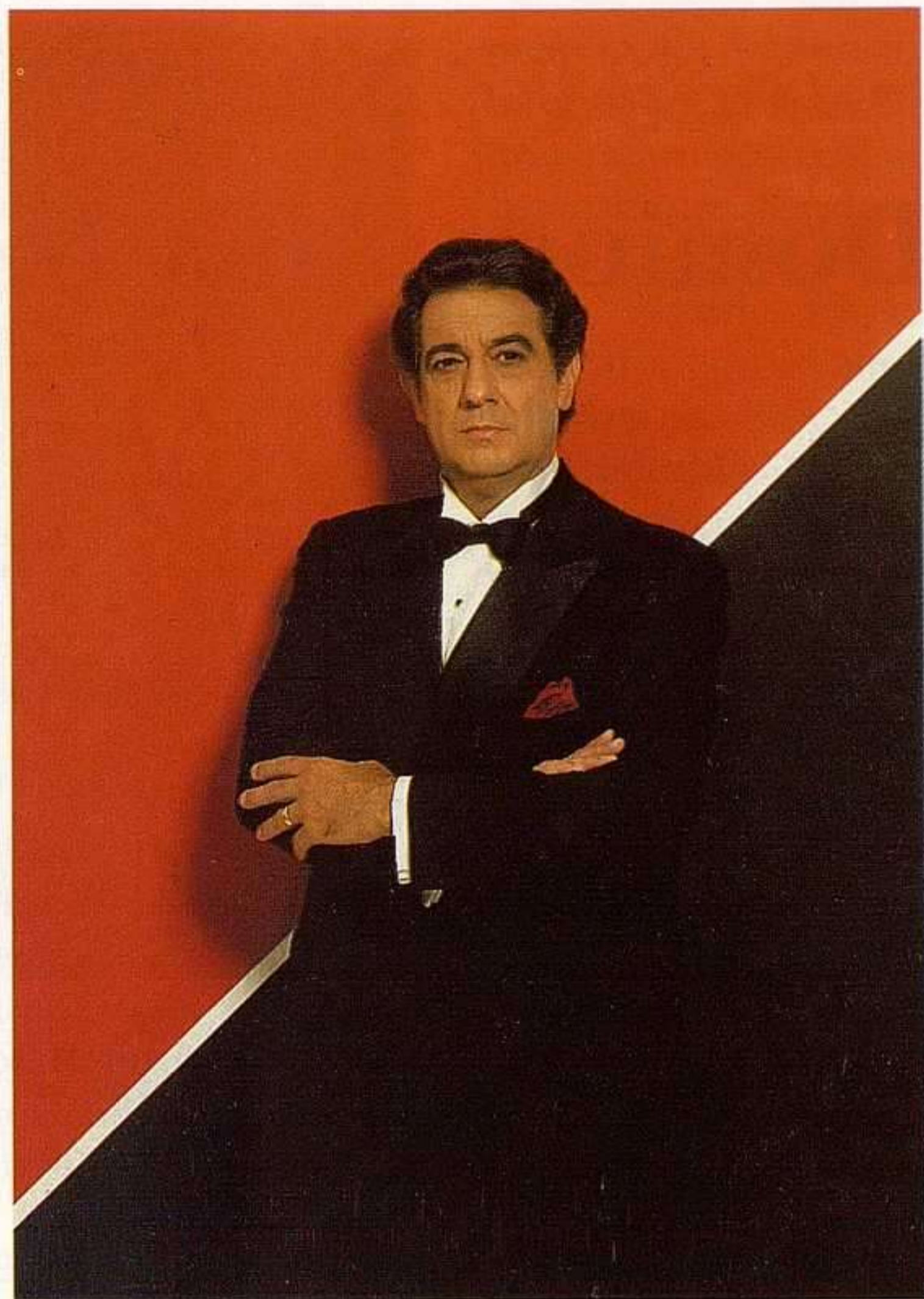
Le Devin du village a L'Hospitalet al 23 d'abril de 1990. D'esquerra a dreta, Montserrat Viver, Josep Torrecassana i Marta Muñoz.

sables d'altres administracions de cara a possibles iniciatives semblants, enriquidores del teixit associatiu.

Jo, personalment, l'he viscuda com una experiència apassionant, al costat dels meus amics Artur Arranz, actual director de l'Aula de Cultura Sanfeliu, Jaume Cardona, president de l'entitat, Josep M. Valero, Albert Amat, Sergi Milian, Carles Jiménez i Josep Lluís Muñoz, membres tots de la Junta fundacional dels amics de l'Òpera de l'Hospitalet, que recull el testimoni d'esforços anteriors en defensa de la música a la nostra ciutat, com el de la desapareguda Associació d'Amics de la Música de l'Hospitalet, que va dur a terme una tasca molt important en els deserts anys del franquisme, i del Grup Pizzicato, amb els seus exitosos Festivals Bach.

Res no ens agradaria més a tots els Amics de l'Òpera que tots aquests esforços fossin el detonant per fer possible «aquell conservatori» que no acaba d'arribar mai a la nostra ciutat. □

Plácido Domingo



En la actualidad, y tras veinticinco años cumplidos de una carrera iniciada en sus años mozos, Plácido Domingo sorprende a propios y extraños por su inagotable vitalidad. Aparece en escena siempre en plena forma, fascina por su línea vocal y escoge su repertorio de acuerdo con su insaciable capacidad musical demostrando un inagotable interés por probar todo aquello que intuye que puede obtener un realce insólito a través de sus medios vocales más que excepcionales.

Su optimismo y su vitalidad son contagiosos. Cuando fuimos a verlo para la entrevista que publicamos en este *dossier*, después de la Gala de los Reyes en la que dio, como siempre, lo mejor de sí mismo y de su arte, nos apareció sonriente y vital, animoso y dispuesto a emprender nuevas tareas en el amplio frente que ha abierto en el campo wagneriano, en el que después de una labor que no ha sido fácil, ha

ido logrando una generosa cosecha de éxitos, recientes aún los nuevos de *Parsifal* en Bayreuth y de *La Walkiria* en Viena. Contagiosa ilusión y vitalidad que lo llevan a planear ya el enfrentamiento con un reto aún mayor: el de Tristán sin desdeñar, por otra parte, el mucho más modesto rol de Erik en el *Holandés errante*.

Con más de dos mil representaciones a sus espaldas, con una ingente cantidad de grabaciones discográficas, después de haber cantado obras tan dispares como *Il Giuramento* de Mercadante y *El gato montés*, de Penella, y haber obtenido éxito tras éxito en su fulgurante carrera, creemos que Plácido Domingo se ha hecho acreedor al merecido homenaje que supone dedicarle este número de «OPERA ACTUAL».

Roger Alier
Director



Plácido Domingo: una biografía

Javier Pérez Senz.

El pasado mes de diciembre Plácido Domingo cantó en la Opera de Viena, por primera vez en su carrera, Sigmund de *La Walkiria* y confirmó que en el futuro piensa cantar Sigfrido y Tristán. Acaba de aparecer su primera grabación de *Lucia di Lammermoor* cuando aún llueven los premios internacionales sobre *Die Frau ohne Schatten* de Strauss grabada bajo la dirección de Solti y las críticas a su interpretación discográfica de Figaro en *El barbero de Sevilla* dirigido por Abbado. Y es capaz de alternar Parsifal con «El Macareno» de *El gato montés*. Plácido Domingo parece empeñado en dinamitar todas las etiquetas, pasea su voz y su temperamento por los principales roles líricos y dramáticos del repertorio italiano, francés y alemán. Además canta zarzuela, opereta, musicales norteamericanos, boleros, tangos, canciones napolitanas y los temas de éxito del momento. Es el mejor Otello de su generación y encima dirige orquestas.

No existe otro tenor con un repertorio tan extenso, variado y comprometido, preservado en una impresionante discografía en la que Bellini y Wagner se dan la mano con Bizet y Verdi, Weber y Beethoven se codean con Donizetti y Puccini. Berlioz y los veristas pasean junto a Offenbach y Johann Strauss, Richard Strauss y Saint-Saëns en compañía de Serrano y Penella.

Más de dos mil funciones.

En abril de 1988 Plácido Domingo cantaba Dick Johnson de *La Fanciulla del West* en la Opera de Viena. Parecía una cita más en la apretada agenda del divo español, pero era algo más, ya que cantando la primera representación de esta ópera de Puccini, Plácido Domingo cumplía la función número 2000 de su carrera. La impresionante cifra, no superada por ningún otro tenor de las últimas décadas, demuestra la portentosa vitalidad de un artista popular y polémico que siempre ha mostrado una enorme inquietud por explorar todo tipo de repertorios.

Cuando el 30 de septiembre de 1975 cantó por primera vez *Otello*, en la Opera de Hamburgo, algunos vaticinaron que arruinaría su voz. Casi veinte años después, Plácido lleva cantadas alrededor ciento setenta representaciones del Moro de Venecia. De otras óperas, como *Tosca*, ha superado ampliamente las doscientas. De *Carmen*, más de ciento cincuenta. En títulos como *La Bohème* o *Cavalleria Rusticana* ha superado el centenar de representaciones.

De todos los grandes tenores de la actualidad, se llamen Pavarotti, Carreras, Kraus o Aragall, Domingo es el que más funciones ha cantado y el que mayor número de personajes ha abordado, desde el repertorio belcantista a Wagner. Tiene el record en cuanto al número de inaugura-



Plácido Domingo como Don José de *Carmen*. Foto: H.J.Lieske (Archivo Dg)

ciones de temporada en teatros como el Metropolitan de Nueva York o la Scala de Milán. Es el que ha grabado más cantidad de discos, y ha protagonizado más producciones operísticas disponibles en vídeo y láser disc, además de ser el protagonista de más versiones cinematográficas de óperas, con títulos como *La Traviata* y *Otello*, dirigidas por Franco Zeffirelli, o *Carmen* de Francesco Rosi.

Es el único de los grandes tenores que, además de cantar, es director de orquesta y también el único que, sin abandonar su carrera de cantante, se ha convertido en consejero artístico de Los Angeles Music Center Opera y ha sido asesor musical de la Expo 92 de Sevilla. Si a todo esto añadimos una continua presencia en los espectáculos televisivos de mayor audiencia (ha participado en la ceremonia de entrega de los Oscar de Hollywood, en los shows de Carol Burnett o *Los teleñecos...*) sus incursiones en la música popular, su apasionada defensa y divulgación de la zarzuela en los

principales escenarios internacionales y sus habituales *spots* publicitarios, obtendremos una mera aproximación a la actividad incesante que despliega una persona dotada de una energía física y un olfato comercial fuera de serie. En 1983 publicó una autobiografía con el significativo título de *Mis primeros cuarenta años* y hoy, superados los innumerables acontecimientos que rodean la existencia diaria de un tenor que ha logrado traspasar ampliamente los límites de una carrera operística, se ha convertido en uno de los cantantes más populares de todos los tiempos.

Una familia dedicada a la música

Plácido Domingo nació en Madrid en la calle de Ibiza del conocido barrio de Salamanca, el 21 de enero de 1941. Aunque existe una enorme disparidad en las fechas del nacimiento del tenor, ésta es la «oficial» mantenida por el interesado en su autobiografía. Su infancia estuvo dominada por el ambiente musical, que era una tradición en su familia ya que sus padres, Pepita Embil y Plácido Domingo, eran empresarios de una célebre compañía de zarzuela y opereta que recorrió toda España antes de instalarse en México. Fue precisamente en el Conservatorio Superior de Música de la capital azteca donde el joven Plácido inició sus estudios musicales. Una sólida preparación musical le permitió dedicarse a la actividad de pianista y, posteriormente, afrontar la dirección orquestal.

A los veintitres años debutó, aunque como barítono, en la zarzuela *Gigantes y Cabezudos*. Tres años después debutó, ya como tenor, en el rol de Alfredo en *La traviata*. Entre 1962 y 1965 vivió una intensa actividad profesional en la Opera Nacional de Israel, junto a su esposa, la soprano Marta Ornelas. En la Opera de Tel Aviv participó en más de trescientas representaciones, abordando todo tipo de reperto-

rio, desde papeles de comprimario a primer tenor, mejorando su técnica de canto y aprendiendo a desenvolverse con soltura en el escenario. Fueron duros años de aprendizaje, percibiendo unos honorarios bastante parcos, pero adquiriendo una experiencia de trabajo que resultaría fundamental en el desarrollo de su carrera.

La consagración internacional

Su presentación en Nueva York tuvo lugar en el Lincoln Center, con motivo de la inauguración de la nueva sede de la New York City Opera en 1966, con el estreno de la ópera *Don Rodrigo*, de Ginastera. El éxito conseguido le abrió las puertas del Metropolitan Opera House, donde debutó en 1968, sustituyendo a Franco Corelli en *Adriana Lecouvreur*, junto a la gran Renata Tebaldi. Desde entonces, la presencia de Plácido en las temporadas del Met ha sido continua, cantando obras como *Carmen*, *Il trovatore*, *Aida*, *Manon Lescaut*, *Tosca*, *Los Cuentos de Hoffmann*, *Francesca da Rimini*, *Los Troyanos* o *Lohengrin* y alcanzando, hasta la fecha, el record de doce brillantes inauguraciones de temporada.

Al éxito en los Estados Unidos siguió, como era previsible, la presentación en los más importantes escenarios europeos: Royal Opera House, Covent Garden de Londres, Opera de Munich, Opera Estatal de Hamburgo, Opera Alemana de Berlín, Opera de París, Opera Estatal de Viena y Scala de Milán. En 1970 debutó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid con el papel de Enzo Grimaldi en *La Gioconda*, junto a la gran soprano Ángeles Gulín y Ruggero Raimondi, en esas fechas también en el inicio de su actividad internacional. Desde su triunfal presentación ha ofrecido a sus paisanos la posibilidad de verle en títulos como *Manon Lescaut*, *Tosca*, *La Fanciulla del West*, *Turandot*, *Aida*, *Otello* o *Carmen*. En 1979 llamó la atención especialmente cuando en una misma noche

cantó Luigi en *Il Tabarro* y Canio en *Pagliacci*. En 1980 fue el artífice del estreno mundial de *El poeta*, ópera de Federico Moreno Torroba sobre la vida de Espronceda escrita especialmente para nuestro tenor. Al año siguiente cantó Edgardo en *Lucia de Lammermoor* y en 1982 ofreció su vigorosa interpretación de Sansón en la obra maestra de Saint-Saens.

Pero sus actuaciones en Madrid no se han limitado al Teatro de la Zarzuela. En la historia de la capital de España queda, como fecha auténticamente histórica, el 9 de julio de 1982 cuando ofreció un recital al aire libre en el Campus de la Ciudad Universitaria, convocando a unas 200.000 personas que pudieron conocer directamente el temperamento de un artista al que muchos escuchaban en vivo por primera vez. También quedan para la historia la representación de *Otello* junto a la inol-



Plácido Domingo en *Pagliacci* para la película de Franco Zeffirelli (Archivo Polygram)



Plácido Domingo en la escena final de *Otello*.
Representación del Gran Teatre del Liceu. Foto: A.
Bofill

vidable Pilar Lorengar en el Estadio de Fútbol Vicente Calderón en julio de 1985, donde se logró la cifra record de 40.000 espectadores en una manifestación operística.

Sin embargo, la presentación en España de Plácido Domingo no se produjo en Madrid, sino en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona, el 1 de enero de 1966, durante la temporada de ópera en la que interpretó tres óperas mexicanas: *La mulata de Córdoba* de Moncayo, *Carlota* de Luis Sandi y *Severino* de Salvador Moreno. Pero cuando de verdad conquistó al público fue en 1971, en las históricas funciones de *Manon Lescaut*, junto a una gloriosa Virginia Zeani. En la temporada siguiente volvió a cosechar un éxito extraordinario con *Andrea Chénier* y *Un ballo in Maschera*. Su relación con Barcelona, donde se estable-

ció durante algunos años, ha sido más intensa que continua. Verdaderamente las actuaciones de Plácido Domingo y Montserrat Caballé han deparado algunas de las más memorables noches del Coliseo de la Ramblas, como las famosas representaciones de *Aida* de 1973 en las que el teatro alojó prácticamente a un millar de espectadores más del aforo habitual, con los palcos y los pasillos literalmente abarrotados. En la temporada siguiente participó en *I vespri siciliani* de Verdi y en los años sucesivos cantó *Tosca*, *La Bohème*, *Otello*, *Carmen* y *Fedora* de Giordano. En 1977 tuvieron lugar las míticas funciones de *L'Africaine* de Meyerbeer. Tras esas memorables veladas, Plácido permaneció varios años sin actuar en el Liceu, por muy diversos motivos, disgustos y malentendidos. El infortunado paréntesis se rompió, felizmente, en 1982 cuando cantó en *La bohème*, junto a la soprano Ileana Cotrubas, en el Festival de Ópera del desaparecido Patronato Pro Música. En estos últimos años ha cantado *Tosca*, *La Fanciulla del West*, *Otello*, *Fedora* junto a Renata Scottò, *Samson et Dalila* junto a Agnes Baltsa y *Adriana Lecouvreur* junto a Mirella Freni. En su faceta de director, el Liceu también fue el escenario de su presentación en nuestro país, con *Attila* de Verdi en 1973, y más tarde *Doña Francisquita* de Amadeu Vives, en homenaje a sus padres.

En los últimos años, Domingo ha alcanzado tal popularidad que resulta imposible enumerar los acontecimientos operísticos en los que ha participado en los más importantes teatros del mundo. Por ello simplemente vamos a recordar algunos de especial trascendencia, tras su primer *Otello* en la Ópera de Hamburgo en 1975. En 1978 la Ópera Cómica de París celebraba el centenario del estreno de *Carmen*, precisamente en la misma sala, con una producción protagonizada por Teresa Berganza y Domingo. Dos años después, en 1980 fue el protagonista de *Los Cuentos de Hoffmann*



Domingo en la última de sus apariciones en el Liceu en *Adriana Lecouvreur* junto a Mirella Freni. Foto: A. Bofill.

en la producción conmemorativa del centenario del compositor, realizada por el desaparecido Jean Pierre Ponnelle, en los Festivales de Salzburgo. En 1983, participó en la inauguración de los actos del centenario del Metropolitan Opera House de Nueva York, cantando Eneas en *Los Troyanos* de Berlioz, junto a Jessye Norman y Tatiana Troyanos.

Entre las noches históricas del Teatro alla Scala de Milán de la temporada del Bicentenario, figura su presencia en un *Don Carlos* dirigido por Claudio Abbado, la legendaria producción de *Otello* dirigida por Carlos Kleiber, *Ernani* y *Parsifal* bajo la batuta de Riccardo Muti; también merece mención el estreno mundial de *Goya* de Menotti, obra escrita a petición del propio

cantante y estrenada en el Kennedy Center de Washington en 1986...

En su faceta de director de orquesta destacan las representaciones de *El murciélago* en el Covent Garden y la Opera de Viena, las funciones de *Roméo et Juliette* de Gounod en el Metropolitan, en noviembre de 1986, con el ilustre Alfredo Kraus como protagonista y Cecilia Gasdia. Precisamente con la compañía del Metropolitan realizó una gira por Japón en 1988, con la soprano Kathleen Battle y el director James Levine, de la que existe un documental para la televisión. Y con la Orquesta Philharmonia, con la que el tenor-director ha actuado en diversas ciudades, ha grabado su primer disco no operístico, un registro monográfico Falla con *El sombrero de tres*

picos y *El Amor Brujo*. Por último cabe reseñar dos manifestaciones quizás exóticas, pero de especial trascendencia para la proyección internacional del tenor madrileño: su debut en China, con un recital en Pekín en julio de 1988, acompañado por el pianista Eugen Kohn y la primera representación de *Aida* al aire libre en Egipto, precisamente en los escenarios naturales del Templo de Luxor, el 2 de mayo de 1987, junto a Maria Chiara y Fiorenza Cossotto en una producción espectacular en la que no faltaron leones, caballos y carros, y en la que participaron cerca de 2000 figurantes.

Pero no todo han sido momentos felices en la vida del tenor y entre los períodos más difíciles de su carrera se encuentra la temporada 1985-86, cuando interrumpió casi totalmente su actividad profesional para dedicarse a recitales y conciertos benéficos para recaudar fondos para las víctimas del trágico terremoto que sufrió la ciudad de México, movilizando a grandes estrellas de la ópera. Uno de estos conciertos tuvo lugar en el Liceu barcelonés, en enero de 1986.

Una energía arrolladora

Precisamente en la sensación de actividad incesante que despliega Plácido no deja de percibirse claramente una virtud que a veces no se tiene presente al hablar del tenor; organización. Todo está previsto y largamente madurado. Puede pensarse, ante el aluvión de representaciones de títulos tan distintos, ante la grabación de tantas óperas y recitales, ante las giras, los anuncios, las entrevistas... puede pensarse que Domingo improvisa. Nada más lejos de la realidad. Medita mucho cada proyecto que va a realizar y cuando no ve las cosas claras... no lo hace. Puede convencer a unos e irritar a otros en determinado rol que no se ajusta demasiado a sus características vocales... pero cuando canta un

papel es porque puede ofrecer algo de interés, como tenor y como intérprete.

Otra de las grandes pasiones del tenor madrileño ha sido fomentar la expansión del género operístico, bien a través de macroconciertos al aire libre, bien a través de la televisión y el cine. Para el cine hasta la fecha ha participado en diversas películas, como *La traviata* y *Otello* dirigidas por Franco Zeffirelli, la *Carmen* filmada por Francesco Rosi en la ciudad malagueña de Ronda, las producciones filmadas por Zeffirelli de *Cavalleria Rusticana* y *Pagliacci* con la compañía del Teatro alla Scala... y en el campo televisivo, el programa realizado por Jean-Pierre Ponnelle titulado *Plácido Domingo en Sevilla*, en el que interpreta diversos personajes de operas cuya acción transcurre en Sevilla y los espectadores pueden asistir atónitos al espectáculo que supone ver la escena de *El barbero de Sevilla* en la que Fígaro afeita al conde Almaviva y en la que Domingo da vida a los dos personajes a la vez.

Un repertorio abrumador

Lo más atractivo de la voz de Plácido es su timbre seductor, bellísimo, la amplitud y calidez de su registro central, la naturalidad que desprende su canto. Y por encima de todo la energía, la generosidad y la intensidad que pone en cada una de sus actuaciones y grabaciones. Quien lo ha visto interpretar Dick Johnson, Mario Cavardossi, Rodolfo, Sansón, Don José, Radamés, Hoffmann u *Otello*, puede confirmar la extraordinaria versatilidad musical y estilística y la cuidadosa caracterización, llena de matices, de personajes tan diversos. Y siempre interpretados con una entrega y pasión que le permiten conducir al público al delirio. Poco importa que no sea un tenor de poderosos agudos... poco importan incluso los errores: como todos los grandes artistas, o gusta a rabiar o produce fobias. No conoce el término medio.



Plácido Domingo en Otello acto III. G.T. del Liceu. Foto: A. Bofill.

De la inteligencia con que ha planificado su carrera dan buena prueba sus resultados. Con más de dos mil funciones a sus espaldas, es capaz de compaginar obras belcantistas junto al verismo y al repertorio alemán. Desde luego los puristas le critican en uno y otro repertorio. No le perdonarán nunca que sea capaz de cantar *Elisir d'amore* y *Lucia di Lammermoor* y a los pocos días *Sanson* y *Dalila*, *Aida* u *Otello*. Y encima ser capaz de cantar con éxito *Lohengrin*, *Parsifal* y recientemente Sigmund, en su lento camino hacia el Tristán. Para acabar de «arreglar» las cosas sigue practicando sus habituales incursiones en la música ligera y el cine. Como muestra de esta versatilidad baste recor-

dar que en el pasado mes de agosto, y en un breve espacio de tiempo, Plácido fue capaz de hacer cosas tan distintas como cantar *El Gato Montés*, de Penella (que ha grabado para DG) en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, a los tres días de volar a Barcelona para participar en la ceremonia de inauguración de los Juegos Olímpicos, hacer una escapada al Festival de Perelada para participar en la *Antología de la Zarzuela...* y salir disparado para afrontar su debut en el Festival de Bayreuth, dónde cantó *Parsifal* convirtiéndose, tras Victoria de los Angeles, en el segundo cantante español que ha cantado en el célebre templo wagneriano en toda su historia.

Variedad de sus grabaciones

Es un intérprete de gran versatilidad que abarca un repertorio enorme: ya ha interpretado cerca de noventa óperas.

Los compositores a los que ha dedicado una mayor atención son Giuseppe Verdi y Giacomo Puccini de quienes ha interpretado y grabado la mayoría de sus grandes óperas. De Verdi ha abordado, entre teatro y estudio de grabación, personajes como Macduff en *Macbeth*, Ismael en *Nabucco*, Rodolfo en *Luisa Miller*, Duque de Mantua en *Rigoletto*, Don Carlo (en las versiones francesa e italiana), Riccardo en *Un ballo in Maschera*, que ha grabado con Abbado y Karajan, en su última producción en el Festival de Salzburgo y que se convirtió en la última grabación operística del desaparecido director, Don Alvaro en *La forza del destino*, Radamés en *Aida* (que ha grabado en cuatro ocasiones). Ha cantado en numerosas ocasiones el *Requiem* (que ha grabado dos veces) y ha participado en la grabación de títulos como *I vespri siciliani*, *I Lombardi* o *Giovanna d'Arco*. Ha logrado convertirse, por derecho propio, en el Otello de su generación, grabando discográficamente esta obra en dos ocasiones, llevándola al cine bajo la dirección de Zeffirelli y, el pasado mes de diciembre, grabándola en láser disc, dirigido por Sir George Solti, junto a Kiri Te Kanawa y Sergei Leiferkus, en la producción del Covent Garden dirigida escénicamente por Elijah Moshinsky.

De Puccini lo ha cantado todo y grabado casi todo. Cuando lleve al disco la ópera *Edgar*, habrá registrado todos los roles de tenor de la producción pucciniana. Ha sido el principal artífice de la moderna revalorización de *La fanciulla del West* y su personaje de Dick Johnson se encuentra entre sus máximas creaciones, habiéndolo llevado al disco en dos ocasiones, bajo la batuta de Zubin Mehta y Lorin Maazel. Con el caballero Des Grieux de la

Manon Lescaut ha conseguido algunos de sus más memorables éxitos y lo ha llevado al disco en dos ocasiones, con Montserrat Caballé y dirección de Bartoletti en los años setenta y con Mirella Freni y dirección de Sinopoli en los ochenta. También se destacan sus interpretaciones y varias grabaciones, en disco, vídeo y láser disc, de Cavaradossi (sus últimas *Toscas* son dos producciones distintas en disco compacto y láser disc, bajo la dirección de Sinopoli y junto a Mirella Freni y Hildegard Behrens), Luigi en *Il Tabarro*, Pinkerton y Calaf en *Turandot* (grabado en disco junto a Karajan y, para el vídeo y láser disc, en la producción de Zeffirelli y Levine del Met, junto a Éva Marton).

Del repertorio francés destacan sus continuas aproximaciones a Don José en *Carmen*, que ha grabado ya en tres ocasiones, con Abbado, Solti y Maazel, su vigoroso Sansón en *Samson et Dalila*, que ha registrado dos veces en estudio, con Elena Obraztsova y dirección de Daniel Barenboim y, muy recientemente, con Waltraud Meier y las fuerzas de la Bastille, dirigida por Chung, amén de una producción en vídeo y láser junto a Shirley Verret y George Prêtre, sus estupendas encarnaciones de Hoffmann en *Los cuentos de Hoffmann*, que ha grabado ya en dos ocasiones y de la que existe una producción del Covent Garden en vídeo. Recordemos también su apasionada y verista aproximación a *Werther*, grabada bajo la dirección de Riccardo Chailly, así como su *Faust*.

En su repertorio belcantista ha abordado Pollione en *Norma*, *L'elisir d'amore* y *Lucia di Lammermoor*, que el pasado año grabó por primera vez junto a Cheryl Studer y Juan Pons, pero donde ha conseguido resultados más convincentes es en el mundo verista con *Pagliacci* y *Cavalleria Rusticana* (dos producciones escalígeras disponibles en vídeo y láser disc), *Adriana Lecouvreur*, *Andrea Chénier*, *Fedora* o *Mefistofele*.

En el repertorio alemán

Su entrada en el repertorio alemán, tan criticada por unos como alabada por otros, no es un simple capricho de divo. Ha sido cuidadosamente planificada y realizada paso a paso. Ya en 1970 sorprendió con su participación en la primera grabación de *Oberon* de Carl Maria von Weber, junto a la mítica Birgit Nilsson y Rafael Kubelik, en la que sería su primera grabación para la Deutsche Grammophon. Seis años después aparecía su primera incursión wagneriana, Walter von Stolzing de *Los Maestros Cantores de Nuremberg*, bajo la batuta del desaparecido Eugen Jochum. En 1981 apareció el último gran testimonio discográfico de Karl Böhm, la *Novena* de Beethoven con el reparto seleccionado por el anciano maestro: Jessye Norman, Brigitte Fassbänder, Walter Berry... y nuestro tenor que, en el Festival de Salzburgo de 1991, volvió a grabar Beethoven, junto a la Filarmónica de Viena y dirigido por su «viejo» amigo James Levine. Ni más ni menos que la agotadora *Misa Solemnis* junto a tres artistas del «gancho» de Jessye Norman, Cheryl Studer y Kurt Moll.

Cada vez que aparece una nueva grabación wagneriana de Plácido, cada vez que finaliza una representación de *Lohengrin* o *Parsifal*, el crítico de turno se ve en la obligación de señalar que su alemán no es perfecto. Sin embargo, esos mismos críticos deben reconocer que nunca habían escuchado una voz de tal belleza y luminosidad recreando personajes como Tannhäuser, que ha llevado al disco con Sinopoli, *Lohengrin* que ha cantado en teatro ya en tres ocasiones: la primera versión discográfica fue junto a Jessye Norman y Sir George Solti y las dos siguientes, bajo la dirección de Claudio Abbado, junto a Cheryl Studer (una producción de la Ópera de Viena disponible en láser disc y otra

distinta para el disco compacto) y *Parsifal* que ha cantado en Nueva York en el Metropolitan y en la Scala de Milán y con el que debutó el pasado verano en el Festival de Bayreuth.

Y en su camino hacia el reto supremo de Tristán, Plácido ya ha recalado en el Siegmund de *La Walkyria*, que cantó con éxito el pasado mes de diciembre en la Ópera de Viena, junto a Waltraud Meier, Hildegard Behrens y la dirección de Christoph von Donhanyi, peldaño obligado en su consagración como tenor wagneriano en una época en la que no existen verdaderos tenores de este tipo.

Es posible que estemos ante el preludio de una nueva carrera centrada en Wagner, pero los planes de Domingo no indican la mínima intención de abandonar ningún repertorio. El pasado mes de febrero apareció su primera grabación de una obra maestra del bel canto, *Lucia de Lammermoor*, con Cheryl Studer, Juan Pons, Samuel Ramey y el director Ion Marin. Durante 1992 aparecieron *El gato Montés*, su tercera grabación discográfica de *Tosca*, con Mirella Freni, Samuel Ramey y Giuseppe Sinopoli, su segunda *Luisa Miller*, junto a Aprile Mollo y Levine y su cuarta versión discográfica de *Aida*, también con Mollo y Levine, y con el «equipo» del Metropolitan ya ha grabado su tercera versión de *Il Trovatore*.

Tras el enorme éxito obtenido en *La Walkyria*. Plácido confirmó que en los próximos años, existe el proyecto de grabar *Tristán e Isolda* bajo la dirección de Solti, proyecto que nunca ha terminado de cristalizar. Todo parece indicar que ahora, con el tenor cada vez más a gusto en el repertorio wagneriano y con Solti en la gloriosa madurez de sus ochenta años, el proyecto se convierta en realidad. Es el nuevo reto en la carrera de Plácido Domingo. □

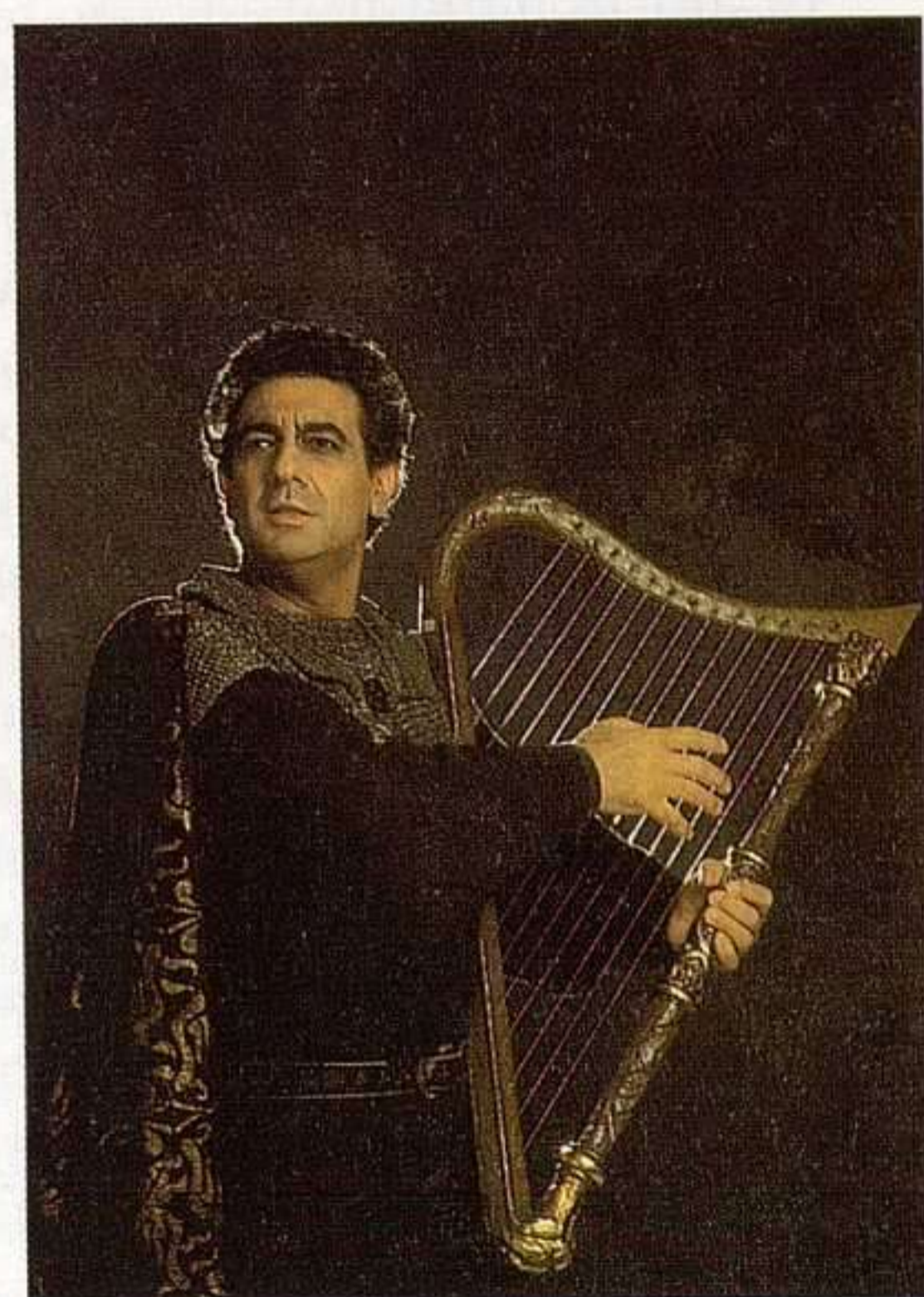
Plácido Domingo y Wagner

Pau Nadal

Plácido Domingo, que ha labrado su justa fama con la interpretación de obras del repertorio francés e italiano, no parecía en principio destinado a imponerse o a hacer carrera con las óperas pertenecientes a un mundo muy distinto: el wagneriano. Recordemos al respecto que, por ejemplo, en los teatros alemanes, bastantes de los cantantes allí habituales alternan ambos repertorios, aunque ello no suponga una dualidad exportable. Más difícil, sin embargo, es lo contrario porque los cantantes que se han impuesto en los teatros no germánicos en un repertorio llamémosle italiano ni les interesa abordar el repertorio wagneriano, ni la mayoría tiene condiciones para ello, ni posibilidades de imponerse si intentan la aventura (Mario Del Monaco, por poner un ejemplo, lo intentó, después de cantar *Lohengrin* en Italia y no salió muy bien parado).

El caso de Plácido Domingo es distinto. Comencemos por recordar que cuando llegó a la fama, Wagner ya no se interpretaba en ningún sitio (ni en Italia) en italiano, lo cual, evidentemente, obligaba a hacerlo en la lengua original, con lo que la ortodoxia debía ser mayor y las constricciones a que obligaban dos estilos tan distintos se veían ampliamente diferenciadas. Por ello las fronteras entre ambos repertorios quedaron más claramente delimitadas

que nunca y la primera incursión de Domingo en el repertorio wagneriano puede ser considerada como un escaqueo que tardaría en tener continuación. Sin embargo, hoy que nuestro protagonista ya ha conseguido éxitos importantes en el repertorio wagneriano, es curioso recordar en que circunstancias se produjo y recordarlo con sus propias palabras (*Mis primeros cuarenta años*, Ed. Planeta, 1983): «Mis dos representaciones hamburguesas de *Lohengrin* se programaron para el 14 y 16 de enero de 1968, inmediatamente después de la serie de *Bohèmes*. Fue mi primera incursión en el repertorio wagneriano, y asimismo la primera vez que cantaba una ópera alemana. Pienso que jamás me sentí más nervioso ante la perspectiva de una representación...la mayor parte de los crí-



Plácido Domingo en el papel de *Tannhäuser*. Foto: Fayer, Viena. (Archivo DG)

que nunca y la primera incursión de Domingo en el repertorio wagneriano puede ser considerada como un escaqueo que tardaría en tener continuación. Sin embargo, hoy que nuestro protagonista ya ha conseguido éxitos importantes en el repertorio wagneriano, es curioso recordar en que circunstancias se produjo y recordarlo con sus propias palabras (*Mis primeros cuarenta años*, Ed. Planeta, 1983): «Mis dos representaciones hamburguesas de *Lohengrin* se programaron para el 14 y 16 de enero de 1968, inmediatamente después de la serie de *Bohèmes*. Fue mi primera incursión en el repertorio wagneriano, y asimismo la primera vez que cantaba una ópera alemana. Pienso que jamás me sentí más nervioso ante la perspectiva de una representación...la mayor parte de los crí-

ticos declararon su satisfacción de haber oído cantar el papel a una voz acariciadora en lugar de la densa y robusta de un *Heldentenor*...No obstante el éxito, aquel *Lohengrin* me perjudicó desde el punto de vista vocal. Me resultó mucho más difícil el alemán que el italiano y el francés y hube de prepararme con intensidad...Lo que realmente somete una voz a una dura prueba es la concentración de notas en registro semiagudo; exactamente lo que ocurre en *Lohengrin*, aunque nunca pase de un la natural».

Apuntado cuanto antecede, es el momento de dejar constancia de un hecho no corriente y es que Plácido Domingo, en contra de lo que alguien pueda creer, ha conducido siempre su carrera con una alta dosis de inteligencia y conociéndose a sí mismo y sus posibilidades mejor que nadie, lo cual no deja de ser lógico. A la larga, los resultados siempre le han dado la razón y es en esta onda que después de aquel *Lohengrin* en Hamburgo no creyó oportuno, a pesar del éxito obtenido, insistir en el repertorio wagneriano. El cantante era muy joven y su formación había estado orientada hacia otro tipo de obras; era mejor esperar y así lo hizo, ya que no volvió a interpretar en escena un personaje wagneriano hasta dieciséis años después, concretamente hasta que en 1984 diera vida de nuevo al protagonista de *Lohengrin* en el Metropolitan de Nueva York.

Justo en el centro de estos dieciséis años de espera hubo una incursión de Domingo en el mundo wagneriano, pero no en los escenarios, sino en el disco, lo cual no es necesario recordar que no es lo mismo. Se trataba de la grabación *Die Meistersinger von Nürnberg* realizada en 1976 bajo la dirección de Eugen Jochum y el mismo Domingo confesó más tarde que no le interesaba participar en esa grabación, pero que la Deutsche Grammophon insistió para lo hiciera y resultó muy bien, aunque también reconoció que su conten-



En la interpretación de *Parsifal* junto a Waltraud Meier con la cual debutó en el Festspielhaus de Bayreuth en 1992.

to hubiera sido mayor de tener mejor pronunciación alemana.

1984 puede ser considerada como la fecha del inicio de la definitiva y más o menos continuada incursión de Plácido Domingo en el repertorio wagneriano. El momento más delicado: el intérprete y el cantante se hallaban en un envidiable momento de madurez y quizás el único problema podía residir en la ya citada diferenciación estilística. Por ello nada mejor que retomar la antorcha con *Lohengrin* debido a la vertiente «cantabile» del rol protagonista, al que, sin embargo, se ha calificado con excesiva insistencia de italianizante. En estas interpretaciones del Caballero del Cisne, en las que todavía podía faltar la necesaria familiarización con el mundo wagneriano (de ahí la curiosa elección de los escenarios en los que lo

iba interpretando), ya llamó la atención, junto a la innata musicalidad del cantante, una cosa que ya comenzaba a echarse en falta en el repertorio wagneriano: una voz de gran belleza y una maestría y suficiencia a toda prueba. Otros hitos en la interpretación de esta obra a cargo de Domingo han sido la grabación en disco bajo la dirección de Georg Solti en 1986 y la representación de 1990 en la Opera de Viena dirigida por Claudio Abbado, en la que el tenor madrileño, en un momento espléndido, ya demostró una considerable maduración del personaje y una mayor familiaridad con la obra.

Aunque en épocas muy cercanas, *Tannhäuser* es obra bien distinta y su personaje protagonista mucho más germánico y pesante como tal personaje y también en lo vocal. Sí lo ha hecho, sin embargo, en el disco, en 1988 y bajo la dirección de Giuseppe Sinopoli, obteniendo en general una acogida muy favorable. Las pruebas definitivas para la vinculación de Domingo con el mundo wagneriano han llegado recientemente con su incorporación de dos personajes de distintas características: el protagonista de *Parsifal* y el Siegmund de *Die Walküre*. El primero es un personaje realmente peculiar y, con toda su carga mística, bastante alejado de los personajes románticos habitualmente creados por Domingo. Vocalmente no plantea prácticamente ningún problema a Domingo, quien ha tenido, no obstante, que realizar un esfuerzo para asimilar todos los aspectos interpretativos del personaje. En esta interpretación puede hablarse de una primera aproximación en el Metropolitan de Nueva York, de un segundo y más comprometido contacto (Scala de Milán, inauguración de la temporada 1991-92 con la dirección Riccardo Muti), en el que Domingo todavía pudo dar la impresión de sonar un poco «a la italiana» y de la prueba definitiva de Bayreuth (Festival de 1992), una prueba que un artista de la

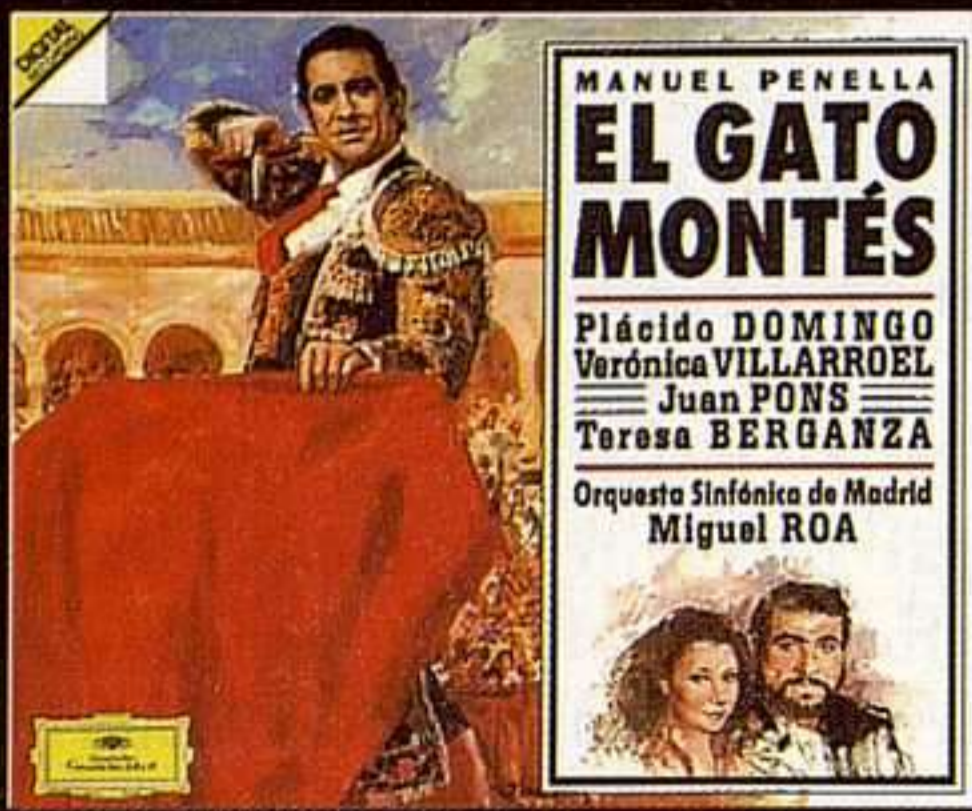
inteligencia de Plácido Domingo sólo podía abordar estando muy seguro de sí mismo. Era el segundo cantante español (la primera fue Victoria de los Angeles) en cantar en Bayreuth, en donde se hila tan delgado al juzgar una interpretación wagneriana, y el éxito obtenido fue importante. De él dio cuenta Fernando Sans Rivière en OPERA ACTUAL (Núm. 5, octubre-diciembre 1992) en los siguientes términos: «Plácido Domingo debutó con un magnífico éxito en Bayreuth; cantó bien a pesar de su mediana declamación del alemán y la modestia de su capacidad interpretativa, resultando un Parsifal un tanto ingenuo pero prometedor, sobre todo en lo vocal, donde dio un segundo y un tercer acto francamente vibrante».

Finalmente, el Siegmund de la gran saga wagneriana *Der Ring des Nibelungen* ha sido, el pasado mes de diciembre una prueba contundente (quizás la mejor hasta el momento) de la progresiva identificación de Domingo con el mundo wagneriano. El acontecimiento tuvo lugar en la Opera de Viena y pudo observarse como el artista, en una parte tenoril-heroica (me resisto a emplear, hablando de Domingo, el término *Heldentenor*) sin las complejidades místicas de Parsifal, estaba realmente espléndido con una vocalidad brillante y hermosa al servicio del personaje, sin problema alguno en la tesitura y dándole un vuelo lírico muy adecuado y que voces más ortodoxamente wagnerianas, pero mucho más duras, no consiguen darle.

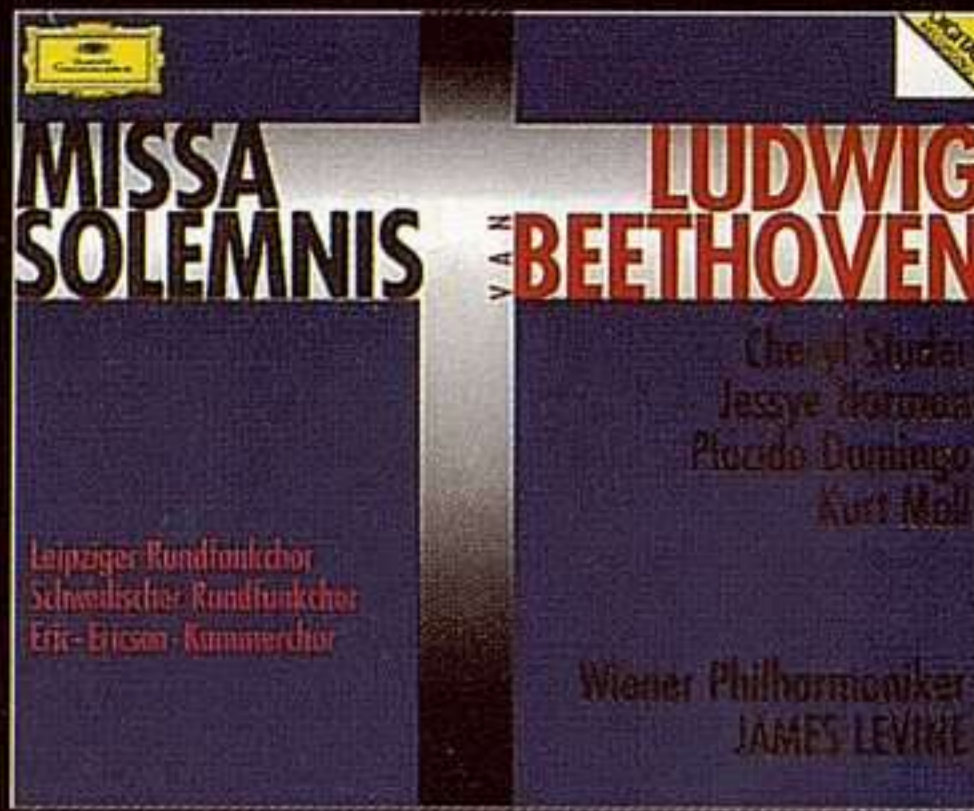
Las perspectivas para el futuro wagneriano de Domingo son cada vez más firmes. ¿Se atreverá finalmente con Tristán?. La idea hace tiempo que le ronda la cabeza, pero, en realidad, hace bien en ser prudente. Si un día se decide a abordar tan ardua parte, probablemente quienes repetidamente han puesto en tela de juicio ciertas iniciativas o decisiones del ilustre tendrán que rectificar una vez más y darle la razón. □

PLÁCIDO DOMINGO

ÚLTIMAS EDICIONES EN DEUTSCHE GRAMMOPHON



2CD 435 776-2



2CD 435 770-2



2CD 435 763-2



2CD 435 309-2



2CD 431 775-2



Muchos hablan de Plácido ...



20CD 435 400-2
20MC 435400-4

CONOZCA A DOMINGO

CONCURSO PLÁCIDO DOMINGO

La revista ÒPERA ACTUAL, con motivo de este *dossier* Domingo, ha querido inaugurar un apartado dedicado a un concurso, abierto a todos nuestros lectores. Para este primer concurso, gracias a la gentileza de Polygram, ofrecemos como premio dos ejemplares de la DOMINGO EDITION (veinte discos compactos, con selecciones de las mejores interpretaciones de Plácido Domingo para Deutsche Grammophon) que se sortearán entre los acertantes de las ocho preguntas que siguen a continuación. Las respuestas se tienen que enviar a la sede de ÒPERA ACTUAL antes del 20 de mayo de 1993. Los concursantes tienen que adjuntar sus datos personales (nombre, dirección y teléfono). No podrán concursar las personas vinculadas a la revista. El nombre de los premiados se hará público en el siguiente número de la revista.

1.- ¿Cuál es la primera aria que interpretó Domingo en el recital de Las Termas de Caracalla?

- a. *E lucevan le stelle*
- b. *O paradís*
- c. *Dalla sua pace*
- d. *Nessun dorma*

2.- ¿Cuáles eran los nombres de la soprano y mezzosoprano que interpretaban los papeles de Adriana y Princesa de Bouillon, respectivamente, en la *Adriana Lecouvreur*, la última ópera que Domingo ha interpretado en el Liceu?

- a. Mirella Freni y Jadranka Jovanovic.
- b. Mirella Freni y Fiorenza Cossotto.
- c. Mirella Freni y Elena Obraztsova.
- d. Edita Gruberová y Fiorenza Cossotto.

3.- ¿A qué tenor substituía Plácido Domingo cuando debutó en el Metropolitan Opera House de Nueva York en 1968?

- a. A Carlo Bergonzi.
- b. A Mario del Monaco.
- c. A Gianni Raimondi.
- d. A Franco Corelli.

4.- ¿En qué rol ha cantado otro Plácido Domingo en el Liceu?

- a. El pastorcillo de *Tosca*
- b. Otello.
- c. Trujamán de *El Retablo de maese Pedro*
- d. El niño que pide juguetes en *La Bohème*

5.- ¿Qué ópera exótica e infrecuente en el repertorio ha interpretado en el Liceu y que desde entonces no ha vuelto a ser programada?

- a. *Lakmé*
- b. *Madama Butterfly*
- c. *Iris*
- d. *La africana*

6.- ¿Qué ópera de Massenet ha cantado Plácido Domingo hace pocos años en Madrid?

- a. *Le Cid*.
- b. *Thaïs*.
- c. *Don Quichotte*.
- d. *Manon*.

7.- ¿Con que ópera debutó Plácido Domingo en Bilbao, en 1977?

- a. *Tosca*
- b. *Adriana Lecouvreur*
- c. *Lucia di Lammermoor*
- d. *Il Giuramento*

8.- ¿Qué título tenía que cantar en la Opera de Manaos (Brasil) que finalmente fue cancelado?

- a. *Lohengrin*
- b. *Carmen*
- c. *Otello*
- d. *Manon Lescaut*

Plácido Domingo: una discografía operística extensa y gloriosa

Marc Heilbron

La discografía de Plácido Domingo no sólo es una de las más amplias de la historia del disco, sino también una de las más completas. Las características de su voz le han permitido afrontar con el mismo éxito los más variados repertorios con una prudencia, en la mayoría de los casos, que merece el más vivo elogio.

Parece lo más justo empezar por comentar el Verdi de Domingo puesto que a este compositor es al que ha dedicado un mayor número de grabaciones. Domingo es un tenor verdiano puro y tiene versiones discográficas (en muchas ocasiones más de una) de todos los papeles esenciales de la producción verdiana incluyendo también algunas rarezas.

Grabaciones verdianas hasta *La traviata*

Siguiendo un criterio cronológico respecto a las obras del compositor, encontramos a Domingo en un papel relativamente modesto como el de Ismaele de *Nabucco* (DG, 1982) en una excelente grabación dirigida por Giuseppe Sinopoli que a través de unos *tempi* ágiles ofrece una vibrante versión de *Nabucco*. Cappuccilli es un Nabucco con un material vocal espléndido y muy convincente dramáticamente. Los medios vocales de Ghena Dimitrova son los ideales para afrontar el papel de Abigaille. Evgueni Nesterenko y Lucia Valentini-Terrani completan el reparto de protagonistas con elegancia y voz bella.

En *I Lombardi* (PHILIPS, 1972) Domingo no logró integrarse en la concepción de un papel que requiere una mayor calidez aunque canta

con nobleza. El resto del reparto es muy sugestivo una espléndida Cristina Deutekom en el papel de Griselda y un joven Raimondi como Pagano.

Más conseguida es su interpretación de *Ernani* (EMI, 1983) bajo la dirección de Muti: canta un Ernani vibrante y muy musical junto a una Mirella Freni de excelente dicción aunque un poco justa para la parte de Elvira. Renato Bruson no consigue dotar al papel de Don Carlo del adecuado perfil psicológico y Nicolai Ghiaurov sólo resuelve con corrección la difícilísima parte de Silva.

Otro de los registros más interesantes del tenor madrileño lo encontramos en *Giovanna d'Arco* (EMI, 1973) en una excelente versión junto a la soprano Montserrat Caballé, que une aquí la belleza su timbre y la variedad técnica a una fidelidad rigurosa a las indicaciones de la parte. La voz de Domingo suena fresca, brillante en los agudos y con una gran capacidad de *legare*. La dirección de Levine es vigorosa, para una partitura que no se encuentra entre las mejores de Verdi.

Como todos los grandes tenores verdianos, Plácido Domingo también ha grabado su Macduff en el *Macbeth* (DG, 1976) al que Abbado da un carácter de tragedia intimista. Cappuccilli es un Macbeth expresivo y seguro; Shirley Verrett, una Lady Macbeth un tanto pálida pero correcta y Ghiaurov un Banquo de primer orden. Domingo interpreta con temperamento brillante y expresivo el aria «Ah la paterna mano».

Dos son las *Luisa Miller* de Domingo. La primera, dirigida por Maazel, DG 1979, que ofrece una dirección agresiva y teatral. El papel de Luisa es excesivamente pesante para Katia



Ricciarelli que lo interpreta con acentos dramáticos, pero con serias dificultades en el agudo. Domingo, en plena forma vocal, es el Rodolfo de gran registro central y agudos luminosos que requiere la parte. Renato Bruson es un barítono de una gran elegancia y el resto de los papeles los resuelven notablemente Elena Obratzsova, Gwynne Howell y Wladimiro Ganzarolli. Mucho menos convincente es la otra versión (SONY, 1992) en la cual el tenor se encuentra ya fatigado para una parte como la de Rodolfo. Aprile Millo tampoco cuenta con la voz adecuada para el papel, aunque resulta suficiente, un adjetivo con el que se puede calificar al resto del reparto. La dirección de Levine es inusualmente intimista.

A priori no es la voz de Domingo la más adecuada al papel de Il Duca di Mantua pero en conjunto e incluyéndolo también a él, el *Rigoletto* (DG, 1979) de Giulini es de verdadera referencia. Primero por la magistral dirección llena de contrastes y profundamente trágica de Giulini. El reparto, aunque podría haber sido más adecuado, resulta muy por encima de lo esperado. Ileana Cotrubas es también una Gilda de acento trágico diametralmente opuesta a la coloratura vacía de otras sopranos. El tenor canta con comodidad el papel de Duca di Mantua, aunque le falta una línea de canto más consistente. Perfectamente adecuados para el papel son Piero Cappuccilli, un *Rigoletto* conmovedor, y Nicolai Ghiaurov como Sparafucile. Kurt Moll en el breve papel de Monterone, es un pequeño pecado para que no todo sea perfecto.

El primer *Trovatore* de Plácido Domingo es de 1969 (RCA). Ésta fue la primera grabación de una ópera completa realizada por el cantante español. Manrico es uno de los papeles especialmente míticos para el tenor y lo resolvió en aquel tiempo con una espectacular brillantez, aunque su registro agudo resulte en alguna ocasión un tanto tirante. La interpretación es particularmente lírica, muy acorde con las intenciones de la batuta de Zubin Mehta.

Leontyne Price es una expresiva Leonora, Sherill Milnes un Conde correcto y Fiorenza Cossotto está espléndida como Azucena en uno de sus papeles más emblemáticos. Especialmente difícil era superar esta interpretación en su segundo *Trovatore* (DG, 1983) de nuevo con Giulini. En esta ocasión no bastó con la dirección (un tanto lenta) para dar relieve a este registro. Domingo canta con el registro central seguro pero en el agudo tiene mayores dificultades. Ni la Leonora de Rosalind Plowright ni la Azucena de Brigitte Fassbänder son adecuadas para el papel, especialmente la última. El mejor es Giorgio Zancanaro como Conde de Luna.

La versión de *La Traviata* (DG, 1977) en la que Domingo interpreta el papel de Alfredo es una de las míticas de la discografía. La dirige el tan magistral como heterodoxo Carlos Kleiber, que ofrece una versión particularmente patética y dolorida de la ópera. Ileana Cotrubas, con una voz menos destacada que la de otras sopranos en el registro agudo, canta una Violetta cálida y expresiva. Domingo consigue inspirar al personaje la juventud e incluso la inocencia deseable en Alfredo. Sherill Milnes es un Germont poco convincente y el resto de reparto notable.

En el registro de WEA grabado para la película de Zeffirelli, Levine busca más espectacularidad que profundización (una pareja ideal para Zeffirelli). Lo más interesante es el canto de Teresa Stratas, que aunque tiene serias limitaciones vocales, consigue plasmar una Violetta de un acento dramático únicamente comparable al de Maria Callas. Domingo es demasiado maduro y aparece excesivamente dramático para un papel como Alfredo. Corneil McNeil pese a la edad consigue plasmar un Germont creíble aunque ya no se encuentra en un estado vocal plenamente óptimo.

Las grabaciones tardo-verdianas

La versión de *I Vespri siciliani* (RCA, 1973) presenta otra dirección espectacular de Levine aunque en este caso la ópera se presta a ello. Martina Arroyo es una Elena un tanto fría pero suficiente. Milnes perfila un Guido di Monforte notable y Ruggero Raimondi queda un tanto corto como Giovanni da Procida.

El *Simon Boccanegra* (RCA, 1973) dirigido

por Gavazzeni es profundamente dramático y atento a las voces, en general, magníficas en este registro. Cappuccilli, en plena forma vocal, interpreta un Boccanegra de grandes medios y acento cuidado. La Ricciarelli en una de sus mejores grabaciones discográficas, es una Amelia delicada y de dicción esplendorosa. Domingo canta un Gabriele Adorno con un poderoso registro central y sin dificultades en el agudo en una parte que no presenta excesivos problemas en este sentido. Raimondi canta con corrección pero le falta un mayor peso en el registro más grave. Giampiero Mastromei completa con elegancia el reparto.

En tres ocasiones ha grabado Domingo el papel de Riccardo de *Un ballo in maschera*. La primera de ellas bajo la dirección de Muti (EMI, 1975) en un registro excelente tanto por la batuta del director milanés que delinea *Un Ballo* de grandes contrastes y de *tempi* acelerados y violentos como por el Riccardo generoso y de registro agudo brillante del tenor. Cappuccilli es un Renato casi ideal. Martina Arroyo, aunque cuenta con un timbre vocal de una gran belleza, resulta una Amelia un tanto fría. La segunda versión (DG, 1980) con Abbado es más interiorista tanto por el canto de Domingo como por la batuta de Abbado. La Ricciarelli muestra un registro grave un tanto pobre pero es una Amelia expresiva y Bruson es un Renato de gran *legato*. Decididamente inferior es el tercer *Ballo* dirigido por Karajan (DG, 1989). La batuta de Karajan resulta un tanto pesante aunque presenta momentos magistrales como toda la escena final de la ópera. El reparto es decididamente inferior a los anteriores. Domingo tiene mayores dificultades con la parte que en sus versiones anteriores especialmente en el «Ma se m'è forza perderti» en el cual el *tempi* lentísimo de Karajan le pesa. Josephine Barstow es una Amelia pálida, de timbre desigual y agudos forzados. Leo Nucci tiene una técnica impecable pero es un Renato con un registro central y grave un tanto pobres.

De las dos *Forza del Destino* que se encuentran en la discografía de Domingo, la primera (RCA, 1976) fue dirigida por un James Levine particularmente lírico. Domingo encarna un Don Alvaro vigoroso y apasionado y Leontyne Price se encuentra un estado vocal decididamente inferior a su versión de 1964. Milnes es un Don Carlo más que notable y el resto del

reparto es excelente (Cossotto, Gaiotti, Bacquier). En cuanto al segundo, dirigido por Muti (EMI, 1986) es una verdadera joya, tanto de interpretación como de dirección. En él encontramos a un Domingo deslumbrante y en plena forma vocal, a una Mirella Freni especialmente expresiva y a Giorgio Zancanaro más brillante estilística que vocalmente y con una labor excelente del resto de los intérpretes. La dirección de Muti es extraordinariamente fiel a las indicaciones dinámicas de Verdi y muy atenta a la labor de los cantantes.

El primer *Don Carlo* de Plácido Domingo es el dirigido por Carlo Maria Giulini, y es especialmente rica en matices. Domingo presenta un Don Carlo impulsivo y joven. Junto a él Montserrat Caballé es una Elisabetta delicada y de múltiples recursos. Igualmente buena es la Éboli de Verrett. Más problemáticos son el resto de los papeles masculinos. Milnes es un Rodrigo desigual, Raimondi un Felipe II intimista pero al que falta una mayor presencia vocal y Giovanni Foiani un Inquisidor decididamente discreto. Simon Estes da un gran relieve a Il Frate. El segundo *Don Carlo* (DG, 1985) de Domingo tiene como principal aliciente el hecho de tratarse de la versión francesa en cinco actos, aunque parece incomprensible que los nombres franceses brillen por su ausencia. Da, además, la impresión de que todos los intérpretes esten deseando cantar en italiano. La dirección de Abbado es espléndida pero el reparto resulta desigual. Katia Ricciarelli es una Elisabetta con dificultades técnicas, Domingo sigue siendo un Don Carlo emblemático aunque el francés no favorece su interpretación. Raimondi es un Filippo decididamente pobre y también lo resulta Nucci como Posa. Lucia Valentini-Terrani afronta la parte de Éboli con una gran elegancia y Ghiaurov da un gran relieve a la parte del Inquisidor. Complementan el reparto Ann Murray, excelente Tebaldo, y Arleen Augér, La Voz del Cielo.

Desde que en 1975 Domingo incluyó en su repertorio *Otello*, ha realizado dos grabaciones de esta ópera. Si bien es cierto que Domingo es el mejor *Otello* de nuestros días, no llega a superar en algunos aspectos a otros intérpretes legendarios del personaje como Del Monaco o Vinay. Su primera versión (RCA, 1978), dirigida por James Levine, resulta desproporcionada e irregular en la dinámica, no así la prestación de

Domingo que es, en conjunto más que notable. Renata Scotto es una Desdémona doliente y teatral y Sherill Milnes un Yago insuficiente. Decididamente superior es su segundo *Otello* (1986) tanto en el aspecto dramático como en el vocal. Katia Ricciarelli es una excelente Desdémona y Justino Díaz un Yago con alguna dificultad en el registro agudo, pero dramáticamente convincente. La dirección de Maazel es mucho más atractiva y variada que la Levine.

Las grabaciones puccinianas

Sin abandonar la ópera italiana nos adentramos ahora en otro de los grandes campos discográficos del tenor madrileño: el de Puccini. Ha grabado todos los grandes papeles puccinianos, exceptuando Edgar. Manteniendo este criterio cronológico respecto a las obras del compositor encontramos en primer lugar su versión de *Le Villi* (CBS, 1979) bajo la batuta de uno de los mejores conocedores de la obra de Puccini, Lorin Maazel que presenta una versión dinámica y colorista de esta ópera. Domingo interpreta un Roberto vigoroso al lado de una Scotto expresiva, pero que ya se encuentra en un estado de decadencia vocal. Leo Nucci se presenta aquí como un cantante de una técnica muy apreciable pero poco baritonal.

En dos ocasiones ha interpretado la siempre temible parte de Des Grieux de *Manon Lescaut*. La primera (EMI, 1972) es una versión antológica de la obra tanto por la interpretación de Domingo, cálido, atento a la dicción y preocupado por imprimir un gran lirismo a su parte, como por el canto de Montserrat Caballé que une su belleza tímbrica y el canto refinado a que nos tiene acostumbrados, a un acercamiento adecuado al personaje. Sardinero es un *Lescaut* memorable por su elegancia y la dirección de Bartoletti es plenamente verista sin caer en excesos. En su segundo Des Grieux (DG, 1983) la versión de Sinopoli otorga un gran protagonismo a la orquesta, que tiene uno de sus momentos culminantes en el memorable *Intermezzo*. Domingo vuelve a impresionar como Des Grieux con un Mirella Freni de dicción perfecta, que se acomoda maravillosamente a uno de los papeles que mejor interpreta, y un *Lescaut* de grandes recursos y elegancia como es Renato Bruson.

La única *Bohème* grabada por Domingo es la de RCA de 1974 bajo la magistral batuta de Sir Georg Solti. Plácido Domingo es un Rodolfo poco lírico pero correcto musicalmente, que nos ahorra entre otras cosas el do del final del dúo del acto primero que no está escrito y con lo cual el efecto de lejanía que quería Puccini para este pasaje queda por fin grabado en una versión notable. Un momento mágico de este registro. Montserrat Caballé es una Mimí poco creíble, aunque impecable desde el punto de vista musical. Sherill Milnes se encuentra a sus anchas en un papel como Marcello y Judith Blegen encarna una notable Musetta. La dirección de Solti es nerviosa, teatral pero poco lírica si la compara, por ejemplo, con la de Karajan.

En lo que hace referencia a sus tres *Tosca*, todas tienen un interés por uno u otros motivos. En la de RCA, Domingo resulta un Caravadosi espontáneo, aunque no demasiado refinado. Leontyne Price no se encuentra en un estado vocal tan óptimo como en su grabación con Karajan de 1962, pero sigue siendo una *Tosca* de referencia, Milnes defiende con brillantez el papel de Scarpia y la dirección de Mehta conserva todo el apasionamiento de la partitura. En su segunda *Tosca*, esta vez con EMI,



Domingo se muestra más maduro, más cuidadoso con los matices e igualmente seguro en el agudo. Renata Scotto es una *Tosca* un tanto desdibujada vocalmente y Renato Bruson interpreta con un exceso de delicadeza el papel de Scarpia, de modo que contrasta con la violencia de la batuta de Levine, quizás demasiado teatral, aunque muy válida. La última de las versiones de *Tosca* es la de DG de 1992. Sinopoli ha caído en un protagonismo ya excesivo de la orquesta con veleidades sinfónicas, alejando su versión de la realidad del teatro. Domingo no aporta nada nuevo a su Mario Caravadosi, pero lo sigue interpretando con elegancia aunque algunas notas en el registro agudo sean un poco justas. Mirella Freni interpreta una

Tosca cálida y apasionada y Samuel Ramey es un Scarpia poco verista, pero de un estilo de canto impecable.

La única versión que Plácido haya realizado de *Madama Butterfly* es la de CBS de 1977, nuevamente un Puccini bajo la magistral batuta de Maazel que presenta un drama desnudo, sin excesos y de un gran discurso poético. Renata Scotto demuestra como una cantante en declive vocal puede superar en muchos aspectos de dicción y expresividad a otras intérpretes del papel. Ingvar Wixell y Gillian Knight completan con brillantez el reparto.

Dos son las *Fanciulla del West* de la discografía de Domingo. ¡Qué diferencia abismal entre ambas!. La primera (DG, 1978) una de las mejores caracterizaciones de Domingo en disco en un papel como el de Dick Johnson que le va como anillo al dedo. Teatral y vocalmente impecable. Junto a él encontramos a una Carol Neblett más que notable en el papel de Minnie y un Sherill Milnes aceptable en el papel de Jack Rance. La dirección de Zubin Mehta es un prodigio de compenetración y equilibrio entre los grandes efectos orquestales y la atención al canto. La segunda (SONY, 1992) es todo lo contrario. Para empezar se trata de una versión en directo, en la que se evidencian los problemas del tenor en un papel que le va pero que tiene pasajes de una gran dificultad («Or son sei mesi»). Junto a él una de las peores sopranos de la actualidad, Mara Zampieri, con serios problemas de afinación evidentes hasta lo insostenible en el directo. Joan Pons es un Rance correcto y la dirección de Maazel no es en esta ocasión especialmente afortunada.

Versiones de Domingo de la última etapa pucciniana

La versión de *La Rondine* (CBS, 1982) es una aproximación delicada a esta obra tanto por la sutil dirección de Maazel como por el canto refinado de Kiri Te Kanawa. Domingo canta con convicción el papel de Ruggero, y el resto el reparto es muy satisfactorio.

En dos ocasiones ha grabado Domingo el papel de Luigi de *Il Tabarro* y una el de Rinuccio de *Gianni Schicchi*. Su primer *Tabarro* (RCA, 1970) con Leinsdorf muestra aquí una vez más como es un director atento de siempre. Milnes es un Michele discreto, pero Price y Domingo

cantan dos impecables Giorgetta y Luigi respectivamente. En cuanto al segundo *Tabarro* (CBS, 1977), la dirección de Maazel resulta un poco heterodoxa pero aceptable. Domingo sigue siendo un Luigi de referencia, Renata Scotto resulta quizás excesivamente elegante como Giorgietta y Wixell es un Michele contenido pero al que falta un registro medio más amplio. En el mismo *Trittico* de Maazel, Domingo canta el papel de Rinuccio de *Gianni Schicchi*, un papel poco adecuado para su voz y que únicamente da como resultado un brillante «Firenze è come un albero fiorito», porque en general la voz carece de la sutileza para el personaje.

Para acabar la serie pucciniana queda únicamente la *Turandot* (DG, 1981) dirigida por Karajan. La lectura del maestro salzburgués es la más rica de toda la discografía. Capta a la perfección la diferencia entre el encanto de este cuento y la del resto de la producción pucciniana. La riqueza en los matices y la elección de los *tempi* es magistral. Domingo interpreta un Calaf vibrante y plenamente convincente. Un caso aparte es el de Katia Ricciarelli en el papel de Turandot porque no puede con las exigencias de una parte que no se corresponde a su voz. Sin embargo, en algunos momentos su canto alcanza una delicadeza y una belleza en la dicción como no se había oído antes en una *Turandot*: por ejemplo en las primeras frases de «In questa reggia»; los problemas vienen en la segunda parte del aria en los cuales la voz se fuerza hasta hacer sufrir al oyente. Por su parte Barbara Hendricks es una Liù delicada aunque un poco fría. El resto del reparto tiene también un gran nivel.

Otras grabaciones veristas de Plácido Domingo

Dentro de un estilo que camina hacia el verismo, encontramos el *Mefistofele* de Boito que Domingo grabó en una versión (EMI, 1974) cuidadísima de Julius Rudel. Norman Treigle es un Mefistofele de grandes medios vocales, un tanto desaprovechados por una técnica poco depurada, pero el conjunto es notable. Montserrat Caballé es una memorable Margarita de múltiples recursos y de un gran lirismo. Domingo vibra como Faust y aporta toda la sensualidad de su instrumento a una parte muy difícil y un tanto ingrata. Completa

el reparto con suficiencia Josella Ligi (Elena). La segunda versión que el tenor español realizó de la misma ópera (SONY, 1990) es un tanto inferior en cuanto a la prestación de Domingo, pero cuenta con un excelente Mefistofele en la figura de Samuel Ramey de dicción y estilo impecables. Éva Marton interpreta los papeles de Margherita y Elena con buenos momentos pero con una voz que ha perdido brillantez en el agudo. La dirección de Giuseppe Patané aunque no supera a la de Rudel, es apreciable.

Domingo grabó en 1976 su único *Andrea Chénier* (RCA) bajo la batuta siempre teatral y nerviosa de Levine. Domingo es un orgulloso y vibrante Chénier que contrasta con la delicadeza interpretativa de Renata Scotto. Sherill Milnes resuelve con corrección la parte de Gérard.

Dos son las versiones de Domingo de uno de sus papeles más emblemáticos, Canio de *Pagliacci*. La primera de ellas es del año 1972 (RCA), y está dirigida por Nello Santi en una hábil combinación de tradicionalismo y modernidad que subraya la esencia el drama verista a la vez que acompaña a los cantantes. Domingo es un Canio lírico y violento



aunque quizás no ha profundizado en el papel tanto como lo ha hecho en su segunda versión. Montserrat Caballé se siente incómoda en el papel de Nedda, que resulta extraño a su voz y Sherrill Milnes es un Tonio correcto pero muy inferior a otros intérpretes americanos de la misma parte como Leonard Warren. Pablo Elvira completa el reparto con un Silvio apreciable. La segunda de las versiones es la de la película de Zeffirelli. Prêtre no parece sentirse cómodo en este repertorio aunque en general su dirección es correcta. Domingo vive con mayor intensidad la parte de Canio y su canto es más dolido e igualmente brillante vocalmente. Teresa Stratas tiene algunas dificultades vocales en la parte de Nedda, pero es una magistral intérprete del papel. Joan Pons canta con intención la parte de Tonio y Alberto Rinaldi resuelve con corrección la de Silvio.

En tres ocasiones ha llevado Domingo la parte de Turiddu de *Cavalleria* al disco. La primera de ellas en el año 1978 (RCA) bajo la dirección del inseparable Levine, apasionado y brutal en esta versión. Plácido Domingo es un Turiddu joven e imprudente, cálido en *La siciliana* y con una brillantez vocal extraordinaria. Renata Scotto encarna una Santuzza lírica, quizás demasiado cercana a la de Callas sin superarla. El trío protagonista lo completa Pablo Elvira con suficiencia.

La segunda (PHILIPS, 1983) proviene de la película de Zeffirelli. La versión de Georges Prêtre resulta inferior a la de Levine, tanto en la elección de *tempi* como en la capacidad de profundización en el drama. Domingo se mantiene en un estado vocal impecable y Elena Obraztsova delinea una Santuzza un tanto lacrimógena, pero de voz poderosa y timbre oscuro. Renato Bruson es un Alfio elegante pero muy poco verista. Finalmente la última de las versiones es la dirigida por la batuta de Sinopoli, excesivamente sofisticada aunque brillante. Domingo no convence tanto en esta versión como en las dos anteriores, sobre todo por la dificultad en el registro agudo. Agnes Baltsa delinea una Santuzza apasionada, atenta a la dicción y Joan Pons es un Alfio de timbre desgarrado y acento dramático.

Muy interesante es la versión de *Iris* (CBS) que Domingo grabó en 1988 y que es la única versión de estudio de esta ópera. Los *tempi* de Giuseppe Patané no son del todo ortodoxos (¡con qué lentitud acompaña el «Apri la tua finestra») pero en todo caso es atento y brillante. El resto del reparto resulta más que notable con Ilona Tokody, Joan Pons y Bonaldo Giaiotti en una partitura de Mascagni que merecería mayor atención. Eso mismo le ocurre a otra ópera *L'amore dei tre re* (RCA) que grabó en 1976 y que es una obra tan buena como desconocida por el público. Domingo interpreta el papel de Avito con una voz fresca y juvenil. Junto a él cantan Anna Moffo, delicada pero un tanto frágil Fiora, Ceare Siepi, un contundente Arcibaldo y Pablo Elvira, un discreto Manfredo. La dirección de Nello Santi, un maestro que podría haber llegado mucho más lejos en el número de grabaciones discográficas, es un prodigio de belleza y matices.

En cuanto a la *Adriana Lecouvreur* de Levine (CBS, 1977) es de las versiones recientes de

esta ópera la más completa, únicamente superada por la de Magda Olivero y Franco Corelli. Renata Scotto es una Adriana plenamente identificada con su personaje a la que sólo traicionan algunos agudos un tanto oscilantes. El tenor madrileño es un Maurizio ideal: apasionado y sensual esplendoroso en lo vocal. Elena Obraztsova una temperamental Princesa y Sherrill Milnes el perfecto Michonnet. La dirección de Levine es completísima y sutil.

Otras grabaciones integrales italianas

Únicamente son dos los Donizetti que se encuentran en la discografía de Domingo. *Elisir d'amore* y *Lucia di Lammermoor*; esta última es la más reciente de las grabaciones de Domingo aparecida en el mercado (un comentario más amplio de ella se encuentra en el apartado de novedades discográficas). En lo que hace referencia a *L'Elisir d'amore* (CBS, no nos encontramos como en otras ocasiones ante una grabación de referencia de esta ópera, pero tampoco justifica los ataques feroces de algunas críticas (Celletti) puesto que hay en ella un buen número de aciertos, empezando por la dirección de Pritchard y continuando por la Adina de Cotrubas. Sir Geraint Evans es un Dulcamara correcto pero de dicción muy poco italiana, y algo parecido ocurre con el Belcore de Ingvar Wixell. Domingo, aunque canta muy por encima de lo que cabría esperar de su Nemorino, no es el tenor adecuado para el papel, demasiado ligero para él. En cuanto a Bellini, su única incursión en este autor es la de *Norma* (RCA, 1973) en una grabación muy feliz dirigida por Carlo Felice Cillario de forma tradicional pero con buen sentido de la ópera. Montserrat Caballé canta una Norma personal, no tan trágica como la de Callas ni tan hierática como la de Sutherland. Su Norma es interiorista, cálida e impecable vocalmente. Fiorenza Cossotto es una Adalgisa de primera magnitud en una de sus mejores creaciones discográficas. Ruggero Raimondi es un notable Oroveso y en cuanto a Domingo, interpreta un Pollione de buena línea vocal, siguiendo una tradición ya añeja que otorga a este personaje más fuerza de lo habitual en el repertorio belliniano.

Para acabar con este repaso de ópera italiana, únicamente queda por citar *Il Barbiere di Siviglia* en la cual canta el papel de Figaro y que

dirige Abbado. Ni Domingo se encuentra cómodo en un papel que no le va ni por estilo ni por tesitura, ni la versión aporta nada nuevo a la interpretación de la ópera empezando por la regular dirección de Abbado. Kattleen Battle y Ruggero Raimondi resultan correctos como Rosina y Basilio, Lucio Gallo y Frank Lopardo, mediocres Bartolo y Almaviva.

Domingo en el repertorio francés

El tenor madrileño también ha grabado un buen número de óperas francesas. Su pronunciación del francés nunca ha llegado a alcanzar la perfección de Kraus o Gedda, aunque haya sido siempre bastante correcta. Evidentemente siempre han sido preferibles sus interpretaciones del repertorio dramático como es el caso de *Samson et Dalila*. En su primer registro dirigido por Barenboim y Obraztsova con DG no profundizó tanto en el personaje como lo hace en el más reciente de EMI junto a Waltraut Meier y Alain Fondary (uno de los mejores intérpretes del Sacerdote de Dagón de nuestros días).

En tres ocasiones ha grabado Domingo el Don José de *Carmen* que sigue siendo uno de los papeles más emblemáticos de su repertorio. La primera (DECCA), dirigida por Solti y junto a Tatiana Troyanos, Kiri Te Kanawa y José Van Dam, es la versión con diálogos original. Aunque no es la mejor de Domingo, que canta con brillantez las partes más dramáticas descuidando un poco las más líricas, es una versión excelente tanto por la batuta de Solti como por el canto delicado de Te Kanawa y la elegancia de Van Dam. Tatiana Troyanos es una cálida Carmen, aunque vocalmente ya no se encuentra en el mejor momento. La segunda con Abbado (DG) resulta más completa por lo que se refiere a Domingo, ahora más fiel a la partitura sobre todo en su dúo con Micaela. Berganza canta su espléndida Carmen y Cotrubas se impone como Micaela. Únicamente Milnes empaña la versión con una interpretación pobre y opaca de Escamillo. Menos interesante es la versión de Erato dirigida por Maazel (notable, pero inferior a las de Abbado y Solti). Domingo no mejora sus versiones anteriores. Julia Migènes Johnson es una Carmen ágil e insinuante. Faith Esham una Micaela poco convincente y Raimondi un brillante Escamillo.



Otro de los caballos de batalla de Domingo ha sido *Les contes d'Hoffmann*. Su interpretación de Hoffmann combina hábilmente el lirismo con una capacidad dramática impresionan-

te que da una extraordinaria vida a este personaje plenamente romántico. Su primera grabación con Sutherland (que realiza los tres papeles de Olympia, Giulietta y Antonia) y Bacquier (en los de Coppélius, Dappertutto, Miracle y Lindorf) impresiona por la frescura y la juventud de la voz. Menos interesante es la de DG con Gruberová, que no reúne tan adecuadamente como Sutherland las características que exigen los tres papeles de soprano. Domingo presenta en algunos momentos un canto excesivamente fatigado. Andreas Schmidt y James Morris son unos excelentes Lindorf y Miracle, respectivamente, Gabriel Bacquier un Coppélius más convincente como actor que como cantante y Justino Díaz un pésimo Dappertutto. Claudia Eder presenta un Nicklausse de dicción y voz impecables. La dirección de Seiji Ozawa es brillante, colorista y dramática.

Menos convincente en el repertorio de Domingo es su grabación de *Faust*, un papel muy lírico pero del que podía haber sacado un mayor partido, en una grabación de EMI (1986) en la que destacan Allen, Freni y Ghiaurov bajo la dirección de un Prêtre especialmente inspirado. Igualmente buena es la versión de Prêtre de *Louise* de Charpentier, aunque Domingo y Cotrubas quizás no sean los cantantes más adecuados para esta ópera.

La versión de *Werther* de 1979 (DG) resulta muy apreciable aunque en este caso no haya superado a las de Kraus y Gedda. Elena Obraztsova es una admirable Charlotte y Grundheber un Albert pobre en recursos. La dirección de Chailly, aunque «italianizante» en algunos puntos, pone un gran acento dramático en la obra. Domingo ha grabado también *Le Cid* (CBS, 1976) y *La Navarraise* (RCA, 1974) en dos excelentes versiones de ambas óperas.

Para finalizar este recorrido por el repertorio francés es preciso señalar sus versiones de

Béatrice et Bénédict (DG, 1981) y *La Damnation de Faust* (DG, 1979) de Berlioz. La primera resulta un tanto pesante para su voz, pero la segunda en una magistral versión de Baremboim con Minton y Fischer-Dieskau, donde Domingo hace alarde de una excelente forma vocal y de una capacidad sorprendente de interiorizar este personaje.

El repertorio alemán

Todavía hoy quedan detractores de las interpretaciones wagnerianas de Domingo. Domingo no es quizás un *Heldentenor* genuino -él mismo lo reconoce- y sus interpretaciones en este terreno sean quizás inferiores a las de algunos especialistas de este repertorio en el pasado. Sin embargo, es evidente que supera con creces a los cantantes wagnerianos de nuestros días, que reflejan la profunda crisis de este tipo de cuerda en nuestros días. En este sentido, Domingo ha dado pruebas de una especial prudencia a la hora de afrontar este tipo de papeles. El primero de ellos fue esa ya lejana versión de *Die Meistersinger* dirigida por Eugen Jochum. Walther es el menos wagneriano de los papeles de tenor escritos por Wagner y Domingo lo interpretó con un lirismo excepcional al que solo cabía reprochar una pronunciación un tanto irregular del alemán y un canto excesivamente italiano en el estilo, dos defectos mínimos si lo comparamos con la frescura y calidez de su canto. Fischer-Dieskau interpretaba en aquella versión el papel de Sachs. El siguiente paso llegó con *Lohengrin*, esta vez de la mano de Solti. Domingo tiene ya en este registro una pronunciación más cuidada del alemán y un canto más adaptado al estilo wagneriano. Su interpretación de «In fernem land» es una demostración de buen gusto y expresividad. Jessye Norman es una Elsa de canto dulce y acento dramático. Eva Randová una notable Ortrud, Nimsgern un correcto Telramund y Fischer-Dieskau un Heraldo insólito y poco adecuado para el papel.

A *Lohengrin* le siguió *Tannhäuser*, en esta ocasión dirigido por Sinopoli. Domingo no profundizó tanto en el personaje como en los dos casos anteriores, aunque vocalmente su prestación sigue siendo vibrante. Cheryl Studer es una perfecta Elisabeth y Andreas Schmidt un Wolfram de gran lirismo. Más discreta está

Agnes Baltsa como Venus. Las recientes interpretaciones de Domingo de *Parsifal* y *Siegfried* (1992) podrían traducirse dentro de un tiempo en nuevas grabaciones.

Además del repertorio wagneriano, Domingo ha grabado recientemente *Die Frau ohne Schatten* de Strauss, nuevamente con Solti en una de las mejores grabaciones del año 1992. Solti consigue efectos de textura y dinámica en los que se evidencia la ventaja de trabajar con un conjunto como la Filarmónica de Viena. Domingo canta un Emperador lleno de fuerza y de canto matizado. Junto a él encontramos a Julia Varady, una cálida Emperatriz pese a algunas deficiencias en el registro grave. Hildegard

Behrens canta el papel de la Tintorera plegándose al juego de matices de Solti. Van Dam impone su elegancia de siempre al papel de Barak y Runkel y Sumi Jo completan el reparto con corrección.



Como muchos otros tenores antes, también en su discografía se encuentra una versión del tenor italiano de *Der Rosenkavalier*, aunque en este caso no sea la suya una interpretación memorable.

Siguiendo este camino es una lástima que

Domingo no haya grabado todavía el Bacchus de *Ariadne auf Naxos* que recientemente han «ejecutado» los mediocres Paul Frey y Gary Lakes (se habló de él de la versión para la versión de Levine, lo cual confirma que es mejor Domingo a cualquier especialista en el papel de nuestros días).

Por último queda hablar de la primera ópera alemana que Domingo grabó, un sensacional *Oberon* dirigido por Kubelik e interpretado también por Birgit Nilsson, Hermann Prey y Marga Schmil que no sólo es la versión de referencia de esta obra sino una de las mejores interpretaciones de Domingo en disco.

Colofón

Aunque Plácido Domingo siempre ha sido un tenor volcado al repertorio español en su discografía únicamente se encuentra una ópera española, el recientemente grabado *Gato Montés*, de Penella, un esfuerzo de DG que merece los elogios más vivos. Domingo se siente a sus anchas como Macareno en un papel que parece escrito para su voz. La chilena Verónica Villarroel es una promesa que empieza a ser realidad y lo demuestra como Soleá. Joan Pons es un Gato Montés de buena dicción y muy expresivo y Teresa Berganza, aunque un tanto fatigada vocalmente, emplea su buena técnica y recursos al papel de gitana. El resto del reparto tiene un nivel muy alto y la dirección de Miguel Roa devuelve a este repertorio una verdadera concepción integral de la partitura. □

Entrevista con Plácido Domingo

Roger Alier / Fernando Sans

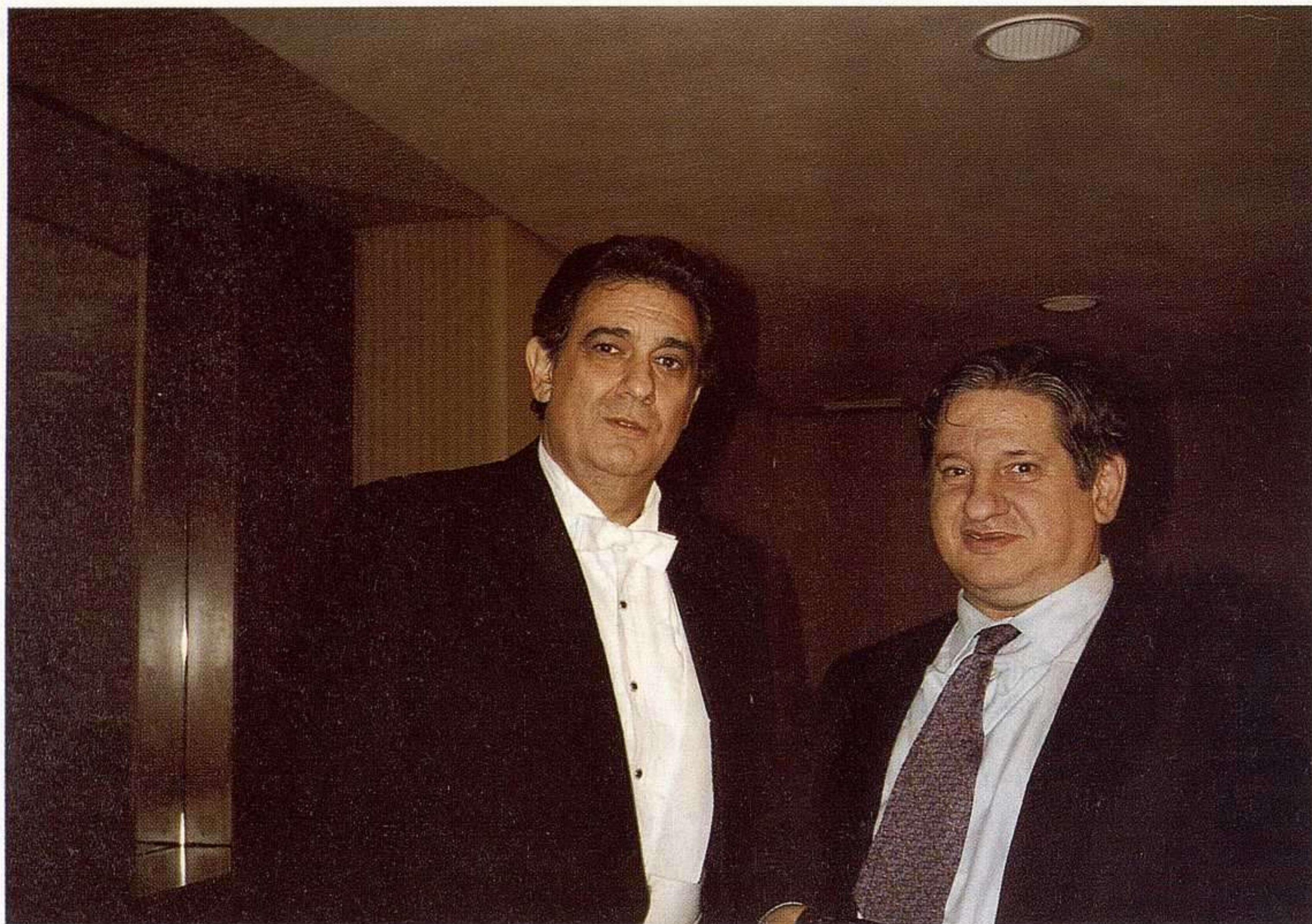
Plácido Domingo siempre es noticia, en el mundo de la ópera, pero lo ha vuelto a ser y con una intensidad especial en los meses finales de 1992 y en los primeros meses de 1993 después de sus éxitos en la Ópera de Viena como Siegmund, en *La Walkiria*, tras la aparición de sus recientes grabaciones discográficas, como *El gato montés* e *Il barbiere di Siviglia* y del magno éxito alcanzado en Madrid en la llamada «Gala de Reyes», dedicada a S.M. Juan Carlos I, durante la cual el ilustre tenor madrileño reapareció por primera vez en más de diez años cantando junto a la soprano catalana Montserrat Caballé.

Por todas estas razones ÒPERA ACTUAL creyó del máximo interés para nuestros lectores realizar la siguiente entrevista en exclusiva con Plácido Domingo, quien tuvo la amabilidad de explicarnos sus puntos de vista sobre la actualidad de su carrera y sobre sus últimas grabaciones y proyectos para el futuro.

ÒPERA ACTUAL.- Ante todo, Plácido, díganos que le ha parecido la iniciativa de resucitar *El gato montés* del maestro Penella y darle la adecuada difusión mediante una grabación discográfica de calidad. ¿Qué le parece la obra?

PLÁCIDO DOMINGO.- *El gato montés* es

una ópera española, de Penella, que tiene una indudable calidad musical y una excelente línea, sobre todo, a mi juicio, en el primer acto, que está muy bien construido y queda, por así decirlo, «redondo». Es una lástima que Penella, después de haber hecho un primer acto tan perfecto, tal vez tuviera un cierto temor a no ser capaz de superarse. Logró estar a la altura más o menos en el segundo. Pero sobre todo el tercer acto, aun siendo muy estimable, queda dramáticamente a un nivel un poco inferior. A mi me gustaría que fuera posible cambiar ese tercer acto. El «Gato» se lleva a su cueva a Soleá pero se la lleva muerta, y lo que tendría que ocurrir es que se la llevara viva, la raptara, en definitiva, y allí tuviera lugar un dúo de amor, porque en definitiva Soleá siempre, en toda la obra, está enamorada del Gato Montés. Después podría terminar del modo previsto: el Gato le dice a su amigo y compinche: «Pezuño, aquí, ¡ar corasón!» y se hace matar por él de un disparo. Aquí podría interferirse ella, y ser Soleá la víctima, lo cual tendría mayor fuerza dramática y cambiaría el final de la obra. En fin, sea como sea, ha sido una excelente labor la resurrección de esta ópera, y yo he hablado con la Deutsche Grammophon para asegurar que no sea esta edición un caso aislado, sino que continúen con la publicación de otras zarzuelas y óperas del repertorio español que tengan interés, y que son muchas.



Plácido Domingo con Roger Alier momentos antes de la entrevista.

O.A.- Continuando con el tema de sus recientes grabaciones: ¿qué nos puede decir de ese *Barbiere di Siviglia* en que canta de barítono? ¿Piensa pasarse algún día a esa cuerda?

P.D.- (con un gesto como si le quitara importancia a la idea). No, en modo alguno. Esto fue como una experiencia, una

Me ha hecho gracia cantar algo de barítono, pero como mero gesto ocasional.

cosa ocasional. Verá, fue Claudio Abbado quien me lo pidió, y yo acepté con mucho gusto, porque a veces me ha hecho gracia cantar algo de barítono, pero

como mero gesto ocasional. Por otra parte, una grabación rossiniana con Claudio Abbado siempre es un gran acontecimiento, la calidad orquestal, como siempre con él, está garantizada: se trata de una excelente grabación y cantar este papel de barítono para mí ha sido una satisfacción, aunque por supuesto yo no lo cantaré en un escenario, ya que no es mi cuerda y soy consciente de que se trató de una simple experiencia musical por mi parte.

O.A.- Recordamos, sin embargo, que ya en una ocasión grabó en televisión unas escenas del *Barbiere* en que hacía a la vez de conde Almaviva y de Figaro, en las que éste afeitaba al otro y los dos eran usted mismo. También recordamos que en el

Liceo de Barcelona había cantado alguna vez el Prólogo de *Pagliacci* y a la vez el rol de Canio.

P.D.- (riéndose). Sí, lo de Figaro, esto lo hice en Sevilla, hace algunos años, pero no entraba entonces en mis planes hacer realmente de Figaro. Ya digo, por una vez, me ha parecido muy interesante, pero esto no significa que vaya a cantar con esta voz en el futuro. Ni siquiera cuando decida retirarme: en ese momento yo me retiraré de tenor, no me pasaré a barítono.

O.A.- Nos alegra oír eso, y más después de haberlo oído en la Gala de los Reyes. Nos pareció que después de cantar Wagner, su voz no sólo no había sufrido fatiga, sino que al contrario, aparecía como todavía más poderosa y brillante de lo que nos tenía acostumbrados. Así, pues, y a la vista de los recientes éxitos en el campo wagneriano, ¿diría usted que actualmente es un tenor dramático?

P.D.- No, yo no soy un tenor dramático. Precisamente creo que ésta es mi aportación al canto wagneriano, porque yo al no ser un dramático puedo *colorear* con la voz lo que canto, darle esta expresión y esta capacidad de matizar que se escapan a la voz totalmente dramática.

En el rol de Siegmund pude darme cuenta de que tengo esa capacidad de *colorear* el canto

ca. En las representaciones wagnerianas que he llevado a cabo, así como en las últimas de Viena en el rol de Siegmund pude darme cuenta de que tengo esa capacidad de *colorear* el canto dándole una expresión y un contenido.

O.A.- Y después de lo dicho, ¿cree usted que Wagner le resulta beneficioso para la

voz, y no perjudicial, como se ha dicho tantas veces?

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

O.A.- El hecho de que se dedique tanto al repertorio wagneriano ¿significa que ya no canta *La bohème*, por ejemplo?

P.D.- No, en absoluto; sigo cantando *La bohème* y otros muchos del repertorio italiano.

O.A.- Volvamos a Wagner: ¿qué impresión le ha causado debutar en Bayreuth con *Parsifal*? ¿Ha trabajado con gusto en el Festival?

P.D.- Para mí ha sido una experiencia inolvidable, y una inmensa satisfacción personal. Trabajar en Bayreuth es integrarse en una gran familia, con un espíritu de trabajo en común, de camaradería que es algo realmente fabuloso. La verdad es que primero temí un poco lo que podía suponer encontrarme allí a gente como Wolfgang Wagner, perteneciente a otro mundo y otra mentalidad, pero nada de eso: es una persona simpatiquísima, llana y abierta con el que se trabaja admirablemente bien. Hay un ambiente muy agradable, y después de una jornada de trabajo nos reunimos, hablamos, nos reímos, en fin, hay un ambiente magnífico.

O.A.- Vuelve usted a cantar *Parsifal* allí el verano próximo, ¿no es cierto?

P.D.- En efecto, este año canto cinco representaciones más de *Parsifal*, empezando a fines de julio.

O.A.- En este terreno wagneriano, ¿hay algún proyecto nuevo?

P.D.- Bueno, en principio tengo previsto cantar otros roles; no sé todavía si abordar el Siegfried joven o el Siegfried viejo, pero en todo caso estoy convencido de que tengo que afrontar un reto: el de Tristán.

Estoy convencido de que tengo que afrontar un reto: el de Tristán

Estoy decidido a pasar esta prueba, porque estoy seguro de que en el rol de Tristán puedo dar lo mejor de mí en este terreno.

O.A.- ¿Y entra Barcelona dentro de alguno de estos proyectos?

P.D.- De momento no hay nada, pero me gustaría enormemente cantar algún Wagner en Barcelona, una ciudad donde, como es sabido, hay tanta tradición wagneriana.

O.A.- ¿Es cierto que no cantará este año *El gato montés* en Madrid, como se había previsto en un principio?

P.D.- Me temo que no será posible. Es por un problema de fechas, porque como he dicho antes, es una ópera española que me gusta mucho cantar.

O.A.- ¿Y en el terreno discográfico?

P.D.- Tengo prevista, entre otras, una grabación de *Fedora*, pues aunque la canté

en Barcelona hace algunos años, todavía no la había grabado. La grabaré en Italia con Mirella Freni. Además tengo otros proyectos de muy diversa índole, como por ejemplo el *Idomeneo* de Mozart. En la línea de barítono me habían propuesto el *Don Giovanni*, pero ya he dicho que no quiero seguir con este tipo de papeles y además el rol de Don Giovanni es muy oscuro; en cambio sí que me interesa el de *Don Giovanni* de Gazzaniga, la ópera en la que, de hecho, se inspiraron Mozart y Da Ponte, y en la que Don Giovanni es un tenor.

O.A.- ¿Tiene todavía el propósito de cantar *La dame de pique*?

P.D.- Sí, es una ópera que tengo que abordar definitivamente, porque aunque el papel de Hermann se las trae, pues es muy duro, tengo una especial debilidad por esta ópera, por la belleza extraordinaria de las melodías de Tchaikovski. Este papel es, además, uno de los mejores de tenor de todo el repertorio ruso y no quiero dejar de cantarlo.

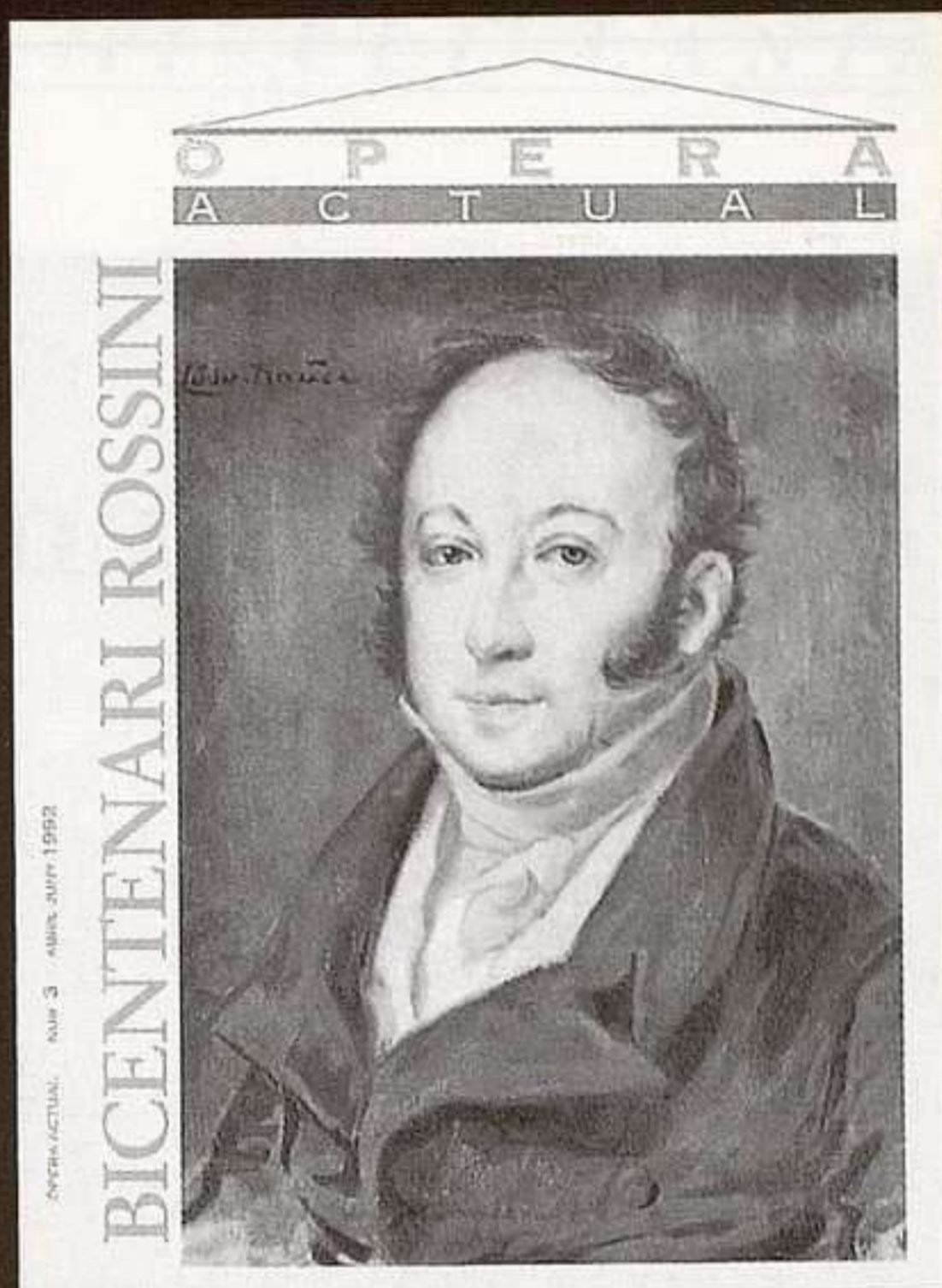
En el momento de concluir la entrevista son cerca de las dos de la madrugada. Plácido Domingo está vital, conversador, habla con patente ilusión de sus proyectos y se divierte enumerando sus múltiples y contrapuestas actuaciones de los meses pasados. Hace alarde de una memoria prodigiosa, y lo mismo recuerda su adhesión al reciente homenaje tributado a Mirna Lacambra («¿Recibisteis mi fax?») como los detalles de una representación de veinte años atrás. Vital y divertido, denota un empuje que garantiza que de Plácido Domingo se hablará y mucho en los próximos años. □

LA PRIMERA REVISTA ESPAÑOLA DE ÓPERA.

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



FOTO A. Bofill



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.

El contratenor: ¿una voz nueva?

Pau Galonce

La profunda renovación que ha sufrido el repertorio pre-romántico (que está alcanzando al período romántico) ha comportado una serie de novedades, en realidad, redescubrimientos y restauraciones que no se reducen al uso de instrumentos antiguos o copias de éstos; técnicas, estilos, intenciones y hasta la forma de sentir y entender la música han cambiado.

Así el uso de las voces en el repertorio barroco. Tanto el estilo como la técnica se han adaptado a las nuevas exigencias; de hecho han surgido toda una generación de cantantes especializados en el barroco.

Para muchos, la novedad más sorprendente la aparición de un nuevo tipo de voz: el contratenor. ¿Qué necesidad había de ello?

Digamos, para empezar, que el contratenor **no** es un invento actual, si bien, en cierto modo, se le ha dado un papel nuevo. El término **contratenor** lo encontramos ya en la baja Edad Media, pero entonces servía para designar dos voces: el **contratenor bassus**, más tarde simplemente **bassus**, y el **contratenor altus**, o sea, la voz por encima del **tenor**: nuestro contratenor. A partir del siglo XV, con la aparición del estilo coral, pero en especial en el último Renacimiento se acentuó el gusto por las voces agudas, destacándolas por encima del tejido polifónico. El uso de voces blan-

cas y falsetistas (contratenores) solucionaba el problema pero, primero en España y luego en Italia, hacia mediados del S.XVI, se extendió el uso de castrados, especialmente adiestrados y que con una esmerada educación musical conseguían unos brillantes resultados dentro y fuera del coro. No es de extrañar que el coro vaticano gozara de fama en toda Europa, pues desde esta época hasta el siglo XIX usó de ellos.

Ahora bien, el falsetista no desapareció, por lo menos en países como Alemania e Inglaterra, donde, por supuesto, no hubo castrados hasta que fueron traídos de Italia. Como en las iglesias las mujeres, en general, no formaban parte del coro, las partes de alto eran encargadas a falsetistas y las de soprano a niños. Además, existe un amplio repertorio para contratenor solista: Purcell y Bach son dos buenos ejemplos.

No obstante, la ópera italiana era el reino de los castrados. Con su sólida formación, adquiridas en las capillas desde la infancia, eran los cantantes de técnica más sólida y depurada y a los que los compositores podían confiar papeles de mayor dificultad.

Así pues, un contratenor actual debe hacer frente a dos cometidos: encargarse de un repertorio que es el suyo y que se extiende por todo el barroco (sobre todo, como hemos dicho, en Alemania y en In-





Las óperas barrocas se van imponiendo poco a poco en el repertorio. Una representación de *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi en la 'Opera de Montpellier.

glaterra), y substituir a los castrados en las óperas italianas barrocas que así lo requieran. No obstante, ciertos papeles pueden ofrecer dificultades excepcionales debido a una tesitura extremadamente aguda; en este caso, lo apropiado es que la parte del castrado sea cantada por una mezzo soprano o una contralto; solución ésta, por cierto, tan auténtica o más que la substitución por un contratenor, pues en la ópera italiana sería el travestismo no era raro.

Los contratenores suelen ser barítonos naturales o tenores con gran facilidad en el agudo; en cualquier caso, se sirven del registro de cabeza, en una tesitura que va del Fa al Do. Su timbre no tiene por qué ser femenino ni su estilo afectado. Su volumen no será necesariamente reducido, si

bien es cierto que la capacidad para graduarlo es inferior a otros tipos de voces.

De todos los contratenores merece la pena destacar a tres. Alfred Deller (desaparecido hace una década) fue, hace ya medio siglo, el redescubridor de esta voz, gracias a sus excepcionales dotes naturales: descubrió tras el cambio de voz en la adolescencia, que podía cantar sin dificultad el repertorio de contralto. James Bowman, británico como el anterior, domina como nadie el repertorio purcelliano y händeliano. René Jacobs, belga, que parece haber olvidado su carrera como cantante para dedicarse a dirigir ópera, cuenta con una voz muy peculiar pero muy bella y cabe recordar su magnífico registro del *Orfeo ed Euridice*. □

Harry Kupfer y el conflicto de la escenografía wagneriana

Tamel de Pablos.

«(La obra de Richard Wagner) ha suscitado adhesión y controversia, manifestaciones en uno u otro sentido, interpretaciones y menosprecios, alucinaciones y mixtificaciones; ha sido siempre un espejo del tiempo y de sus desgarramientos intelectuales y afectivos. Pero este debate ha preservado al mismo tiempo esta obra del peligro de verse definitivamente encasillada dentro de la categoría de las obras clásicas. Richard Wagner no ha dejado nunca de ser interpretado como un contemporáneo»

Wolfgang Wagner

En el último Festival de Bayreuth, la heterodoxa y siempre polémica dirección escénica del alemán del Este Harry Kupfer (escenografía heredera directa de la puesta en escena de Patrice Chéreau, en su día tan detestada como posteriormente tan gratuita -en ocasiones- y convencionalmente aplaudida por una gran mayoría del público operístico) ha cumplido ya su quinto y último año de existencia, convenciendo finalmente y reduciendo en mucho el número de voces discordantes.

La propuesta del vanguardista Kupfer habrá podido o no convencer pero, en todo caso, no ha tenido precedentes, por lo menos en lo concerniente a la forma en

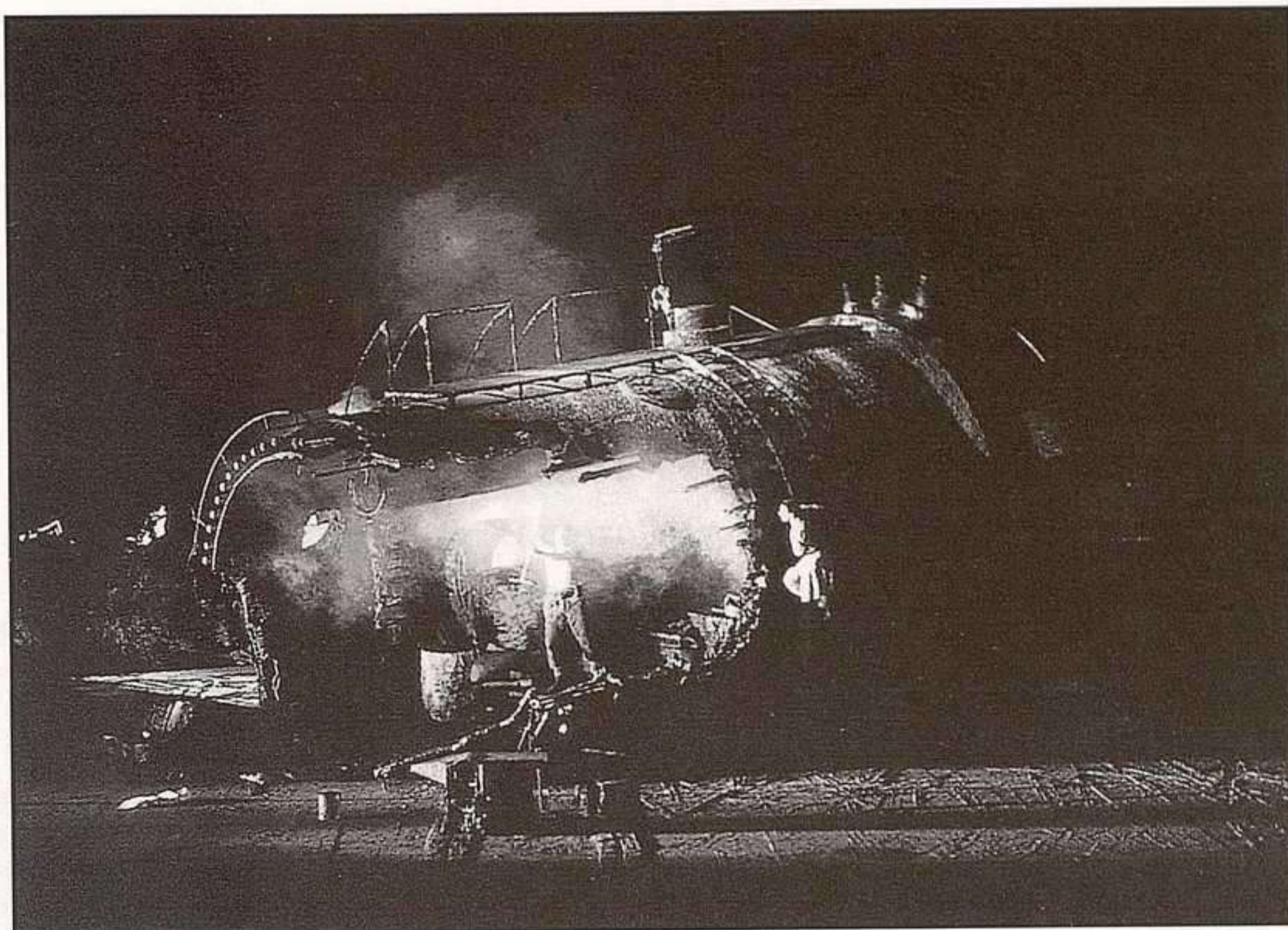
que contrastan primitivismo y modernidad, poder y transgresión, creatividad y destrucción, o en que muestra el retorno al héroe trágico, anterior al contrato social y que es engendrado libre de toda ley y de toda coacción, contra los convencionalismos de los dioses y los hombres, por encima del Bien y del Mal, que debe vivir en toda su plenitud para poder así llevar a cabo -junto a Brunilda- la «acción liberadora» del mundo como prueba definitiva del triunfo del sentimiento amoroso y de la superación del egoísmo por el amor humano, pues sólo de esta manera, a través del amor y su aceptación (como habrán de experimentar trágicamente Sigfrido y Brunilda), es como el ser humano podrá renunciar al afán de riqueza y lograr así la negación de la propia voluntad respecto del poder que envenena y mata; y del mal en general, para poder de esta forma sumirse completamente en el reino del Amor y del Arte. Y todo esto es presentado por Kupfer y su equipo desde una sociedad moderna, con una poderosa visión pesimista de su propia fe marxista y anticipándose (recuérdese que su estreno en Bayreuth fue en 1988) al patético y trágico colapso de su propio paraíso ideal del este europeo.

Reflexión y conclusión

Desde Wieland Wagner, es decir, desde hace ya más de cuarenta años, el público

wagneriano se ha acostumbrado a que Bayreuth esté a la cabeza de la vanguardia teatral y de su renovación. Aunque una cierta frivolidad parece haber existido durante estos últimos años al confiar algunas direcciones o producciones a unos profesionales anti-ocasionales lo parece poco wagnerianos, las controversias se han limitado finalmente a afirmar que el mensaje de Richard Wagner -al contrario que el de otros compositores- sigue vivo, y que por lo tanto conviene dotarlo de ambientación moderna para que el público lo sienta como algo propio y actual.

Así pues la trayectoria de Bayreuth con el tandem Chéreau-Boulez o con el binomio Kupfer-Barenboim parece responder plenamente a estas expectativas. Ante el fantasma ideológico, sea quien fuere el que lo introduzca, o lo haya introducido en el mundo o lo acepte, la manipulación de Wagner y lo wagneriano ha sido y es intensa y polivalente. Y tal vez sea éste uno de los pecados capitales de nuestro siglo XX: la cruel y vengativa confinación del genio en el manicomio de sus iguales o la libertad condicionada a que sirva -a través de su previo dominio de la mediocridad- a cualquier propaganda política, por nefasta que ésta sea. Pero el Maestro, como Verdi o Moussorgski, o Mozart -y posiblemente en mayor grado que ellos por su propia



Como Patrice Chéreau o Giorgio Strehler, Harry Kupfer ha manifestado en *El Anillo del Nibelungo* su descontento respecto de la sociedad y su rechazo del capitalismo, pero también de la civilización comunista, al interpretar la tetralogía wagneriana como «El Ocaso de los Dioses» del socialismo totalitario.

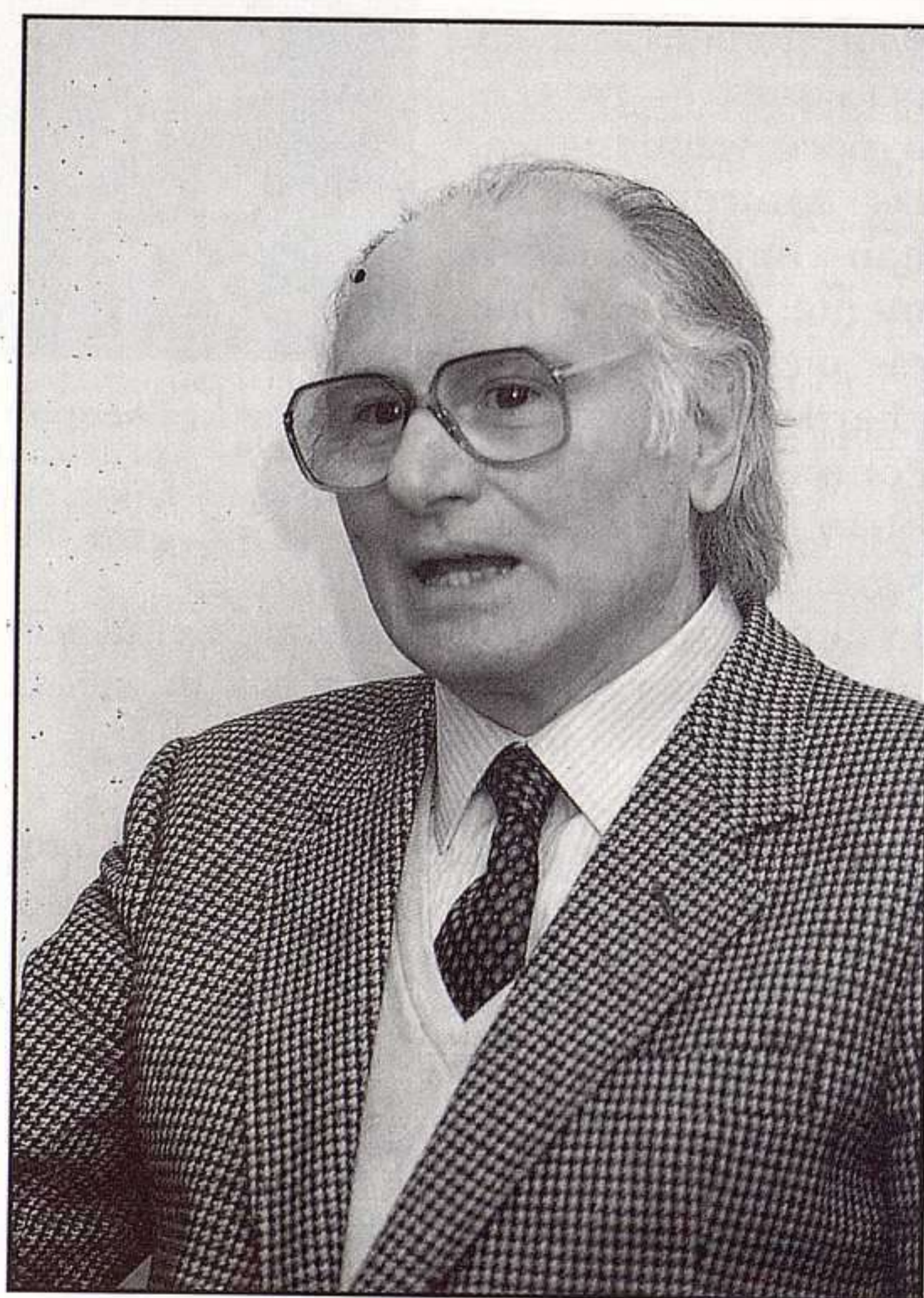
voluntad- sigue siendo actualmente ejemplo de que el arte está antes y después de la política; de que el arte, en consecuencia, no puede ser absorbido por una ideología concreta ni reducido a una época determinada. cuando es profundo y verdadero, pues como el propio Wolfgang Wagner ha escrito: «El auténtico legado de Richard Wagner es su obra musical dramática» y esta obra es sobre todo una «provocación», que es posible «concebir e interpretar» como un «desafío intelectual al tiempo presente» ya que como sostenía Ortega en 1932, tan sólo hay un método para recuperar a los clásicos «emplearlos sin ceremonias para nuestra propia salvación, es decir hacer abstracción de sus cualidades de clásicos, atraerlos hacia nosotros y hacerlos presentes en nuestro espíritu, insuflándoles una nueva vida por la sangre de nuestras venas, hecha de nuestras pasiones y de nuestros problemas». □

Piero de Palma, o la importància dels papers «petits»

Marc Heilbron

Avui en dia són poques les persones que assisteixen a les funcions del Teatre del Liceu que no sàpiguen qui és Piero de Palma. Es probablement el cantant comprimari més important del món. Pràcticament tothom que tingui una mínima discografia a casa seva trobarà en el repartiment de moltes de les versions operístiques, el seu nom al costat del de les grans figures dels últims quaranta anys, perquè Piero de Palma, tot i que només una vegada a la seva vida ha interpretat un paper principal, ha enregistrat més de vuitanta òperes. Ara ha tornat a Barcelona després de tres anys d'absència, des de l'última *Adriana Lecouvreur*, per cantar el paper d'Isacco de *La gazza ladra* de Rossini, on s'ha distingit per la seva presència escènica i vocal, i ha tingut l'amabilitat de concedir-nos aquesta petita entrevista.

Després de tants anys de col·laboració amb el nostre teatre li hem demanat que ens recordi els del seu debut al nostre teatre. «Vaig debutar a Barcelona a la temporada 1952-53 cantant *Don Carlo*, *Madama Butterfly*, *Mefistofele* i *Adriana Lecouvreur*. En aquell temps en un període bastant curt es feien moltes òperes. Llavors la ciutat no era com avui en dia. Per La Rambla circulaven molts tramvies i havies de vigilar molt quan creuaves els seus laterals. La ciutat ha canviat i ha millorat molt des de llavors».



El tenor Piero de Palma.

Una pregunta que potser li han fet moltes vegades però que no hem resistit de fer-li és si mai no ha tingut la temptació de cantar papers principals. La seva resposta va ser clara «No. No perquè vaig començar fent això i sempre m'ha agradat. Només una vegada he cantat un paper principal i va ser quan jo era molt jove. A

Gènova, la meua ciutat natal, durant la Segona Guerra Mundial, feien *La Bohème* i el tenor que havia de venir de Milà no podia arribar a la funció. Jo era encara un estudiant però aquella nit vaig cantar el Rodolfo. És una excepció.»

Piero de Palma va cantar en algunes de les representacions més mítiques del nostre segle. Li preguntem, per exemple, pel *Poliuto* de Callas, Corelli i Bastianini a l'Scala l'any 1960. «Aquella va ser una nit màgica, jo cantava el paper de Nearco i mai no oblidaré com van aplaudir a Maria Callas quan va sortir a escena. L'orquestra tocava l'introducció del segon quadre i els aplaudiments van durar una eternitat; l'orquestra va haver de parar i el públic aplaudia rabiosament. Corelli i Bastianini també van estar impresionants».

El seu repertori és extraordinari i li agraden molts dels papers. «Els meus preferits són l'Abate de l'*Adriana Lecouvreur*, l'Arlecchino de *Pagliacci*, l'Arturo de *Lucia di Lammermoor* i també el Cassio d'*Otello* però n'hi ha tants i tants m'agraden... A també hi ha un altre que m'agrada moltíssim és el Malatestino dall'Occhio de *Francesca da Rimini*.

Considera que la seva tasca no és fàcil i que moltes vegades no ha estat reconeguda, encara menys a Itàlia on mai no es menciona el seu nom. Per a ell un bon cantant comprimari sempre ha d'anar molt més atent al ritme i no es pot permetre els luxes que a vegades es concedeix un

«divo». Naturalment no té dificultats en els aguts però no pot permetre's que el director hagi d'estar pendent d'ell. En els enregistraments discogràfics es fan moltes repeticions però no es pot perdre el temps repetint la part d'un comprimari. Per sort, és una cosa que mai no m'ha passat o quasibé mai diu, cofoi.

A un cantant que ha conegut tants directors és obligat preguntar-li pel seu director preferit. Piero de Palma sembla que no es vol «mullar», però finalment acaba per confessar que n'hi han agradat molts, però que potser és Carlos Kleiber el que ell considera millor per la seva extraordinària musicalitat. Tot i que no està en contra de les escenografies modernes, s'estima més les clàssiques, perquè són fidels a les anotacions del llibret i perquè moltes vegades els canvis no aporten res de nou a l'obra.

Per acabar considera que un bon comprimari no pot ser anglo-saxó perquè és essencial la bona pronunciació de l'italià. Ell quasibé sempre s'ha centrat en aquest repertori; de l'alemany, en canvi, n'ha cantat molt pocs papers. Un d'ells, l'hostaler del *Der Rosenkavalier*.

Encara que ja és ben gran, Piero De Palma, amb el seu posat d'ocell intel·ligent i despert, sembla esperar encara molt del futur. L'èxit personal aconseguit amb *La gazza ladra* sembla augurar que encara el tornarem a veure més d'un cop en el nostre teatre. □

Las dos únicas actuaciones de Enrico Caruso en el Liceu (1904)

El tenor Enrico Caruso visitó una sola vez el Liceu, en 1904, y no obtuvo un éxito en consonancia con su fama, antes bien, las representaciones -de *Rigoletto*- se saldaron con un cierto fracaso. Aunque el tenor, en sus memorias, atribuye el *fracaso* a maniobras del empresario, por lo que puede leerse en las críticas de la prensa barcelonesa, las funciones se desarrollaron de otro modo. Por su interés, reproducimos las que se publicaron después de las dos funciones en el «Diario de Barcelona».

«Diario de Barcelona», 21-4-1904
Edición de la tarde.

«Con la expectación de los grandes acontecimientos teatrales se aguardaba anoche en el Liceo la aparición del señor Caruso, el tenor hoy más celebrado de la ópera italiana. El aspecto de la sala correspondía á la importancia extraordinaria que para el público filarmónico tiene siempre la presentación de un artista de canto, que aumenta hasta el grado máximo si se trata de un tenor: lo mismo en las localidades bajas que en palcos y galerías altas se apiñaba la concurrencia, dando al teatro su vista más brillante.

El señor Caruso tuvo que repetir en el acto primero la *ballatta* (sic) y en el tercero, y por tres veces, «La donna è mobile»; con esto puede considerarse que el célebre tenor obtuvo anoche un grande éxito y, sin embargo, no fue así. El señor Caruso, que tiene, como es muy frecuente entre artistas, sus días buenos y malos, no se hallaba en uno de los primeros, y sus grandes facultades, que se manifestaron



Enrico Caruso en el papel del Duca de Mantua.

sin duda alguna, no pudieron ser apreciadas en toda su pureza, y quedaron á veces

deslucidas por la inseguridad de la entonación, que es de las cosas que más difícilmente disimula nuestro público, y que no quiso dejar pasar sin protesta, especialmente en el dúo del acto segundo, donde más descompuesto se mostró el artista.

Creemos, pues, que no puede juzgársele en absoluto por la audición de anoche, y que el señor Caruso, á quien sabemos cantante concienzudo y muy respetuoso de la opinión del público, se dejó impresionar en ocasiones por la actitud severa de éste, no pudiendo sacar de sus dotes artísticas todo el partido que él sabe y con el que ha entusiasmado numerosas veces á los auditorios más exigentes.

Su voz es hermosa en el centro, llena, robusta y fácil en la emisión: en los agudos toma otro color y aparece algo nasal. La maneja con arte y sus grandes alientos le permiten prolongarla sin esfuerzo, logrando con estos efectos aplausos entusiastas de la galería. Vocaliza, además, con gran claridad y corrección y en el fraseo tiene momentos espresivos y dramáticos que le acreditan de artista estudioso: en el cantable del acto tercero, en el andante del cuarteto del acto último, reveló esta cualidad, merecedora de aplauso, y no siempre apreciada por los artistas en todo su valer.

No hay que ponderar la atención con que el señor Caruso fué escuchado durante toda la ópera: la segunda representación, siempre menos intranquila y nerviosa que la primera, permitirá al artista exhibir su talento con más serenidad.»

«Diario de Barcelona», 25-4-1904.
Edición de la tarde.

«Tampoco en su segunda audición que anteanoche dió en el Liceo logró convencernos el señor Caruso de que sus méritos como cantante corren parejas con la fama que rodea su nombre; y como á nosotros, le ocurrió al público. Es innegable que dispone de hermosas facultades, pero ni sabe manejarlas, ni la dicción se halla libre de resabios de mal gusto ni, en una palabra, vemos en él reunidas las dotes necesarias para que, cerrando los ojos á imperfecciones de detalle, le reconozcamos como entre la de primera magnitud.

Ni nos explicamos tampoco el empeño del cantante en presentarse por segunda vez en *Rigoletto*, donde habia fracasado el primer día, y que, por exigir un tenor más de ligereza y gracia que de facultades, parece convenir mal á la índole del señor Caruso.

Anteanoche repitió la *balatta* (sic), pero en el dúo del segundo acto y en el cantable del tercero, las manifestaciones de desagrado del público se sobrepusieron á los conatos de aplauso que intentó algun oyente benévolo.

Mal dispuesto por ello, el señor Caruso se negó a repetir la canción del último acto, lo cual dió motivo á una protesta unánime, en la que no escasearon los silbidos y que obligó al tenor á volver sobre su acuerdo y á acceder á la repetición, en medio de manifestaciones encontradas.» □

INSTRUMENTS ORIGINALS: SER O NO SER

Pau Galonce

Comencem malament: allò que s'ha de justificar no és l'ús d'instruments originals sinó dels moderns en obres per a les quals no hi van ser pensats (i, en ocasions, és possible fer-ho) però preguntar-se per què s'ha de tocar la música amb els instruments que li són propis es dubtar de la validesa d'*intentar* presentar l'obra d'art en els seus termes originals. Cert, el pas dels temps condiona la nostra oïda, però un anhel d'autenticitat radical, és a dir, de modernitat, ens duu a la conclusió de que en música els mitjans no són indiferents. A menys que tinguem una visió abstracta de la música, convindrem en que l'instrument i la forma de tocar-lo són essencials: timbre, color, fraseig, articulació, afinació.

La falsa polèmica té un origen i motivació evidents. Tot anava bé mentre els *autèntics* es dedicaven a compositors menors com ara Monteverdi, Bach o Händel però, ai!, quan es va arribar al sacrosant repertori clàssico-romàntic (cóm gosen tocar el *meu* Mozart, el *meu* Beethoven, el *meu* Schubert?) l'atreviment va anar massa lluny, i va ser encara pitjor quan algú va suggerir la possibilitat de fer un *Don Giovanni* amb una orquestra antiga. *Non plus ultra*, arqueòlegs. Arqueologia? Però (i no penseu que això és una mera qüestió de *star system*), que potser hi ha avui un Händel més modern que el de King, un Mozart més agosaradament desacralitzador que el de Gardiner, un Gluck més contemporani que el de Kuijken, un Haydn més violentament explosiu que el de Brüggén? Perquè, diguem-ho sense vergonya, no es pretèn retrobar un temps perdut sinó fer actual l'antic, experimentar amb els colors, treure-li pesats barniços a la música. Si els violins antics sonen àcids, els metalls violents, les fustes a fusta i no a plàstic, el clavecí gloriosament *inégal*, doncs encara millor que l'avorrida homogeneïtat dels instruments moderns: adoro la irregularitat.

Cert director romanés ja s'ha adonat d'algunes coses i utilitza trompetes naturals i timbals antics per a Mozart. Per aquí es comença, mestre Celibidache. Perquè, com ja va advertir Verdi, *Torniamo all'antico e sarà un progresso*.

Roger Alier

Cal que comenci per afirmar que la meua posició és més aviat neutral. Sóc contrari, per exemple, a què s'interpreti Bach amb piano (cosa vàlida si el que es vol és obtenir música, cosa ben legítima, però no la música de Bach, de qui sabem que posseïa un piano però no el va utilitzar mai).

El problema principal dels instruments originals és que aspiren a recrear la sonoritat autèntica de la música tal com la va crear el compositor. És un ideal inabastable per diverses raons. La primera, perquè els instruments originals que es fan servir ara, a la fi del segle XX, ja no sonen com quan van ser fets, i si són còpies d'instruments autèntics, han estat construïts sobre models que han estat també deformats pel pas del temps i per tant les còpies no sonaran com els seus models quan eren nous. D'altra banda, les orquestres d'instruments originals reuneixen exemplars d'èpoques i llocs diversos que mai no van tocar junts.

La segona, és que la música d'èpoques passades va desaparèixer de la pràctica musical europea amb els canvis d'estil posteriors. Per tant el problema no és de recuperar el so dels instruments originals, sinó la tècnica i l'estil amb què s'interpretava la música; els estudis sobre aquestes qüestions palesen que el nostre coneixement n'és fragmentari i insuficient. Els instruments podien 'sonar' de manera molt diferent segons la forma en què fossin aplicats a la creació musical. Podríem afegir encara que hi ha elements ambientals (conducta del públic, llum, materials de construcció, roba, etc.) que alteren poc o molt la resposta musical de les sales actuals respecte de les d'antany.

Finalment, s'oblida que la música és un art que es *crea* cada cop que s'interpreta. Ni els mateixos intèrprets de la segona audició d'una partitura són capaços de reproduir exactament la primera. Si cada interpretació aporta quelcom de nou a la partitura, que s'usin instruments originals o no és secundari: l'important és la qualitat del so obtingut.

Com a historiador, una cosa em sembla clara: el passat ens revela coses molt importants, però reviure'l serà sempre una tasca impossible, i en el millor dels casos, aproximativa.

Ópera en el área meridional francesa

Roger Alier

TOULOUSE: Théâtre du Capitole. *Der Rosenkavalier*. (II-1993)

Las temporadas de ópera que se celebran en la capital del Languedoc tienen una consistencia que les permite abordar con tranquilidad todos los géneros y producir un espectáculo de todo respeto como lo fue este *Rosenkavalier*, cuya producción, dirigida por Peter Busse y con escenografía de Rolf Langenfass, si en el primer acto no pareció prometer mucho, se desarrolló de modo muy satisfactorio en los dos restantes. El reparto era homogéneo y de una calidad media superior, cuyos ápices se hallaban en el excelente Barón Ochs de Walter Fink -petulante y grosero en la medida justa y óptimo cantante en todo momento- y en la exquisita Sophie de Donna Brown, de timbre límpido y fraseo delicioso. La pareja protagonista, sin llegar a este nivel, funcionó de modo correcto: Françoise Pollet, que canta esta ópera desde su debut, le da un tono aristocrático y distanciado que a veces resulta un poco pálido, pero hubo calidad vocal y estilo, sobre todo en sus intervenciones finales. En cuanto a Jane Bunnell, fue un Octavian que se movió con gracia, fue escénicamente creíble y en lo vocal ofreció un rendimiento suficiente para realzar sus escenas. Muy notable, en los roles menores, la An-

nina de Doris Lamprecht, que se movió con garbo; Michel Trempont también se distinguió en el papel de Faninal.

La dirección escénica cuidó los aspectos más complejos de la obra con mano maestra y en definitiva este *Rosenkavalier* fue un espectáculo equilibrado y bien estructurado que permitió a los espectadores trasladarse al mundo de fantasía creado por el compositor en una desapacible tarde invernal.

Montserrat Martínez Taulé

MONTE-CARLO: Una *Italiana in Algeri* principesca. (III-1993)

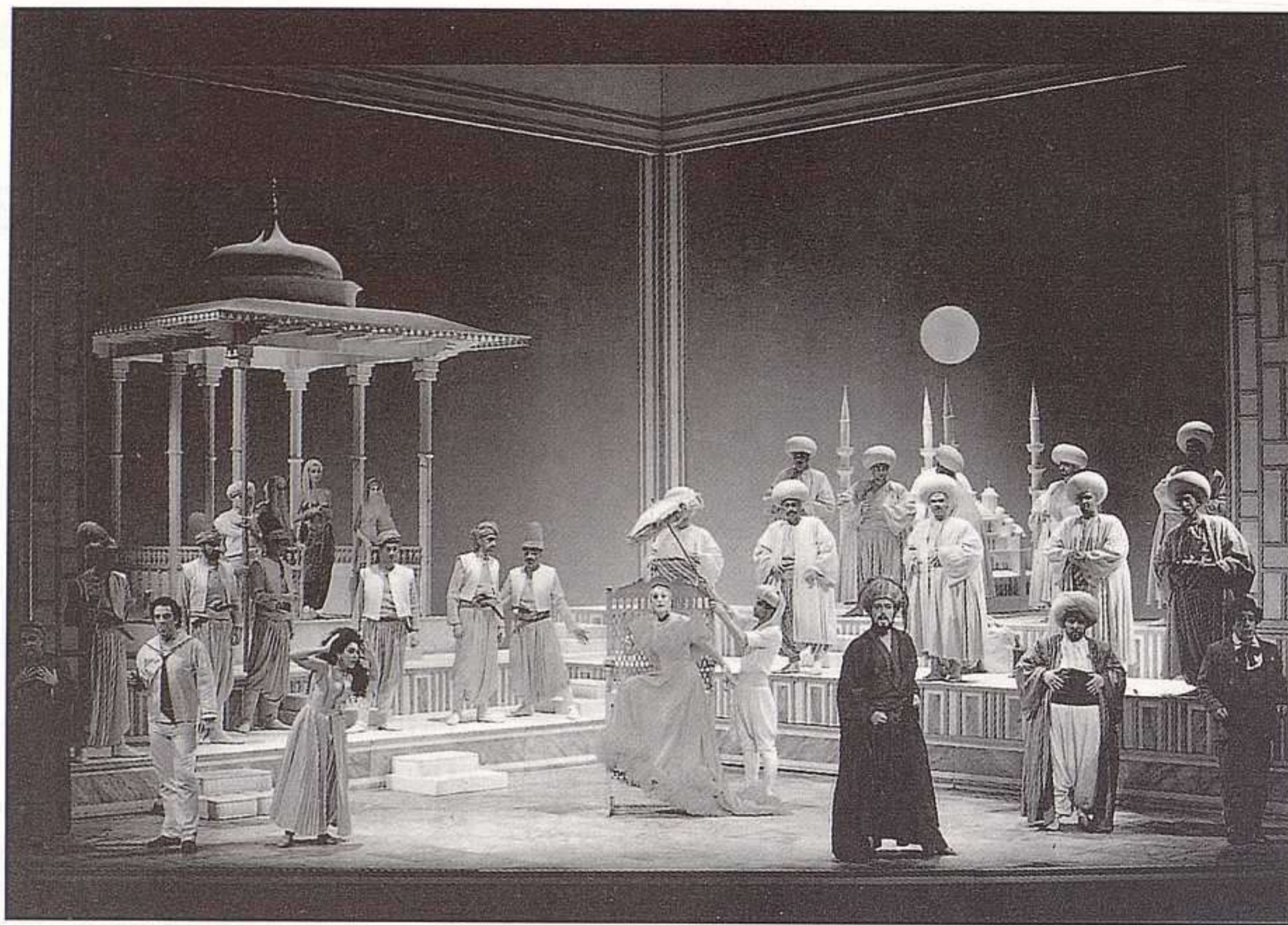
La Ópera de Monte-Carlo, obra del arquitecto Charles Garnier (el mismo que construyó la Opera de París), es un pequeño teatro de corte, uno de los pocos que todavía existen en toda la acepción de la palabra. Este tipo de teatros no son sino una habitación más o menos amplia, con un pequeño escenario (que no tiene ninguna de esas maravillas técnicas que hoy se consideran imprescindibles para cualquier teatro) y un inmenso palco para la familia principesca de Mónaco (que no apareció en ninguna de las dos representaciones que pudimos presenciar). Este teatro es como un pequeño joyero, accesible a muy poca gente, no por el precio de sus localidades, que es el normal en cualquier otro

teatro del área, sino por sus reducidas dimensiones, lo que unido a la brevedad de la temporada (una docena de funciones al año) hace francamente difícil asistir al mismo. Un grupo de barceloneses muy numeroso (80 personas) lo logró, sin embargo, en un viaje organizado por la entidad «Fra Diavolo», y «ÒPERA ACTUAL»

tuvo también acceso a las dos primeras funciones de esta «Italiana» rossiniana.

Sin otro medio que el espacio escénico, Pier Luigi Pizzi creó una producción graciosa, elegante, con ribetes humorísticos y muy adecuada a la obra, con celosías correderas que causaban un curioso efecto óptico, y accesorios (piscina del primer cuadro; barco del segundo y del último, etc.) que contribuían a la narración escénica desarrollada con agilidad y sencillez, y con un vestuario de calidad.

En el reparto sobresalieron mejor las figuras masculinas, encabezadas por el excelente bajo Ferruccio Furlanetto, que hizo un Mustafà de gran clase vocal, con agilidad y timbre grato. También Enzo Dara, en el papel de Taddeo, tendió a apoderarse del espectáculo con sus divertidas iniciativas escénicas y su canto de buena ley. El tenor Raúl Giménez lució una voz de grato



L'italiana in Algeri a l'Opera de Montecarlo. Foto: C. Mac Burnie.

color y con la agilidad requerida para el papel de Lindoro, y Daniela Lojarro fue una Elvira de voz interesante, que luchó con eficacia para imponerse en los concertantes que le correspondían.

En el papel titular de la obra tenía que haber cantado Marilyn Horne. Adujo enfermedad y se anunció en su lugar a Agnes Baltsa, pero tampoco acudió a la cita, por lo que cantó el rol la joven Susanna Anselmi, que cumplió con suficiencia pero no estuvo siempre al nivel deseable. Se mostró atractiva y buena actriz, y pasó algún momento difícil en la coloratura, pero en conjunto no desentonó y la función resultó muy divertida y se desarrolló a un buen nivel. Alberto Zedda dirigió la orquesta con tino; es mejor musicólogo que director, sin duda, pero su labor estuvo en todo momento dentro de una corrección y calidad satisfactorias. □

Reflexiones sobre la actualidad lírica italiana

Andrea Merli

Don Carlo (Teatro alla Scala de Milan, 7 dic. 1992)

La traviata (Teatro La Fenice de Venecia, 12 dic. 1992)

Lucia di Lammermoor (Teatro dell'Opera, de Roma, 24 dic. 1992)

A través de la ópera muchos olvidan los problemas cotidianos, por su contenido emocional y de pura abstracción; pero con el verdiano DON CARLO (sin «ese» final, la versión reducida a 4 actos) que ha estrenado la temporada 92/93 del Teatro alla Scala, se ha pretendido dar el primer paso del «rescate moral» que los italianos aún esperan de sus políticos e instituciones. Como era previsible resultó un resbalón tremendo, y además hecho público por la emisión radiofónica en directo.

En Italia el horno no está para bollos en lo que se refiere al panorama lírico, menos aún en la política y de la ópera no hay que esperar un poder catártico que anule los resultados de las últimas elecciones, ganadas por los federalistas de la «Lega Nord», ni de los delitos de mafia y de la corrupción, que han arrastrado el país a la actual crisis político-económica. No obstante, la receta del «pasticciaccio» lírico tenía al menos tres ingredientes aparentemente inmejorables: un director

Divo, un Divo entre los tenores y un director de escena que se las pinta de Divo por haber sido discípulo de Visconti. Lo que faltó a los tres, quizás, fue la humildad de prepararse concienzudamente para el respectivo debut en la más problemática -artística y musicalmente- de las óperas de Verdi.

Pavarotti, inteligentemente, acusó el «autogol» de tres gallos -toda una pollería!- pero se le ha reprochado, con razón, de no

saberse la parte. Con el trajín que lleva entre conciertos y concursos hípicas, no es de extrañar que el «pobre» no tenga tiempo para estudiar o le falle la memoria. «Ubi major, minor cessat» y Muti tuvo que hacer de necesidad virtud aceptando, quizás por primera vez, una línea musical poco ortodoxa. Abucheándole, el público vengó de golpe a todas las víctimas de su más o menos filológica intransigencia. Zeffirelli, en fin, en una producción muy realista ha demostrado un escaso conocimiento histórico de la Casa de Habsburgo española, anteponiendo al «monumental» Luciano, poco creíble en el rol del débil y enfermizo Infante Carlos, un esbelto y atlético Felipe II (Samuel Ramey, el único vitoreado) vestido como el Príncipe Azul de Disney y éste es sólo uno de los «detalles» de una regia para el olvido.

En Italia el horno no está para bollos en lo que se refiere al panorama lírico

Sobre los demás hay poco que añadir: un reparto apenas suficiente para un *Matrimonio secreto* de Cimarosa, desde luego no apto para la vocalidad de la madurez verdiana, donde se exige una proyección de voz y un fraseo ausentes en los voluntariosos Daniela Dessì (Isabel de Valois), Paolo Coni (Marqués de Posa) y Luciana D'Intino (Princesa de Éboli).

Que el público «scaligero» -y más la noche de Sant'Ambrogio- está patológicamente afectado de manía de protagonismo ya se sabía y si a la Callas se le arrojó un pichón muerto desde el «gallinero» (que en Italia, no sin motivo, se llama «piccionaia») los desairados ejecutivos del teatro milanés pueden considerarse afortunados por haber recibido sólo silbidos.

Aplausos sin la menor oposición, en cambio, los hubo el pasado 12 de diciembre en la inauguración de temporada al Teatro La Fenice de Venecia con otra ópera de Verdi, la popular *Traviata*. El reparto lo encabezaba Edita Gruberová, con Giorgio Zancanaro (Germont padre) y Marcello Giordani (Alfredo). Éste tenía que cantar las segundas funciones, pero lo substituyó a última hora Neil Shicoff interpretando también la «cabaletta» del segundo acto, pieza incómoda para el tenor americano que no la cantó ni en el vídeo-láser que se ha grabado con el primer reparto. Giordani cumplió con voz agradable, pero con estilo poco depurado; muy profesional, Zancanaro posee una impecable línea de canto, mientras la Gruberová, que llegaba a la ciudad lagunar tras el éxito de *Anna Bolena* en el Liceu, rebosa salud vocal, lo que rescata con creces una interpretación acaso poco dramática. El público veneciano se ha mostrado, quizás, demasiado amable hacia la producción, dibujada con mano izquierda y escénicamente mal dirigida por el otras veces genial Pier Luigi Pizzi y hacia la opinable, en ritmo y dinámica, dirección musical de Carlo Rizzi.

Todo lo contrario de Daniel Oren, protagonista con Mariella Devia (técnicamente irreprochable) de la donizettiana *Lucia di Lammermoor* que el 24 de diciembre ha inaugurado la temporada de otro de los teatros «problemáticos» italianos, el de la Opera de Roma. Puede que Oren no domine todo el repertorio, pero cuando acierta, su dirección de orquesta es siempre muy teatral y pulsa con el respiro de los cantantes; entre ellos hay que destacar el robusto Enrique del barítono Leo Nucci mientras es mejor no hablar del Edgardo de Chris Merritt, que está atravesando un mal momento vocal.

La sombría producción no ha gustado, aun menos los perros en el escenario durante la escena de caza que da comienzo a la ópera: ¡caniches y gatos se prestan, mientras se canta, a peligrosas similitudes! La firma prestigiosa de la regia era la de Giancarlo Menotti, octogenario compositor italo-americano, que ahora lleva las riendas artísticas del viejo Teatro Reale, el antaño llamado Costanzi, intentando poner límites al despilfarro administrativo del «sovrintendente» Cresci, famoso por haber organizado, claro está con el fin de «popularizar» la ópera, paseillos veraniegos por las calles de Roma de los «extras» de *Aida*.

«Oh tempora! Oh mores!» dirían los antiguos romanos.

El Comunale de Bologna, tras confirmar su vocación wagneriana reponiendo durante el mes de diciembre 1992 *El crepúsculo de los Dioses* como última etapa de la Tetralogía que se ha ofrecido completa en el curso de las pasadas temporadas, ha puesto en escena *L'incoronazione di Poppea* de Claudio Monteverdi en la revisión crítica de Alan Curtis e interpretada por un reparto casi todo italiano que ha logrado un efectivo ejemplo del original estilo del «recitar-cantando».

La ópera, en un prólogo i tres actos, se basa en el libreto de G.F. Busenello, texto teatral que por dramatismo y poética bien pudiera llevar la firma de Racine. La música barroca hoy en día es víctima de la filología que pretende hacer «anticuariado musical» dudoso por falso, y a menudo se aleja de la sensibilidad moderna por la manía de «deshidratar» el acompañamiento musical. Tres horas y media al sonido de dos clavecines, una «tiorba», un «chitarrone» y una «viola da gamba» con la intervención limitada a los estribillos de cinco elementos de cuerda, han supuesto cierta monotonía y el director Ivor Bolton no acertó el ritmo teatral indispensable a una ópera donde la declamación es importante al menos cuanto el canto.

En cambio la *regia* de Graham Vick, los decorados y trajes de Paul Brown y la iluminación de Nick Chelton han logrado una atmósfera ideal en la escena realizada como una gigantesca obra de marquetería renacentista y dominada por una columna rotatoria que al abrirse en forma de espiral se prestaba perfectamente a los varios cuadros y a la ambientación llevada a los años 40; una solución que ha provocado diversidad de opiniones entre crítica y público, pero que no carecía de gran sugestión visual.

El reparto encabezado por las acertadas en lo vocal y en lo escénico Anna Caterina Antonacci (Poppea), Patricia Schuman (Nerone) y Jennifer Larmore (Ottavia) contaba con la extraordinaria actuación de Bernadette Manca di Nissa (Ottone), de Daniela Mazzucato (Valletto) y el tenor Max-René Cosotti muy brillante en el rol travesti de la Nutrice.

Seguidamente en el Comunale, procedente del cercano Teatro Romolo Valli de Reggio Emilia, que con el Teatro Regio de Parma, el Sociale de Mantua y el Comunale de Piacenza se une al Circuito Emiliano de la ópera, se ofreció *Amor rende sagace* 'ópera bufa en un acto -dividido en dos partes por su longitud- de Domenico Cimarosa, sobre libreto de Giovanni Bertati. Tratase de una de las tantas joyas de la producción napoletana, la mayoría completamente olvidadas, que confirma el genio de Cimarosa. Aun sin repetir el resultado de la obra maestra *Il matrimonio segreto*, *Amor rende sagace*, que tiene un argumento muy parecido al del donizettiano *Don Pasquale*, se señala por su originalidad melódica y por la complejidad de los concertantes: el final de la ópera, por ejemplo que se desarrolla a lo largo de veinticinco minutos con intervención de los seis intérpretes.

Enzo Dara ha llegado con esta a su tercera *regia*, demostrando una progresiva maduración profesional y la indiscutible afinidad con la ópera dieciochesca. Los decorados, eficaces en su sencillez «naive» eran de Emanuele Luzzati y los trajes de Santuzza Calí. La dirección orquestal iba a cargo de un joven y prometedor maestro italiano, Paolo Carignani, mientras que el reparto, dominado por la comicidad y soltura vocal del mismo Dara en el rol bufo de Ambrogio, se realizó con cantantes ganadores de los concursos italianos de canto: entre ellos destacamos las sopranos Gemma Bertagnoli e Chiara Taigi que se alternaban en la comprometida parte de Bellina, la joven que en la ópera tiene que defenderse del amor de un viejo pretendiente. □

Òpera de la Bastilla: setembre 1992-gener 1993

E Santiago Estapà i Argemí

l primer teatre líric francès ha posat en escena sis obres al llarg dels quatre primers mesos de la present temporada.

Padmavâti de A.Roussel, que estava programada pel novembre, s'ha suspès sense més explicacions.

Així, doncs, *Jeanne d'Arc au bûcher* d'A.Honegger va estrenar la tanda, fet que no deixa de ser curiós per un teatre que es defineix com a «popular». El públic, que va omplir la sala a cada una de les dotze representacions, de popular no en tenia res, però.

Obra difícil la d'Honegger, en la línia prevista per M.W.Chung -Director Musical de la Bastilla- que s'ha proposat de fer-nos conèixer obres d'autors contemporanis.

L'orquestra, molt ben definida per M.W.Chung, va fer ressaltar totes les qualitats de l'oratori dramàtic. També els cors van donar la dimensió grandiosa que correspon a l'obra. I.Huppert en el rol de la donzella -penjada en un pal d'uns quatre o cinc metres amb els pits pintats de groc- va quedar bé, sense més. La distància que Huppert posa sempre entre ella i els seus personatges, si bé en alguns casos aconseguix efectes molt aconseguits, en aquest cas no els obté, ja que les angoixes i els sofriments continguts de Jeanne necessiten tota la presència de l'actriu que l'encarna. I. Huppert confon distància i contenció.

Posar en escena «Jeanne» no és fàcil i en principi ni s'hauria de fer, puix és un oratori i encara que A.Honegger hi afegís «dramatique» en batejar-lo, té molt més de l'un que de l'altre. C.Régy, el director d'escena, va utilitzar molt bé les dimensions colossals de l'escenari -pràcticament buit i fosc- i va limitar la direcció del actors a l'estricta mínim necessari per donar moviment a l'oratori.

L'altre esdeveniment ha estat el *Saint François d'Assise* (sis representacions) d'O. Messiaen en la versió que l'inefable Peter Sellars va estrenar l'estiu passat a Salzburg. *Saint François* dura sis hores, si es compten els dos entreactes. Del públic, que omplia completament la sala a les sis de la tarda, en quedava la meitat a mitja-nit per a l'enterrament del sant. A l'estrena mundial de l'obra, ara fa uns nou anys, m'en vaig anar a mitja funció al cap de trenta-cinc minuts de discurs del d'Assis amb els ocellets: *Saint François* és una obra molt llarga i ara és la professionalitat la que em fa quedar fins al final. Peter Sellars i Sylvain Cambreling, el director de l'orquestra, en la presentació de l'esdeveniment van precisar que calia deixar-se portar per la música d'O.Messiaen i que, a partir d'un cert moment, el temps es dilatava -o bé s'encongia, ara no ho recordo ben bé- i que l'espectador, tant si era moro com si era cristià, entrava en una mena de comunicació còsmica. La citació és textual. Tan místics es van posar que els vaig demanar

si, un cop acabades les sis representacions, pensaven seguir anant a missa cada diumenge. S. Cambreling em va respondre que ell era molt creient però que no practicava. Peter Sellars, boig com un llum, però molt simpàtic, va insistir dient que el pensament del compositor va més enllà de la seva música, sobrepassa la idea del cristià practicant i fins i tot la de l'home religiós i que assoleix nivells encara més profunds de comunió amb el gènere humà. Tot això dit amb espadenyes de basket, bermudes, un mambo de tots els colors de l'arc de Sant Martí i els cabells tallats com el nen dels Simpson: Amèrica, Amèrica. Sense negar que l'obra tingui molts passatges preciosos, estic segur que una retallada de dues hores no li faria cap mal. Sylvain Cambreling ha treballat molt l'orquestra, una de les formacions més bigarrades de la història de l'òpera de tots els temps. Cada frase, cada efecte, cada nota estan ben dites. Temps justos, intensitat controlada. Els cors donen també molt de si encara que la seva part és la més agraiada de l'òpera. El punt però més fort de la representació és el «Saint François» de José van Dam. Té van Dam una facilitat vocal desconcertant, una presència escènica fora del comú i una gran paciència, qualitats indispensables per cantar el paper. Completen el quadre vocal l'Angel de D.Upshaw, un angelet vocalment perfecte i molt (massa?) humà. John Aler, un magnífic «frère Massé» dramàticament convincent. Tom Krause, absent de l'Òpera de París de fa molts anys -i que sembla que amb el temps hagi guanyat- fa

de «frère Bernard» una creació emocionant. El «frère Élie» de T.Young, enternidor amb les seves eternes pors, canta amb facilitat trossos ben compromesos. La direcció dels cantants de Peter Sellars m'ha agradat. Amb l'escenografia l'americà ha fet el que ha pogut per distreure l'espectador de la música de O.Messiaen, gràcies a una església de fusta en construcció -molt bonica per cert- un quadre immens plé de tubs de neó de tots colors que no paren d'encendre's i d'apagar-se, i de uns seixanta televisors repartits per l'escena.

Peter Sellars diu que els televisors són els vitralls d'ara. Trobo que té raó. Els uns i els altres són el suport en color i sense relleu, de l'imagineria occidental. P.Sellars utilitza, per tant, mitjans moderns per explicar-nos una història antiga, com el compositor, que havia fet exactament el mateix amb la música. Peter Sellars -potser boig però de segur intel·ligent- va fer valer aquest argument i no va tenir gaire dificultats per convèncer O.Messiaen perquè li donés carta blanca per fer l'obra. El músic en desconfiava i es comprèn.

Han completat aquest principi de temporada unes *Nozze di Figaro*, però no en diré res per manca de qualitat. Citaré, sí, *Elektra*, ja vista a París, amb una Gwyneth Jones sempre eficaç, i un *Ballo in maschera* del qual salvaré Alain Fondary. Encara no he vist el *Faust* en la versió de J.Lavelli, però la veuré a mitjans o a final de temporada. N'he guardat un record tant bo de quan es va estrenar els anys setanta, que tinc recança de tornar-la a veure. □



Alier, Roger; Heilbron, Marc; Sans Riviere, Fernando: *Història de l'òpera italiana*, Editorial Empúries, Barcelona, 1992, col. Empúries Música núm.1.

Alier, Roger; Heilbron, Marc: *Giuseppe Verdi. Il Trovatore*, Editorial Empúries, Barcelona, 1992, col. Empúries Música núm. 2.

Heilbron, Marc; Sans Riviere, Fernando: *Pietro Mascagni. Cavalleria Rusticana*, Editorial Empúries, Barcelona, 1992, col. Empúries Música núm. 3.

Pau Galonce

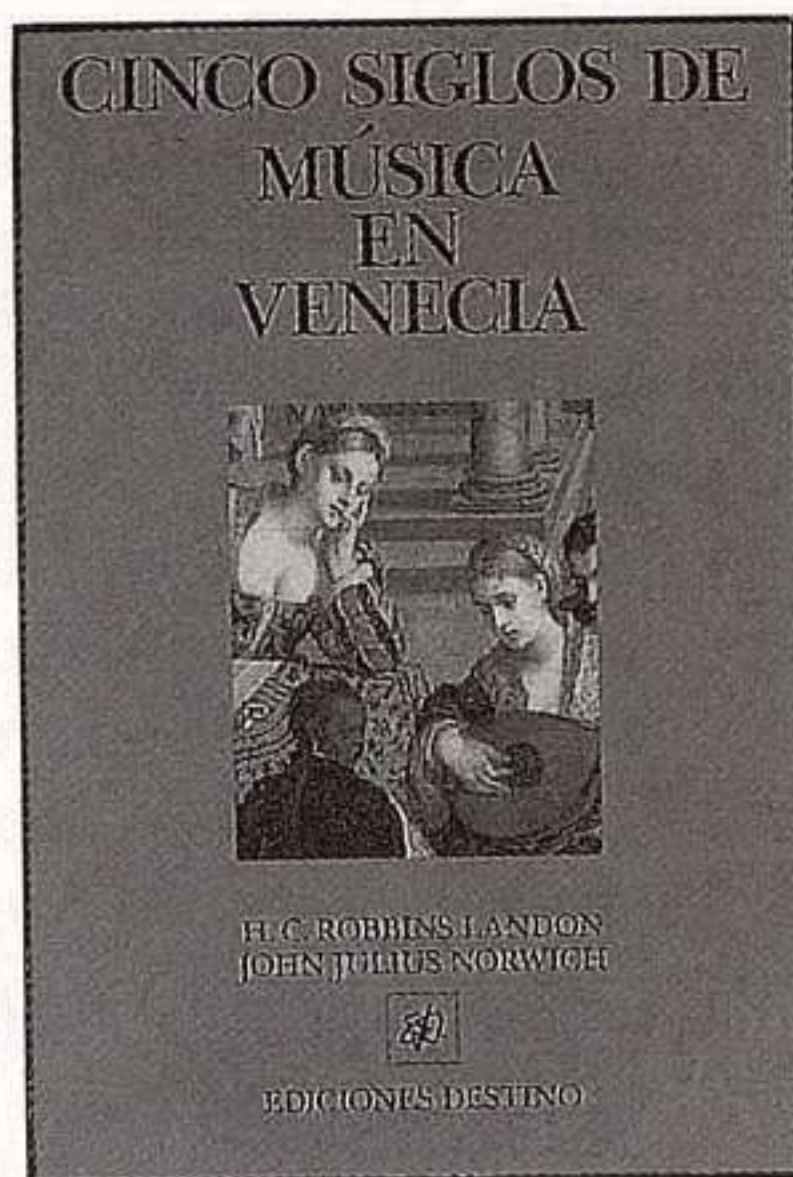
Fins ara hi havia un buit en el món editorial català que no era altre que el que ara es proposa omplir aquesta iniciativa de l'editorial Empúries: proveir els afeccionats a la música i a l'òpera amb texts introductoris, a l'abast d'una persona amb una cultura raonable, d'aquelles obres de les que tant sovint hem sentit nícieses, al mateix temps que, com a preàmbul de la col·lecció es publica una història de l'òpera italiana, escrita en el mateix to i amb les mateixes intencions divulgatives. L'empresa ha estat confiada, en els seus tres primers fruits, a tres mosqueters que espero siguin coneguts pels lectors d'aquesta

revista i dels quals puc donar fe (si els val el meu testimoni) de la seva capacitat i mestratge.

Caldrà fer una breu descripció dels llibres fins ara publicats. La *Història de l'òpera italiana* intenta fer accessibles les claus d'aquest art des de la seva creació fins els nostres dies, sense perdre mai de vista que es tracta d'un text introductor i divulgatiu; no obstant això, no hi manca el rigor, necessari si es considera la relativa brevetat del llibre. Em sembla que, si més no, no s'ha perdut res essencial en aquest intent de divulgació i concisió, essent el resultat molt interessant per a aquells qui encara no tenen una visió general de l'òpera italiana (per cert, fóra desitjable la publicació de la història de l'òpera fora d'Itàlia); notables els capítols dedicats als segles XVII i XVIII, en els que s'hi expliquen aspectes no sempre ben entesos.

Els altres dos llibres fins ara publicats són quelcom més que la simple traducció dels llibrets de les òperes; els afeccionats d'altres països coneixen ja aquesta mena de llibres. Contenen un estudi de l'autor i la seva música, una presentació aclaridora del llibret i els personatges, una sinopsi, una bibliografia, una discografia comentada i una traducció del llibret amb comentaris musicals i dramàtics inserits, és a dir, moltes d'aquelles coses que un bon afeccionat hauria de saber de les obres que s'estima. Per fortuna, sembla que hem superat la fase de l'escolta passiva i que, a poc a poc, creix la cultura musical entre nosaltres; contràriament a allò que es pensa per molts, el fruïment de la música és directament proporcional a l'esforç que pot costar un primer apropament: a la música, cal donar-li tant de nosaltres com ella ens en dóna. De manera que ja ho saben: ja tenen en català dues bones introduccions a dues obres mestres, *Il Trovatore* i *Cavalleria Rusticana*.

Esperem que la col·lecció tingui continuïtat, la qual cosa seria un bon senyal. □



Robbins Landon, H. C. y Norwich, J. J.: *Cinco siglos de música en Venecia*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992. Traducción de Javier Alfaya.

Pau Galonce

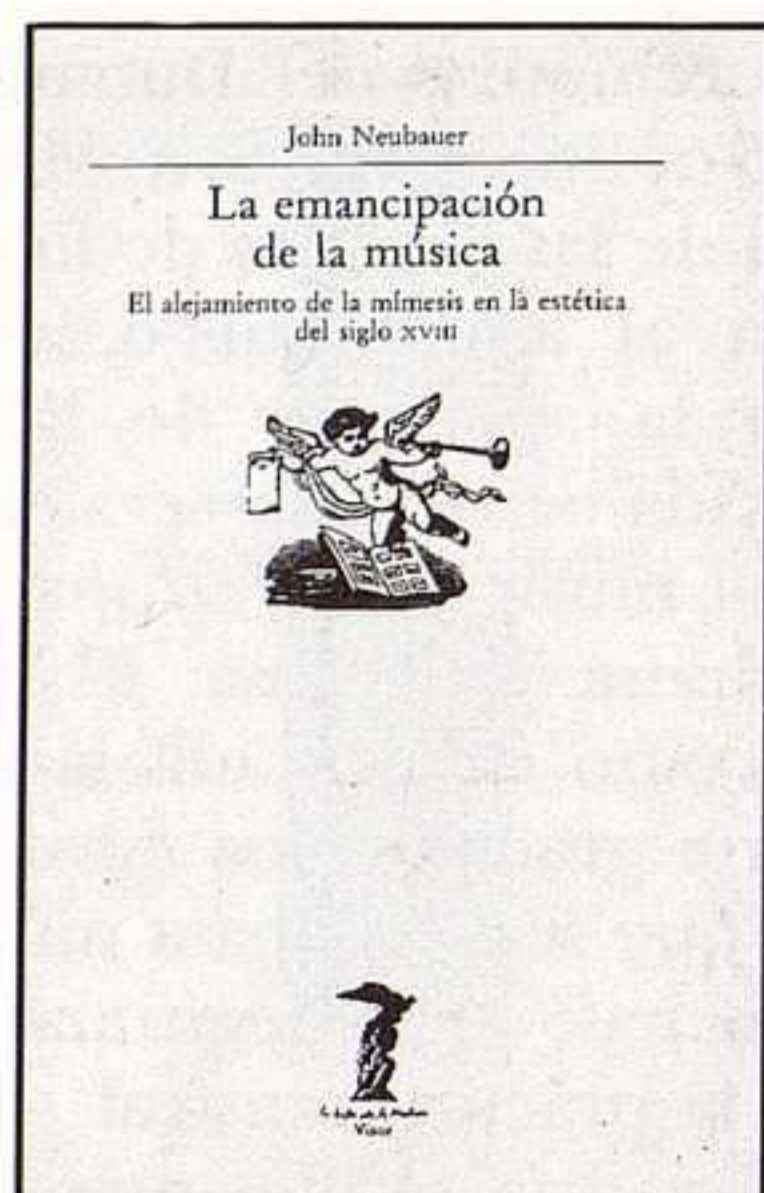
Dicen los afortunados que allí han podido pasar una temporada que una de las cosas más impresionantes de Venecia es su *silencio*: no hay multitudes (excepto las hordas turísticas veraniegas), no hay tráfico. Dentro de ese silencio, que ya llamó la atención de viajeros en siglos anteriores, se han podido escuchar algunas de las más bellas músicas. Este libro, resultado de una serie de televisión realizada con la ayuda del Fondo Venecia en Peligro, intenta trasladarnos a ese ambiente de silencio y que entendamos cuál fue la función y el sentido de la música en aquella ciudad.

Es fácil darse cuenta de que la música, como cualquiera otra arte, ha sido uno más de los adornos del poder y en Venecia, sin la tiránica presencia del Estado en buena parte de su historia, no se hubiera producido el milagro de cosechar tanta belleza. Desde el siglo XVI, momento en que arranca el libro, hasta la desaparición de Venecia como Estado independiente con la invasión napoleónica, el poder fue un gran demandante de música: para las

grandes ceremonias del Duomo, para los ritos sacro-políticos en San Marcos, para cualquiera de las docenas de fiestas que se celebraban al año... Luego, en el siglo XVII, con la aparición de la ópera, la ciudad casada con el mar será el centro de la actividad musical en Europa, dando lugar a la ópera veneciana. El siglo XVIII verá aún cómo florecía allí la música, en buena parte gracias a los *ospedali*, orfanatos en los que se educaba a niñas abandonadas (muchas, hijas ilegítimas de la nobleza) en la práctica musical.

Luego vendría el aletargamiento, convertida Venecia en un gigantesco museo sobre las aguas. Durante los siglos XIX y XX la ciudad ha sido el escenario de grandes estrenos (*Rigoletto*, *Ernani*, *La traviata*, de Verdi; *The Rake's Progress*, de Stravinski) o de grandes mutis (el de Wagner en 1883). Pero la ciudad como tal parece condenada, merced al industrialismo y al turismo masivo, a la destrucción; siniestro avance, tal vez, de lo que le pueda pasar a Europa.

Para una historia de la ópera, Venecia es fundamental. A su nombre quedan asociados los de Monteverdi, Cavalli, Vivaldi, Rossini, Verdi, Wagner, Stravinski, Berio y tantos otros. El trabajo de Robbins Landon y Norwich es admirable por su perfecta descripción de ese ambiente; magníficamente escrito, el libro se lee con sumo placer, servido además con rigor (que es lo menos que se puede esperar de Robbins Landon). Por si fuera poco, las cuantiosas ilustraciones hacen todavía más agradable la lectura. Porque, como me dijeron un par de esos afortunados de los que hablaba al principio, es imposible hacer una foto mala en Venecia. □



Neubauer, John: *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII.* Ed. Visor, col. La Barca de la Medusa, 57, Madrid, 1992. 343 págs. Edición original: *The Emancipation of Music of Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, Yale University, 1986.

Pau Galonce.

No es éste un libro de historia o crítica musical, sino una monografía sobre la estética musical del siglo XVIII. Se hace un repaso, por tanto, a la obra de quienes reflexionaron sobre la música; están incluidos algunos compositores, pocos, como Matheson y Rameau, y, especialmente, pensadores que se preocuparon de la música: Descartes, Rousseau, D'Alembert, Diderot, Goethe, Kant...

El asunto que interesa al autor es hallar la fundamentación estética para la nueva música instrumental que se impone a finales del XVIII y que tanta importancia tendrá en la aparición del Romanticismo, entendiendo éste como corriente artística y no sólo como estilo musical. (Recuérdese como E.T.A. Hoffmann denominó «románticos» no sólo a Beethoven sino también a Haydn y Mozart). El problema se plantea como el enfrentamiento entre dos tradiciones: la pitagórica,

que entiende la música como una manifestación del orden matemático que subyace a todo el cosmos y por tanto ve la música como matemática sonora; y, de otro lado, la tradición retórica, que entiende la música como un discurso al cual es posible aplicar las reglas de la retórica, equiparando la música al lenguaje. Esta última concepción fue la que triunfó con el Barroco y en conjunción con la teoría de las pasiones o «afectos» (*Afektenlehre*), con la que, sin embargo, no conviene confundir, dominó en la estética musical del siglo XVIII.

La cuestión central de tal estética era cómo debía entenderse la mimesis en la música: imitación de objetos físicos o morales por medio de figuras retóricas, melodía frente a armonía, música vocal frente a instrumental... El asunto es complejo; tén-gase en cuenta que al principiar el siglo el arte musical no gozaba de mucha estima, mientras que al finalizar, con el advenimiento del Romanticismo, llegó a ser el arte por excelencia. En líneas generales, la música vocal, y sobre todo la ópera (la italiana: *querelle des bouffons*) era considerada más adecuada que la instrumental, menospreciada por casi todos los teóricos, pues aquélla se adaptaba mejor a las exigencias de la mimesis de las pasiones. El vuelco decisivo se producirá cuando se abandone la noción central de mimesis y se llegue, en la época de madurez de Haydn y Mozart, a la valoración de la forma musical *per se*. Así, será posible que Hoffmann vea en el sinfonismo de Beethoven la prueba de que la música instrumental es la más elevada entre las artes románticas porque «desprecia cualquier tipo de ayuda, cualquier mezcla de otro tipo de arte»: la música como expresión de lo inefable, como abandono del sujeto en el mundo, la música absoluta; el triunfo del pitagorismo.

Libro, por tanto, de lectura apasionante y ardua, ideal para entender cómo se formó la que sigue siendo en buena parte nuestra valoración de la música. □

The New Grove Dictionary of Opera.
 Edited by Stanley Sadie
 4 volúmenes. Macmillan Press Limited,
 London. Grove's Dictionaries of Music
 inc., New York. Distribución en
 España: Ebrisa, S.A.

Roger Alier

Un ingeniero inglés, George Grove (1820-1900), se fue interesando progresivamente por la música y redactó durante cuarenta años las notas de los programas de los conciertos del Crystal Palace (1856-1896). Animado por la información que había ido reuniendo en todos estos años, se decidió a publicar un *Dictionary of Music and Musicians* en 4 volúmenes, con la ayuda de un equipo de colaboradores. La primera edición apareció en 1879-1889 y en sucesivas ediciones se fue afianzando y creciendo hasta convertirse en una grandiosa enciclopedia musical de inmenso prestigio, hoy en día considerada imprescindible para todos quienes trabajan en el campo de la música y de la información musical.

De la ingente información reunida en las sucesivas ediciones de la obra,

la mayor y más exhaustiva recopilación de datos sobre la ópera realizada hasta el presente

cada vez más extensa, se han publicado volúmenes sueltos dedicados a compositores y épocas de la historia de la música, pero ahora la Mac-

millan Press Ltd. de Londres y Grove's Dictionaries of Music, Inc., de Nueva York, han publicado una nueva enciclopedia dedicada exclusivamente a la ópera -un testimonio más, si cabe, del interés que suscita hoy en día el género operístico en todos los países. Redactado por los mejores especialistas completamente de nuevo, es decir, sin ninguna relación con el *Grove's* musical, han intervenido en este *The New Grove Dictionary of Opera* en cuatro volúmenes, que puede considerarse sin duda alguna como la mayor y más exhaustiva recopilación de datos sobre la ópera realizada hasta el presente en país alguno.

No se trata de un diccionario de mera información musical, sino de una herramienta de trabajo imprescindible para profundizar al máximo en el campo de la música; así, por ejemplo, impresionan los apartados bibliográficos que se destinan a un tema completo: por ejemplo, la bibliografía sobre los libretos de ópera ocupa más de veinticuatro páginas de letra pequeña y apretada donde se encuentran citadas todas las obras que se han ocupado de un aspecto u otro del libreto operístico con un mínimo de solvencia durante toda la historia del género. La lista de compositores que han dedicado alguna vez su capacidad creativa a la ópera aparecen, por supuesto, en el *New Grove Dictionary of Opera*, con el detalle completo de sus creaciones, y de las distintas versiones de las mismas, cuando se da el caso, además de una bibliografía adecuada sobre las óperas más famo-

sas de cada autor. El diccionario entra no sólo compositores, sino las mismas óperas, que tienen artículo propio de considerable extensión, con un detallado argumento, entretenero con comentarios musicales que sitúan al lector respecto de los momentos más interesantes de cada ópera. Otros artículos complementarios son los dedicados a los más famosos teatros de ópera del mundo, los que explican la historia operística de las principales ciudades, las biografías de los más destacados cantantes de la historia del género y las palabras técnicas que es preciso conocer para adentrarse en los secretos del mundo operístico.

Escrito en un inglés propio de una publicación erudita, es decir, fácilmente asequible incluso para quienes

sólo posean rudimentos de la lengua inglesa, es una edición ilustrada con curiosos e interesantes grabados, pero lo esencial es el cúmulo de información que reúnen los cuatro densos volúmenes de este *New Grove Dictionary of Opera*. En total son más de cinco mil páginas dedicadas a la ópera, una masa de información absolutamente fascinante por su variedad y calidad, por la multitud de noticias que contiene y por su rigurosa actualidad. Un par de ejemplos: la fecha de fallecimiento del barítono Geraint Evans, fallecido en septiembre pasado, aparece ya consignada en la obra y el reciente descubrimiento de la lírica, Cecilia Bartoli, tiene ya artículo en el lugar correspondiente.

Este apasionante instrumento de cultura operística, que no tiene equivalente, hoy por hoy, está siendo distribuido en España por la editorial S.A.Ebrisa, que con esta labor rinde un servicio a todos los profesionales y entusiastas de la ópera de nuestro país. □

Òperes en CD per a 1993

Malgrat que ja s'ha dit per tot arreu que el 1993 és un any de crisi, serà un any de nous i interessants enregistraments discogràfics alguns dels quals recollim aquí en síntesi:

DEUTSCHE GRAMMOPHON: Un dels que suscitarà un interès més gran és l'enregistrament de *Parsifal* interpretat per Plácido Domingo i dirigit per James Levine que arribarà a nosaltres a l'octubre. Altres novetats del mateix segell són *Lady Macbeth de Mtsensk* dirigida per Myung-Whun Chung. Dos Rossini, *Semiramide* amb Cheryl Studer i dirigida per Ion Marin i *Il Signor Bruschino* amb el mateix Marin i interpretada per Kathleen Battle.

Archiv Produktion en el segell de música antiga de Deutsche Grammophon té preparat un nou enregistrament de John Eliot Gardiner: *Tamos, rei d'Egipte* de Händel i *Semele* també de Händel amb Kathleen Battle.

PHILIPS presentarà *Pagliacci* dirigit per Riccardo Muti i l'Orquestra de Filadelfia amb un repartiment quasibé idèntic al de les representacions al Teatre alla Scala d'aquesta òpera. El protago-

nitzen Luciano Pavarotti, Daniela Dessì i Joan Pons. El mateix Riccardo Muti també amb l'Orquestra de Filadelfia ha enregistrat una *Tosca* amb Carol Vaness, Giuseppe Giacomini i Giorgio Zancanaro. Jessye Norman, una de les millors intèrprets de la música de Richard Strauss, presenta ara la seva *Salomé* que dirigirà Seiji Ozawa. Sir Colin Davis aquest any dirigeix un *Hänsel und Gretel* de Humperdinck amb Edita Gruberová, Ann Murray, Franz Grundheber i Christa Ludwig. Alfredo Kraus substitueix Josep Carreras en una nova *Traviata* amb Kiri te Kanawa i Dmitri Hvorostovsky que dirigeix Zubin Mehta i que és el mateix repartiment de les representacions que estan programades pel Maggio Fiorentino.

A DECCA, Cecilia Bartoli interpreta la seva primera *Cenerentola* i Luciano Pavarotti i Mirella Freni protagonitzen una nova *Manon Lescaut* dirigida per James Levine. Es reediten la serie d'òperes de Haydn enregistrades per Antal Dorati.

Una de les produccions més interessants de l'any és l'edició de dues òperes, una de Ernst Krenek: *Jonny spielt auf* i

una altra de Erich Korngold *Das Wunder der Semele*, totes dues obres prohibides pel règim nazi.

EMI acaba de reeditar tres títols a preu mitjà: *Don Carlo*, interpretat entre d'altres per Mario Filippeschi, Boris Christoff i Tito Gobbi, *La forza del destino* amb Martina Arroyo, Carlo Bergonzi i Piero Cappuccilli i el *Der Fliegende Holländer* dirigit per Karajan i interpretat per José Van Dam de la qual ja publicuem la crítica a l'apartat de novetats discogràfiques.

HARMONIA MUNDI presentarà l'*Armide* de Lully amb Philip Herreweghe i *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi amb William Christie.

Del catàleg operístic de segells discogràfics com, ARKADIA, MYTO RECORDS, BONGIOVANNI, EKLIPSE RECORDS, SUPRAPHON que distribueix a Espanya, DIVERDI cal destacar un bon nombre d'enregistraments:

D'ARKADIA, *L'Occasione fa il ladro*, amb Italo Tajo i *L'Inganno felice* amb Giorgio Tadeo.

De MYTO, *I Due Foscari* amb Ricciarelli i Cappuccilli sota la direcció de Alberto Zedda (Padua, 1973), *Manon Lescaut*, amb Björling, Kirsten i Valdengo (Nova York, 1949), *La fille du régiment* amb Kraus (Chicago, 1973).

De THEOREMA, el *Requiem* de Verdi amb Elisabeth Schwarzkopf, Oralia Domínguez, Giuseppe Di Stefano y Cesare Siepi dirigit per Victor de Sabata i *Fidelio* amb Sena Jurinac i Jan Peerce, dirigit per Hans Knappertsbusch.

De BONGIOVANNI, *I Masnadieri* amb Gianni Raimondi, Renato Bruson i Boris Christoff.

De STRADIVARIUS, l'*Ulisse* de Dallapiccola amb José Van Dam i dirigit per Bruno Maderna i *La mort de Danton* de Von Einem, amb Paul Schöfler i dirigit per Ferenc Fricsay.

De SUPRAPHON, *Jenufa* amb Benackova i la direcció de F. Jilek, *La guineu astuta* amb Benackova i la direcció de Václav Neumann i *Julietta* de Martinu amb Tauberova i Zidek.

De EKLIPSE RECORDS, *L'amore dei tre re* de Montemezzi amb Ezio Pinza i *Il Trovatore* amb Callas, Baum i Simionato (Mèxic, 1950)

OPERA RARA el segell discogràfic que ha enregistrat ja algunes de les obres més desconegudes de Meyerbeer o Donizetti, prepara ara la primer versió d'estudi de *Saffo* de Pacini de la qual únicament existeix una versió en directe de Leyla Gencer (1967).

A Espanya, no trigarà en aparèixer el *Christopher Columbus* de Jacques Offenbach, també editat per OPERA RARA i distribuït per DIVERDI. □

BELLINI, Vincenzo: *Beatrice di Tenda*: Sutherland, Pavarotti, Ophof, Veasey, Ward. Ambrosian Opera Chorus. London Symphony Orchestra. Director: Richard Bonyngue. DECCA 433 706-2. ADD. 3CD. 1966.

Nada más acertado que la recuperación de esta espléndida grabación de la ópera belliniana. Quizá una de las menos conocidas producciones del compositor italiano, que sorprenderá gratamente a los aficionados al belcanto. *Beatrice di Tenda* (1833) es la penúltima ópera de Bellini, y sin lugar a dudas la interpretación que hace la Sutherland de la protagonista es absolutamente excepcional. Si para algunos Leyla Gencer obtiene, gracias a su mayor fuerza dramática y color más oscuro, una perfecta Beatrice, la soprano australiana es un verdadero ejemplo de interpretación belcantista; una voz limpia, cristalina, sin excesos, muy elegante y cuidada, con una pronunciación aceptable y un estilo extraordinario que se inclina abiertamente hacia el virtuosismo vocal. No es de extrañar que Joan Sutherland debutase en la Scala de Milán con este mismo rol en 1961. En cuanto al resto del reparto hay que destacar la jovencísima voz de Pavarotti, interpretando el rol de Orombello con gran habilidad, Josephine Veasey en una correcta Agnese, al igual que Joseph Ward. Excepcionalmente mala la interpretación de Filippo por parte de Cornelius Ophof, con unos agudos inaceptables sobre todo si pensamos que se trata de una grabación discográfica. La participación del Ambrosian Opera Chorus es excelente y la dirección de Bonyngue, uno de los especialistas del repertorio, muy adecuada y dinámica, cuidando de no tapar las voces, y

especialmente la exhibición de su esposa. En definitiva una excelente grabación imprescindible para bellinianos y enamorados del belcanto. **F. Sans Rivière.**

BELLINI, Vincenzo: *I puritani* (selección). Alfredo Kraus. Joan Sutherland. Dorothy Cole. Nicola Ghiuselev. Raymond Wolansky. Orquesta y coro del teatro de la Ópera de San Francisco. Director: Richard Bonyngue. *The Golden Age of Opera. The golden age of opera* GAO 133. ADD. 1CD.

Como sucede con toda grabación histórica realizada mediante unos medios técnicos poco más que rudimentarios, las ventajas de escuchar a los grandes de la lírica en momentos estelares de su carrera vienen compartidas con infinitud de inconvenientes referentes a la calidad del sonido.

La toma de sonido realizada con toda seguridad, a través de un micro que un particular recoge todo tipo de detalles ajenos a la producción, aunque podemos reconocer que pese al sinsfín de deficiencias, la audición del compacto que nos ocupa no llega a las cotas de lo inaudible.

En esta ocasión escuchar a Sutherland en plenitud de condiciones y a un Kraus inspirado como siempre, deja relegado a un segundo plano las diferencias sonoras y el oyente podrá disfrutar de uno de los triunfos más sonados que vivieron en un escenario dos de las voces más privilegiadas de nuestro siglo.

Quienes deseen sumergirse en el bel canto -en el sentido literal de la palabra- tienen ahora la posibilidad de ahondar en estos *I Puritani* grabados el 20 de septiembre de 1966 en

la Ópera de San Francisco. La intención en el canto, la riqueza en el fraseo de Sutherland en *Qui la voce soave* o del mismo modo la dicción pulcra y refinada de Kraus en *Corre a valle*, nos deja bien claro que el título de la colección «The golden age of opera» no es ni mucho menos gratuito. ¿Ha existido un Arturo más completo? Creemos que la «fácil» difusión de los sobreagudos de Kraus en concreto en *Vieni, vieni fra queste braccia*, completado con su centro vocal extraordinario como siempre lo erigen con toda justicia en el Arturo más completo de los últimos decenios. Muchos podrán conocer -entre tantas y tantas versiones- la de Sutherland con Pavarotti o la de Kraus y Caballé, pero no por ello los coleccionistas pueden pasar por alto esta selección de quince apartados a cual más brillante coronada con un agudo espectacular de la soprano en *Ah! Sento o mio bell'angelo*. **Ll. Trullén.**

BERG, Alban: *Lulu*, òpera en tres actes. Orquestració del tercer acte de Friedrich Cerha. Patrice Wise, Brigitte Fassbänder, Wolfgang Schöne, Hans Hotter, Graham Clark, Bodo Schwanbeck, Cyntia Clarey, Ernst Gutstein, Peter Straka. Orquesta Nacional de França. Dir; Jeffrey Tate. Enregistrament en viu a París, Théâtre du Châtelet, 1991. EMI CDS7556222, 3 CD, DDD.

Quan Berg va morir al 1935 havia acabat els dos primers actes de *Lulu*, però mancaven algunes seccions i l'orquestració del tercer acte. En primera instància la seva vídua Helen va demanar Schönberg si la volia completar, cosa que el vienès va declinar. Per raons no del tot aclarides Helen va canviar de parer i prohibí la

conclusió de l'obra. Calgué esperar a la seva mort, el 1976, per a que Friedrich Cerha orquestrés les parts que faltaven, i així el 1979 s'estrena la versió definitiva a París.

Des de jove Berg s'havia sentit fascinat per dues obres teatrals de Frank Wedekind, *L'esperit de la terra* i *La caixa de Pandora*, en certa manera, una continuació de l'altra, tot havent assistit a l'estrena de la darrera. Quan després de l'èxit de *Wozzeck* es plantejà una nova òpera, finalment es decidí per a l'adaptació de les dues obres de Wedekind.

Lulu narra l'ascensió i la caiguda de la protagonista, gràcies a la passió que provoca en els homes, i fins i tot en alguna dona. Amb una estructura, que hom podria qualificar de simètrica, a la primera part, acte primer i primera part del segon, assistim a la mort violenta dels tres successius marits de Lulu. Una segona part, final del segon acte i primera part del tercer, descriu com la protagonista sedueix el fill del tercer marit, així com a una aristòcrata lesbiana, i la vida regalada que porten. Al final de l'obra, Lulu ha caigut fins a l'extrem d'exercir la prostitució, tres clients desfilen davant d'ella, causant la seva mort i la dels dos acompanyats, de manera també violenta.

La versió que ens ocupa té l'encert de ser un enregistrament en viu, que a vegades resta qualitat de so, però no és aquest el cas, ans al contrari, dons li confereix un discurs musical continuïtat, i ens fa notar la presència dels actors que viuen tots el personatge. Davant d'aquesta partitura es poden prendre dues determinacions, presentar-la d'una manera freda i analítica, o bé tractar-la com un epígon romàntic-expressinista. Jeffrey

Tate opta per la segona. L'orquestra mai no es mostra dura, tot al contrari, acompanya als cantants melodiosament, i en més d'un moment ens fa pensar en Strauss. Discutible però perfectament vàlid. Patricia Wise, crec que sense cap mena de dubte, és la Lulu de referència, sensual, desvergonyida, freda, distant, provocativa, indiferent segons calgui. La veu es troba en la seva plenitud, i els obstacles endimoniats de l'obra són sortejats sense cap dificultat aparent, exhibint una coloratura i uns aguts immaculats. La comtessa de Brigitte Fassbänder contrasta totalment, el seu és un paper tot sensualitat, des de la primera fins a la darrera aparició. Realment es tracta d'una dona enamorada. Sensacional. Wolfgang Schöne en el doble paper de Dr. Schön i Jack «l'esbudellador», encara que amb un color de veu no massa agradable i un xic gutural, crea un distanciament i a l'hora una aproximació entre ambdós personatges del tot aconseguits. Peter Straka interpreta Alwa, el fill del Dr. Schön, que al llarg dels esdeveniments es mostra desbordat i incapaç de reaccionar; vocalment se'n surt amb algun petit problema.

La resta de l'equip, perquè és molt clar que d'això es trata, dona un relleu important a tota l'obra. S'ha de mencionar que en la representació apareix Hans Hotter, als seus 82 anys, com a Schigolch, recordant en alguns moments qui va ser.

Per tot, es possible que necessitem molts anys per a trobar una versió que pugui sobrepassar la present, tant a l'escenari com a l'estudi. **R.Royo Espinet**

D'ALBERT, Eugen: *Tiefland*: Gré Brouwenstijn, Hans Hopf, Paul Schöffler, Eberhard Wächter, Oskar Czerwenka, Waldemar Kmentt. Wiener

Symphoniker. Director: Rudolf Moralt. PHILIPS 434 781-2.

Tenir l'ocasió d'aproximar-se a una òpera alemanya basada en un tema català com *Terra baixa* de Guimerà no és una cosa que passi tots els dies, sobre tot, si aquesta òpera té uns merescuts valors musicals i dramàtics i aquest és el cas de l'obra D'Albert *Tiefland*, una rara i interessant aproximació a un estil verista alemany. La versió que aquí dirigeix Rudolf Moralt és colorista de fort contingut dramàtic però accent líric. El paper de Pedro l'interpreta un Hans Hopf esplendorós en els seus mitjans vocals que s'entrega al seu paper. També magistral és la Marta de Gré Brouwenstijn que compte amb una veu de timbre obscur i sugestiu extraordinàriament expresiva. Bastant més irregular és el Sebastiano de Paul Schöffler que tot i cantar amb entrega no té el *legato* adequat a la part i presenta contantment dificultats a l'agut. Oskar Czerwenka és un Tomasso pàl·lid i pobre. Entre la resta dels intèrprets sobresurt el delicat Tomasso de Eberhard Wächter. **M. Heilbron.**



DEBUSSY, Claude: *Pelléas et Mélisande*. Suzanne Danco, Pierre Mollet, Heinz Rehfuss, André Vessières. Hélène Bouvier, Flora Wend, Derrik Olsen. Orquesta de la Suisse Romande.

Drto: Ernest Ansermet. Grabado en Abril de 1952, en el Victoria Hall de Ginebra.

Acercarse a la delicada ópera de Debussy siempre resulta una grata experiencia, tanto si ésta es representada como si sólo se trata de una grabación, y en este caso de una grabación de extraordinaria calidad. Tal vez ésta sea la ópera ideal para ser grabada, siempre que contemos con los intérpretes adecuados. Su aire intimista, la delicadeza de su discurso musical, pueden ser vividos desde la fría pero útil electrónica. Claro está, si el director de orquesta sabe crear este ambiente espacial que ha de conseguir embelesarnos y sumergirnos en esta pieza simbólica del poema de Maeterlinck y donde Debussy nos brindó la que posiblemente sea la obra maestra de la ópera francesa.

Ansermet al frente de la Suisse Romande, hace una lectura antológica, el cuidado acompañamiento, siempre al servicio del texto y de los intérpretes, consigue hacer más genial si cabe, la partitura de Debussy, éste refiriéndose a su obra decía: «La música debe servir en todo momento a la palabra y apoyarla en su plasmación del clima poético. Hay que cuidar y captar la atmósfera, el aire que rodea a sus intérpretes».

Esto es lo que hace Ansermet en todo momento, y el cuidado con que nos acerca e introduce en la obra, nos hace sentir envueltos en los cabellos de Mélisande.

Suzanne Danco es una Mélisande exquisita y distante a la vez, con una preciosa y delicada voz, crea un personaje de difícil igualación, su hermosa voz, la gracia de su fraseo, su bellísima declamación la hacen una de las intérpretes ideales.

En esta misma línea está el Pélleas de Pierre Mollet, la tesitura especial, tenor/barítono, requieren un personaje que se adecue al personaje y Mollet los consigue maravillosamente. Heinz Rehfuss sirve con autoridad y precisión el papel de Golaud en su rol se nota tanto la preocupación en el estudio que ha hecho Rehfuss, como el buen asesoramiento de Ansermet.

Lo mismo podemos decir de André Vessières en Arkel y de Hélène Bouvier en Geneviève, esta última clara representante de la forma de canto de la escuela francesa, ideal para este papel.

Flora Wend da toda la intención al papel infantil de Yniold con gracia y soltura y Derrik Olsen en su doble papel de un pastor y del médico cubre muy bien ambos personajes.

Un cuidado libreto, con información de los cantantes y alguna fotografía complementa el estuche.

No cabe más que decir pues, que estamos ante una excelente versión, un gran acierto en la reedición por parte de DECCA.

V. Nebot.



DEBUSSY, Claude: Pelléas et Mélisande: Xavier Depraz. Rita Gorr. Camille Maurane. Michel Roux. Janine Micheau. Annik Simon. Marcel Vigneron. Choeurs Elisabeth Brasseur. Orchestre des Concerts Lamo-

reux. Director: Jean Fournet. PHILIPS 434 783-2 ADD (2CD)

Junto a las grabaciones del *Pelléas* dirigidas por Abbado, Boulez, Karajan, Dutoit o Jordan ahora tenemos la oportunidad de disfrutar de una versión histórica que nos viene de la mano de Jean Fournet y cuya grabación tuvo lugar en París en septiembre de 1953. Poco a poco van pasándose a disco las grabaciones de Fournet; bien sea en la reciente aparición de la ópera *Los pescadores de perlas* de Bizet, bien en este *Pelléas* de Debussy, el oyente disfrutará de buen seguro del talento de uno de los directores que con mayor profundidad se ha sumergido en el repertorio musical francés.

Ante todo catalogar este *Pelléas* como una joya de la discografía y que a pesar de tratarse de una grabación acaecida cuarenta años atrás -ya producida por Philips en 1954- su calidad sonora, pese a las leves deficiencias resulta extraordinaria. Jean Fournet nos plantea un *Pelléas* basado en sacar una gama amplísima de colores aprovechando al máximo el trabajo de la paleta orquestal elaborado por los grandes compositores vinculados al impresionismo. Recrear un clima etéreo, mágico, siempre refinado que nos sumerja en este drama lírico basado en textos de Maurice Maeterlinck, nos es tarea fácil, pero una dirección equilibrada, en que la voz quede integrada -al más puro estilo wagneriano- a la orquesta, un uso de dinámicas amplísimo, una búsqueda de la rítmica y diversidad de timbres que más se acerque a las situaciones vividas por Arkel, Mélisande o Geneviève, parecieron ser el norte seguido por Fournet para plantearnos un *Pelléas* que mantiene su interés que man-

tiene desde la primera hasta la última nota.

En cuanto al apartado vocal, brilla con luz propia la mezzo belga Rita Gorr, que se encontraba a principios de los cincuenta en uno de los primeros puntos álgidos de su carrera y que nos plantea una Geneviève elegante y refinada cantada como un fraseo pulcro en toda su emisión, y que como tantos y tantos de los personajes que encarnó -desde Dalila, Ortrude o Amneris-, se nos antoja como insuperable. Por su parte el Pelléas de Camille Maurane -uno de los roles preferidos cargado de fuerza y expresión-, y la Melisande de Janine Micheau -abordada con plenitud en todo el registro y más concretamente en la zona aguda, haciendo gala de su condición de soprano coloratura- sobresalen dentro de un equipo vocal en la que todos sus componentes encarnan a sus respectivos personajes de manera magistral. Un *Pelléas* imprescindible y que por su equilibrio vocal y orquestal siempre será un modelo a seguir y punto de referencia obligado. **Ll. Trullén.**



DONIZETTI, Gaetano: *Lucia di Lammermoor*: Cheryl Studer, Domingo, Pons, Ramey, de la Mora. Ambrosian Opera Chorus. London Symphony Orchestra. Director: Ion Marin. DG 435 309-2

Plácido Domingo y Cheryl

Studer continúan su vertiginosa carrera discográfica con su primera grabación de *Lucia di Lammermoor*. Cheryl Studer es una Lucia dramáticamente perfecta aunque en el aspecto vocal tenga momentos un poco justos. Sin embargo, guarda un perfecto equilibrio entre la cuidada coloratura y la adecuada interpretación del personaje. Plácido Domingo tendría que haber grabado este papel hace bastantes años, pero puesto que no lo hizo, contamos al menos con esta grabación en la cual canta un Edgardo vigoroso pero atento a la dinámica del papel. En el aria final, hay alguna dificultad con los agudos, pero el canto sigue siendo expresivo. Menos interesante es el Enrico de Joan Pons, que si bien canta con prestancia su dúo con Lucia, ofrece una impresión bastante pobre en la *cavatina* inicial. Excelente Samuel Ramey, todavía más brillante que en su anterior versión del mismo papel, que confirma que es con toda probabilidad en mejor de los Raimondo de toda la discografía de esta ópera. Muy bueno también el Arturo de Fernando de la Mora. Sin embargo, el punto más débil de la grabación se encuentra en la dirección de Ion Marin, decididamente inferior a la de Bonyngé, por poner un ejemplo reciente. Marin no parece haber encontrado el equilibrio entre la fidelidad a la partitura (es de agradecer la no supresión del dúo entre Edgardo y Enrico y la versión íntegra de los finales de las *ca-balettas*) y las concesiones a los cantantes (¿de dónde ha salido el agudo con el que acaba Normanno el coro de introducción?). Su tratamiento de la orquesta no es especialmente atenta al efecto dramático y la elección de los *tempi*, equivocada demasiadas veces, desde la

excesiva rapidez del coro introductorio a los lánguidos tiempos del coro intercalado en el aria final. En conjunto, una de las direcciones más superficiales de *Lucia* de los últimos tiempos. **M. Heilbron.**

DONIZETTI: *Requiem*: Viorica Cortez, Luciano Pavarotti, Renato Bruson, Paolo Washington. Orquesta i cor Ente Lirico Arena i Verona. Director: Gerhard Fackler. DECCA 425 043-2.

Una figura de la honestidad artística y personal de Donizetti no podía dejar de escribir su *Requiem* en homenaje al que fue su más directo rival Vincenzo Bellini. Bellini había atacado injustamente a Donizetti, pero éste, siempre por encima de rencillas entre compositores, no tuvo más que palabras de elogio para Bellini, del cual se confesaba el más rendido admirador.

Este *Requiem* resulta una obra de decidida expresión romántica que prelude en muchos aspectos el que años más tarde escribiría Verdi.

En la versión de Gerhard Fackler faltan quizás matices que la hacen caer en una monotonía expresiva que no se corresponde con la riqueza de la partitura. No le ayuda demasiado tampoco el trabajo un tanto irregular de la orquesta de la Arena de Verona.

Entre los solistas destaca en primer lugar Luciano Pavarotti, cuya voz parece pedir un mayor protagonismo. Esta voz suena todavía fresca en este registro de 1980 y con una poderosa fuerza expresiva a la que nos tiene poco acostumbrados. Renato Bruson hace igualmente un trabajo excepcional de dicción y línea de canto. La voz de Viorica Cortez parece un tanto fatigada y eso se eviden-

cia fundamentalmente en un agudo con excesivo vibrato. Paolo Washington completa el grupo de solistas con discreción. El coro de la Arena, como la orquesta, no parece entregado de lleno a su trabajo y presenta algún desequilibrio entre las distintas cuerdas. **M. Heilbron.**



GLUCK, Christoph Willibald: *Orphée et Euridice*. **Léopold Simoneau, Suzanne Danco, Pierrette Alarie.** Orquesta dels Concerts Lamoureux. Ensemble Vocal Roger Blanchard. Director: **Hans Rosbaud.** PHILIPS CLASSICS, Opera Collector 434.784.2

Un dels enigmes del repertori operístic internacional és el de per què s'ha preferit sempre escoltar l'*Orfeo* de Gluck en la versió manipulada per Berlioz (1859), per a veu de mezzosoprano abans que fer servir la versió que Gluck va escriure per París el 1774 i que té com a Orfeu un tenor -cosa que s'adiu més amb la nostra sensibilitat- i a més és la versió més completa creada pel propi Gluck. L'explicació, és clar, és que la versió per a tenor ofereix terribles dificultats per als intèrprets, i només són comptats els tenors capaços de fer justícia a les frases creades per Gluck, especialment en l'escena de l'enfrontament amb les fúries. Alguns cops, però, hi ha hagut -només a França- un interès per

enregistrar aquesta versió, i la present n'és una de les més assenyalades, ja que compta amb un tenor d'excepció: el canadenc Léopold Simoneau, en el seu temps un especialista en rols mozartians i gluckians que en aquest enregistrament brilla amb llum pròpia. L'elegància del seu Orfeu es fa palès des del primer moment i es manté de manera constant en totes les seves intervencions, inclosa la cèlebre ària «J'ai perdu mon Euridice», culminació d'una interpretació de primer ordre. La seva esposa, Pierrette Alarie, figura sovint en els seus enregistraments i en aquest cas interpreta el paper de l'Amor. Té una veu lleugera i agradable i compleix satisfactòriament en aquest paper menor. La soprano suïssa Suzanne Danco canta el paper d'Euridice amb la veu rica i la musicalitat que la van fer famosa, i interpreta també l'ària de l'Ombra feliç -que de fet podria correspondre al personatge d'Euridice sense cap alteració argumental-. El cor compleix la seva extensa missió amb correcció i Hans Rosbaud dirigeix l'Orquesta dels Concerts Lamoureux amb distinció i una austeritat adequada a l'estil gluckià. **R. Alier.**

HÄNDEL/MOZART: *Acis & Galatea*: **Barbara Bonney, Jamie MacDougall, Markus Schäfer, John Tomlinson.** The English Concert & Choir. Director: **Trevor Pinnock.** Archiv Produktion. 435792-2. DDD. 2CD. Cantada en alemany.

La obra de Händel que nos ocupa fue estrenada en Cannons, propiedad del duque de Chandos a unas millas al norte de Londres, en 1718. La masque (ópera/pastoral) está escrita en inglés, pero el origen alemán del compositor nos hace

que esta versión en alemán pueda ser perfectamente aceptada. La masque *Acis & Galatea* viene distinguida con el nombre de Mozart; ello se debe a que se ha utilizado la versión realizada por este compositor para los conciertos registrados en Viena en 1788, en casa del barón holandés Gottfried van Swieten, un apasionado de la obra de Händel. Esta pieza tiene como introducción del segundo acto el *larghetto* del concierto grosso op. 6 nº6 y el *largo* del mismo opus nº7. En cuanto a la interpretación de los cantantes destaca Barbara Bonney, que hace una interpretación delicada, pulcra, casi cristalina del rol de Galatea. La labor de MacDougall en el papel de Acis es correcta, con una voz quizá un tanto opaca; el Damon de Markus Schäfer posee fuerza dramática, pero cierta inestabilidad en la línea de canto, con agilidades y agudos un tanto deficientes, y finalmente John Tomlinson realiza una buena labor en el rol de Polyphem que requiere cierta profundidad «cavernícola», pero sin exageraciones. Tomlinson logra superar con ligereza las agilidades que requiere el personaje pero en la escena del combate con Acis no obtiene el resultado requerido, faltándole más fuerza y bravura, mayor intención dramática. El coro es correcto al igual que la dirección de Trevor Pinnock muy pulida y cuidada, pero excesivamente camerística y lineal, no así en cuanto a la pequeña orquesta de instrumentos originales de la que sabe extraer los delicados matices que requiere la obra a la vez que una cierta fuerza dramática. **F. Sans Rivière**

HÄNDEL, Georg Friedrich: *Alcina*. **Joan Sutherland, Luigi**

Alva, Teresa Berganza, Monica Sinclair, Graziella Sciutti, Mirella Freni, Ezio Flagello. London Symphony Orchestra. *Giulio Cesare* (selecció). Joan Sutherland, Margreta Elkins, Marilyn Horne, Monica Sinclair, Richard Conrad. New Symphony Orchestra of London. Direcció: Richard Bonyngé. DECCA 3 CD 433.723-2.

Aquest enregistrament fou en el seu temps (1962) una poderosa contribució a desvetllar l'interès per les òperes de Händel, fet amb tot el respecte que aleshores es podia obtenir per l'òpera barroca. Richard Bonyngé imposa, és cert, alguns talls però treu un excel·lent rendiment d'una formació convencional del nivell de la London Symphony Orchestra. El repartiment vocal és espectacular, començant per Joan Sutherland, poc clara en la dicció -en aquesta època menys que mai- però brillant i fascinant en la línia melòdica i en el fulgor de la seva coloratura. Només cal escoltar la seva ària emblemàtica «Tornami a vagheggiar» (la més coneguda d'aquesta òpera) per adonar-se de la gran qualitat de la seva interpretació. El mateix pot dir-se de Teresa Berganza, de veu fresca i rica, que llueix de manera especial en l'altra ària coneguda d'aquesta òpera, «Verdi prati» i en totes les seves intervencions. Graziella Sciutti té un timbre argentí i delicat que potser no arriba a satisfer les exigències d'un rol com el de Morgana, però malgrat tot, és un plaer sentir-la. Monica Sinclair fa un dels millors papers de la seva carrera com a Bradamante, i Luigi Alva se'n surt força bé del reduït paper d'Oronte. Mirella Freni, aleshores al principi de la seva carrera, mostra ja una personalitat vocal més que remarcable

en el curt paper d'Oberto i Ezio Flagello, encara que estilísticament ben lluny d'aquesta òpera, mostra una tessitura generosa en el paper de Melisso. El cor -que no s'esmenta en l'enregistrament- funciona bé i en conjunt aquest títol de Händel mereix una qualificació ben alta. També la mereix l'enregistrament d'una selecció de *Giulio Cesare* que l'acompanya en el tercer disc, i que inclou a més d'una impecable Joan Sutherland la coloratura i el *pathos* impressionant de Marilyn Horne en el paper de Cornelia, a més de la qualitat vocal de Margreta Elkins en el paper del protagonista Giulio Cesare. L'enregistrament, del 1963, té unes característiques semblants de qualitat orquestral i de concepció que la d'*Alcina*. **R. Alier.**

HÄNDEL, Georg Fr.: *Judas Maccabeus*. Emma Kirkby, Catherine Denley, James Bowman, Jamie McDougall, Michael George, Simon Birchall. Choir of New College, Oxford. The King's Consort. Dir: Robert King. Hyperion CDA 66641/2. 2CD.

Este oratorio fue compuesto en un tiempo de crisis: para el compositor, por la cada vez más escasa aceptación que encontraban sus obras, y para Inglaterra, por la rebelión jacobita de 1745. A Händel se le presentó la oportunidad de componer un oratorio de tema *militar* con un marcado paralelismo con el momento histórico inglés... o al menos, así lo vio el público; una vez derrotados los revoltosos nostálgicos, la obra fue estrenada con gran éxito: «if to fall, for laws, religion and liberty we fall» («si hay que morir, por la ley, la religión y la libertad moriremos») canta un arrebatado coro a la llamada de su caudillo.

Händel superó un endeble libreto, dotando de una tensión dramática y de personajes musicalmente definidos al oratorio; tuvo buen cuidado en evitar cualquier efectismo: hasta la mitad de la obra no entran las trompetas y percusión, después de un fúnebre comienzo. Es en verdad admirable el sentido de equilibrio teatral (en el buen sentido de la palabra) y la concatenación justa de recursos musicales, virtudes que tanto admirarán en él Mozart y Haydn.

Alguien dijo que la grandeza de la música no debería medirse por la cantidad de efectivos empleados. Robert King sigue fielmente este principio. Su orquesta, con instrumentos originales, es reducida pero sumamente flexible, con un cuidado fraseo. El coro es también «auténtico», enteramente masculino, con niños sopranos y contratenores en la parte de alto. Casi podría decirse que es la estrella de la grabación: su actuación es soberbia, arrolladora en algunos momentos y muy expresiva en otros (óigase el primer coro, de infinita desolación, en la frase «Your father is no more»).

El reparto de cantantes está a la altura de sus compañeros. Hay quien se queja de que este tipo de interpretaciones «auténticas» carecen de *grandes voces*, lo que en general puede ser cierto, pero eso es mejor que una *gran voz* que no sepa sencillamente qué canta: nunca se insistirá bastante en que una técnica adecuada no es suficiente para cantarlo todo, desde Monteverdi a Berio: el cantante «todo terreno» no existe. En fin, al tenor Jamie McDougall le falta quizá algo de empuje para ser un Judas del todo convincente, pero canta con la suficiente convicción y competencia para superar un

rol nada fácil. La soprano Emma Kirkby y la mezzo Catherine Denley, como Mujer y Hombre Israelitas, brillan en sus partes solistas, pero de manera singular en sus dúos. El Simon del bajo Michael George resulta de una insospechada nobleza; su instrumento no es especialmente bello ni poderoso pero su línea de canto es soberbia. Y hemos dejado para el final a un auténtico aristócrata del canto, el contratenor James Bowman, quien sólo participa con un aria, *Father of Heaven*, cantada desde alturas estratosféricas: su dominio es tan absoluto que parece que nada le esté vedado; escuchen cómo deja caer esa frase, caída quien sabe de dónde.

Así pues, aportación esencial a la discografía händeliana, con buenas notas interiores del propio Robert King. **P. Galon- ce.**

LEONCAVALLO, Ruggero: *Pagliacci*: Björling, Moberg, Sundquist, Carl-Axel Hallgren, Arne Ohlson. Orquesta i cor de l'Opera Reial d'Estocolm. Director: Lamberto Gardelli. (Enregistrat en viu, 1954, cantat en suec) LCD 155-1. LEGATO CLASSICS.

La vitalitat que el compacte ha donat a les versions en viu de les òperes ha donat lloc a l'aparició en aquest suport d'enregistraments que són veritables rareses i alhora joies precioses del col·leccionista que té la oportunitat de sentir versions memorables del cant dels millors tenors del nostre segle: tal és el cas de Jussi Björling en aquest *Pagliacci*. Tot i que el fet de que la versió sigui en suec limita l'interès de l'enregistrament, val la pena sentir el cant de un Jussi Björling en un gran moment de la seva carrera. La veu és plena de vida,

amb una gran capacitat de matisar i amb un registre agut brillantíssim. No cau com altres tenors de la mateixa època en defectes que impliquen sobreactuar en un paper complex, tant vocal com dramàticament. La resta del repartiment té un nivell notable, especialment en el cas del baríton Erik Sundquist en el paper de Tonio. La versió que dirigeix Lamberto Gardelli es manté dintre de la convencionalitat, però molt atenta al cant. L'orquestra i el cor no sempre es troben a la mateixa alçada. El *bonus* breu que aporta el compacte resulta molt interessant. Es tracta d'un *Vesti la giubba* i d'una selecció del final de *Pagliacci* interpretada per mateix Björling als inicis de la seva carrera. Canta en suec, aquesta vegada a Viena, i tot i el so deficient de l'enregistrament es pot apreciar la modernitat de la seva tècnica ja l'any 1937. Molt més propera a l'estil dels nostres dies que no pas la d'altres tenors de la mateixa època. **M. Heilbron**

MONTÉCLAIR. *Jephté*. Sophie Daneman, Claire Brua, Jacques Bona, Nicolas Rivenq, Mark Padmore, Les Arts Florissants. Dir: William Christie. Harmonia Mundi France HMC 901424.25 (2 CD). Dur: 2h. 29min. 30seg.

De rara y excepcional puede calificarse esta *tragédie lyrique*. Primero, por ser la única de su autor, Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737); segundo, por su argumento, extraído de la Biblia, Libro de los Jueces: Jephté, tras sufrir exilio, deberá ponerse al frente de las tribus de Israel para derrotar a las Ammonitas; antes del combate jurará sacrificar en el altar la primera persona que salga a su encuentro al regresar a su casa, que será no otra (¿lo adi-

vinan?) que su hija Iphise, enamorada del idólatra Ammón... Argumento que parece calcado del de Idomeneo (un año antes de la obra que comentamos, el *abbé* Pellegrin, amañó la historia bíblica a su manera, inventando la historia de amor y trocando el crudo final bíblico por otro más feliz: Iphise no será inmolada, tras una intercesión divina *in extremis*. Es recomendable, por cierto, no perderse el prefacio del propio Pellegrin, justificándose: «no osé desterrar el amor profano del teatro, que parece estar hecho sólo para esta frívola pasión».

Jephté se estrenó el 28 de febrero de 1732, en la Academia Real de Música, París. Era un momento crucial: estaba a punto de estallar el genio de Rameau y este trabajo operístico de Montéclair fue pionero. Desde la tradición llulliana pueden advertirse ya signos de renovación. El más evidente es, desde luego, el novísimo uso de la orquesta: Rameau (que en 1733, un año después de *Jephté*, daría a luz *Hippolyte et Aricie*, su primera *tragédie lyrique*) confesaría que aquí encontró el camino a seguir. Pero *Jephté* es ya, por sí misma, una obra maestra. Montéclair se aplicó con empeño sobre el libreto nada más que correcto para conseguir una obra en la que ya se apuntan las características de la ópera francesa posterior: sensualismo, importancia creciente de la orquesta, con unos timbres absolutamente inauditos. Vocalmente, la obra se encuentra a medio camino entre la tradición del *Grand Siècle* y Rameau. No es una obra redonda porque en ningún momento se logra un ambiente dramático convincente, pero la belleza de muchas de sus páginas puede con ello.

William Christie debe en-

frentarse, pues, con la endeblez dramática de *Jephté* forzando su vertiente más escapista: brillantez de los *divertissements*, efectismo orquestal, pulcritud del canto. Los resultados concretos son satisfactorios en especial por lo que toca a la orquesta y los coros, pero el reparto muestra algunas desigualdades. La soprano Claire Brua exhibe un vibrato excesivo que hace que se pierda buena parte de la sutileza del canto; el tenor *haute-contre* Mark Padmore tampoco rinde justicia a su personaje, Ammón. Mucho más entonados el bajo Jacques Bona como el protagonista de la obra, la soprano Sophie Daneman como Iphise y, en especial, el barítono Nicolas Rivenq encarnando a Phinée.

Así, pues, tratándose de la única grabación de esta ópera y con la muy interpretación conseguida, los dos CD se recomiendan solos, sobre todo para aquellos que ya han penetrado en el mundo de la *tragédie lyrique*. **P. Galonce.**

MONTEVERDI, Claudio: *L'Orfeo*: Ainsley, Bott, Bonner, Gooding, Robson, King, Evans, George, Grant. New London Consort. Philip Pickett. L'OISEAU-LYRE 433 545-2. 1992. DDD. 2CD.

Philip Pickett con este primer *Orfeo* prosigue su acercamiento a la obra de Monteverdi. Su versión es en conjunto, notable. Los más brillantes aciertos los encontramos en la transparencia tímbrica y brillantez que respiran sus acompañamientos a través de un juego de sonoridades riquísimo. Una riqueza que encontramos igualmente en los pasajes corales de la obra especialmente cuidados en esta versión. Sin embargo, la visión de Pickett no llega a profundizar plenamente en el teatro, le

falta vigor hasta el punto de parecer perderse en sus juegos sonoros descuidando la evolución global de la obra como por ejemplo ocurre en la primera parte del último acto.

En el episodio de los solistas encontramos de todo: desde el canto cálido y centrado de Catherine Bott en su triple papel de Música, Mensajera y Proserpina a la afectación de Andrew King como Primer Pastor, Primer Espíritu, Eco y Apolo, algo que también le ocurre a Robert Evans (Tercer Pastor y Segundo Espíritu) y en menor medida a Christopher Robson (Speranza y Segundo Pastor). John Mark Ainsley interpreta la parte de Orfeo con una excelente dicción, le falta quizás mayor sentido dramático, aunque resuelve sin problemas su parte y canta con convicción *Vi ricorda o boschi ombrosi*. Julia Gooding es una excelente Euridice y Michel George un Plutón contundente. Cuidadísimo el canto coral.

La versión quizás no alcanzará lo histórico ni lo antológico pero consigue momentos de gran belleza que permiten aventurar mayores éxitos de Pickett en este terreno en el cual no parece haber dado todavía sus mejores frutos. **M. Heilbron.**

MONTEVERDI: *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*. Christophe Prégardien (Ulisse), Bernarda Fink (Penelope), Cristina Högman (Telemaco), Martyn Hill (Eumete). Concerto Vocale. Dir: René Jacobs. Harmonia Mundi HMC 901427.29 (3 CD). Dur: 2h 57min 55seg.

La aportación de Claudio Monteverdi al género operístico no se limitó a su *Orfeo*. Su dilatada existencia le permitió asistir a la consolidación del nuevo arte en Venecia y para

su teatro de San Cassiano fueron las otras dos óperas que se conservan del gran músico: *Il Ritorno d'Ulisse* (1641) y *L'Incoronazione di Poppea* (1642), compuestas siendo ya un septuagenario. Resulta algo dudosa su atribución, dado que no se conservan copias manuscritas; es verosímil que miembros de su entorno se ocuparan de al menos partes de tales obras, pero el estilo y la fuerza de Monteverdi están presentes.

De *Il Ritorno* han quedado varios libretos manuscritos que muestran divergencias, a lo que debe añadirse que la música ha sobrevivido en copias que omiten partes del libreto, modificando la estructura de escenas y actos. La partitura consiste en apenas una línea de canto con un bajo figurado... Decidirse a montar esta obra implica, pues, un auténtico ejercicio de recreación, en el que son posibles múltiples opciones. René Jacobs explica, en los comentarios que acompañan a la grabación, cuáles han sido sus criterios en esta ocasión, que se mantienen en un justo término medio entre las exigencias filológicas y las dramáticas: es imposible pensar que la obra fuera representable tal y como aparece en la partitura. De manera que ha reunido un *concerto instrumentale* variado (pero sin formar una orquesta, extraña a la ópera veneciana) que le permite realizar un continuo variado y *ritornelli* muy coloristas. Ha contado también con un amplio reparto, muy solvente, con el que puede incluso formar coros (como el de los feacios en el acto primero).

El secreto de Monteverdi está en su confianza en las posibilidades de la voz; recoge el tesoro renacentista para crear un lenguaje de una plasticidad que luego, tal vez, nunca ha sido igualado. Los personajes son

caracterizados por su forma y estilo de cantar: los caracteres nobles, tienen recitativos con inflexiones al arioso; los dioses, melismas virtuosísticos; los plebeyos, *canzonettas* estróficas. Pero Monteverdi atiende siempre al efecto dramático; especialmente notables son las caracterizaciones de Ulisse y Penelope en sus largos recitados, que denotan al autor del *Orfeo* y el *Lamento d'Arianna*. Bien es verdad que *Il Ritorno* carece de la unidad de aquella obra pero en muchos momentos no de su poder expresivo.

En cuanto a la recreación de Jacobs, podría objetársele alguna decisión discutible (convertir a Telemaco, cuya parte está escrita en clave de tenor, en una soprano, para diferenciarlo de Ulisse) pero no el resultado global, que es conmovedor. El trabajo más serio es el llevado a cabo con los cantantes. Jacobs ha elegido a una pareja protagonista que no deja nada que desear: gran parte del éxito se debe a ellos. La mezzo Bernarda Fink abre el acto primero con un largo recitado que establece los caracteres trágicos del personaje, que no permite ninguna veleidad vocal; véase la frase «Torna, deh, torna, Ulisse», verdadero epítome de la tristeza. No menos conmovedor el tenor Christophe Prégardien, desde su aparición: «Dormo ancora, o son desto?» (I, vii), planteada como un crescendo emocional y dinámico, que va desde el estupor a la ira y la desesperación; pura, purísima emoción y, siendo sincero, uno de los momentos de mayor hechizo que recuerdo haber escuchado nunca. Durante el resto de la ópera, igual nivel de excelencia: sobresaliente, pues, la pareja protagonista.

El resto del reparto se muestra a la altura exigida, en casi

todos los casos. Destacan el nobilísimo Eumete de Martyn Hill y los bajos Michael Schopper y Olivier Lallouette como Nettuno y Giove, formando una estupenda pareja de dioses. El acompañamiento instrumental está dispuesto de forma espléndida, gracias a la diversidad (cuerda punteada, claves, órgano, violines, cornetas, etc.) y al irresistible impulso rítmico de los *ritornelli*. Un lujo asiático ha sido contar con el gran Konrad Junghänel, en la tiorba, que realiza un continuo exquisito.

Así, pues, notabilísima grabación, que se convierte en directa rival de la ya veterana de Harmoncourt, tanto por concepto como por ejecución. **P. Galonce.**



MOZART, W.A: *El rapte en el serrall*: Hans Peter Minetti, Stanford Olsen, Luba Organasová, Cyndia Sieden, Uwe Peper, Cornelius Hauptmann. **The Monteverdi Choir. The English Baroque Soloists. Director: John Eliot Gardiner. ARCHIV 435 857-2. DDD.**

La primera consideració que hauríem de fer respecte d'aquesta proposta mozartiana de Gardiner va lligada amb el caràcter propi de l'obra. *El Rapte* és un *singspiel*, i com a tal, vinculat estretament a un caràcter popular; per altra banda no es pot oblidar la peculiar sonoritat «oriental» aconseguida per

Mozart mitjançant l'ús sempre present de la percussió. Gardiner sembla agafar ambdós aspectes estètics com a principal objectiu d'aquesta interpretació realitzada a Londres el juliol de 1991. Sense caure, en gratuïtats interpretatives, el director britànic ens planteja aquest *Rapte* amb una extraordinària riquesa de timbre i una gran constància rítmica i tot expressat amb absoluta naturalitat. Gardiner és un director perfeccionista i detallista que a més sap rodejar-se d'intèrprets curosament escollits. La facilitat d'agut de Luba Organasová, li permet oferir el complex rol de Konstanze sense complicació; malgrat que no té un color de veu excessivament cristal·lí, sí que posseeix una sensibilitat i una musicalitat notòries. El més destacat dintre l'apartat vocal és sens dubte Stanford Olsen, un Belmonte plantejat amb meditada ingenuïtat, amb la virtut de convertir-lo en tot moment en un personatge creïble. Per la seva banda l'Osmin de Cornelius Hauptmann -carregat d'una excessiva malícia -té nombrosos alicients; a més d'intencionalitat en el cant, la seva veu no té cap problema de registre. Esplèndids també la Blonde de Cyndia Sieden i el Pedrillo de Uwe Peper. Pel que fa a The English Baroque Soloists, el seu so resulta com sempre ampli, acuradíssim i refinat, malgrat l'abús rítmic exigít per Gardiner. Sens dubte que els amants de l'estil Gardiner trobaran en aquest *Rapte* un nou alicient. **Ll. Trullén.**

OFFENBACH: *Les Contes d'Hoffmann*: Araiza, Ramey, Lind, Norman, Studer, von Otter, Martinovich, Gautier, Casinelli, Menzel, Palmer. **Rundfunkchor Leipzig. Staatskapelle Dresden. Director: Jeffrey**

Tate. PHILIPS 422 374-2. 3CD. DDD. (1992)

La presente versión de *Les Contes d'Hoffmann* se basa en la reciente revisión que ha realizado de la partitura el especialista Michael Kaye, que parte de los manuscritos de la obra que dejó el propio Offenbach. La diferencias con la versión tradicional son muy importantes y entre ellas hay que destacar principalmente la escritura vocal del papel de Giulietta, que exige ahora un gran registro de coloratura, así como la supresión de algunos de los pasajes más conocidos de la ópera como el aria «Scintille diamant». Esta versión filológica de la obra limita el interés de la misma a aquéllos que quieran conocer una versión purista de esta ópera, y es muy poco recomendable para los que quieran aproximarse a su música por primera vez.

Jeffrey Tate realiza un excelente trabajo ante la orquesta de Leipzig, que a pesar de algunos *tempi* un tanto heterodoxos, presenta una versión delicada y colorista de la obra. Francisco Araiza, en el papel protagonista, resulta un Hoffmann un tanto pálido si se le compara con las versiones de Gedda o Domingo, y parece estar más preocupado por la dicción y la línea de canto que por dotar de perfil dramático al personaje. Araiza es un Hoffmann mozartiano y aunque Offenbach no sea Puccini, hay una buena distancia entre este papel y el de Tamino. Eva Lind canta una muñeca impecable, aunque no espectacular si se la compara por ejemplo con Edita Gruberová. En cuanto a Cheryl Studer, es una Giulietta brillante que se siente cómoda con la versión de este papel que aparece en la edición de Kaye y que se adapta como ani-

llo al dedo a sus cualidades vocales. No ocurre lo mismo con Jessye Norman que se siente un tanto incómoda en el papel de Antonia. Anne Sophie von Otter canta el papel de Nicklausse con afectación y Samuel Ramey afronta sus papeles de Lindorf, Coppelius, Miracle y Dappertutto con una impecable línea estilística y un estado vocal excelente. Entre la gran cantidad de comprimarios destaca Riccardo Casinelli en el papel de Spalanzani, que podía haber encarnado los de Andrés, Cochenille, Pitichinaccio y Franz, de los cuales es especialista, con mejores resultados que Gautier. **M. Heilbron.**

PURCELL: *The Fairy Queen*. Deller Consort. Stour Music Chorus and Orchestra. Dir: Alfred Deller. Harmonia Mundi Plus HMP 390257.58 (2CD).

Esta grabación tiene ya más de veinte años y ha sido aprovechada por Harmonia Mundi para presentar una nueva serie, *Harmonia Mundi Plus*. Hemos de felicitarlos por esta recuperación del gran Alfred Deller; pero habrá que advertir que el tiempo no ha pasado sin dejar señales en esta *Reina de las Hadas* (presentada, por cierto, erróneamente en el estuche como una ópera en cinco actos, cuando se trata en realidad de una semi-ópera, lo que no quita nada a su valor).

No es que se discuta la afinidad de Deller con Purcell. Pero cuando grabó esta versión no contó con los medios adecuados que su visión de la obra requiere. La orquesta es moderna y por más que pretenda acercarla al sonido barroco, el resultado es insatisfactorio, demasiado grueso, poco definido; lo mismo podría decirse del coro. Los cantantes, miembros del mítico Deller Consort, tam-

poco muestran el estilo que hoy consideraríamos adecuado: exceso de vibrato y portamentos, adornos resueltos con poca gracia, excesivo énfasis. La dirección de Deller, sin embargo, consigue algunos momentos hermosos y tiene siempre el suficiente *charme*, pero también a él podría achacársele cierta tendencia a «romantizar» la obra, con *tempi* en ocasiones lánguidos y una articulación plana. Con todo, no es una interpretación descaradamente mala. Tiene algunos aspectos atractivos (el principal, sin duda, las intervenciones del propio Deller) que nos mueven a preguntarnos cuál hubiera sido el resultado con unos medios más adecuados.

Los dos discos se ofrecen a precio reducido, lo cual hace versión ideal para quienes no tengan demasiados remilgos de estilo; a ellos o a los muy seguidores de Deller se la recomendamos, advirtiendo, eso sí, que hoy es posible hallar mejores interpretaciones... a precio entero. Dos últimas advertencias: no se incluye el libreto, sino tan sólo una sinopsis argumental; y la portada es de un *kitsch* que no deja de sorprender dado el buen gusto que suele imperar en este tema en Harmonia Mundi. **P.Galonce.**

RAVEL, Maurice: *L'enfant et les sortilèges* y *L'heure espagnole*. DEBUSSY, Claude: *Le martyr de Saint Sébastien*. Suzanne Danco, Flore Wend, Paul Derenne, Michel Hamel, Heinz Rehfuss, André Vessières, Hugues Cuenod, Marie-Lise de Montmollin, Geneviève Touraine, Adrienne Migliette, Juliette Bise, Gisèle Bobillier, Pierre Mollet, Lucien Lovano, Nancy Waugh. Orchestre de la Suisse Romane. Director: Ernest Ansermet. ADD. DECCA 433 400-2 (2CD).

Nos hallamos ante una de las grabaciones históricas de *L'heure espagnole* y *L'enfant et les sortilèges* de Ravel, en la frontera de la misma perfección, cuya reedición en CD se completa con *Le martyr de Saint Sébastien* de Debussy. En ambas óperas, la batuta de Ernest Ansermet no posee la lujuria sonora de Lorin Maazel (DG), rápida y rítmica en *L'enfant* pero acaso un punto sobreactuado en *L'Heure* cuando uno se ha acostumbrado a la serena textura de Ansermet. El director nunca intenta forzar la teatralidad de las dos óperas, que impresionan más por su poesía y equilibrio interno: Nada sobresale ni desequilibra la versión de conjunto, sostenida por la soberbia Orchestre de la Suisse Romande en estado de gracia. El planteamiento, relajado y contemplativo, es parecido en *L'Heure espagnole*, que es una comedia disparatada basada en un texto algo anticuado de Franc-Nohain, y para la deliciosa *fantaisie lyrique* que Ravel compuso en *L'enfant et les sortilèges*.

Aunque el director procura que nada ni nadie sobresalga, las individualidades son relevantes en ambas óperas. Hay que destacar a Suzanne Danco, elegante intérprete de Concepción (*L'Heure*), juvenil pero llena de energía cuando procede, y también una distante Princesse en *L'enfant*. Heinz Rehfuss (Ramiro) posee un timbre baritonal pero de innegable brillantez, mientras que André Vessières (Don Iñigo) completa, con noble sonoridad vocal, un reparto que no conoce fisuras. En *L'enfant* la interpretación de Flore Wend (*L'enfant*) ha quedado como una referencia ineludible en este personaje. Lo mismo cabe decir de Hugues Cuenod (*Le petit vieillard*) por mucho que otras grabaciones posean al

también insuperable Michel Sénéchal. **J. Matabosch**



ROSSINI, Gioacchino: *L'assedio di Corinto*. Beverly Sills, Shirley Verrett, Justino Díaz, Harry Theyard, Gwynne Howell, Robert Lloyd, Gaetano Scano, Delia Wallis. Ambrosian Opera Chorus. London Symphony Orchestra. Director: Thomas Schippers. EMI CLASSICS CMS 7.64335.2 (3 CD).

Quan va aparèixer aquest enregistrament, en discs analògics, va suscitar una veritable tempesta de recriminacions per la versió que s'havia utilitzat, que no era ni l'original italiana (*Maometto II*) ni tampoc la versió francesa posterior (*Le siège de Corinthe*), sinó una barreja arbitrària feta amb molt poc criteri. Però a banda d'aquest fet, que no té ja solució possible, el cert és que l'enregistrament té força interès. En primer lloc, per la vitalitat que el malaurat Thomas Schippers va saber imprimir a l'orquestra, que recull a més el dinamisme propi de les intenses situacions de guerra que es reflecteixen en algunes escenes. En segon lloc, l'agilitat vocal de Beverly Sills, que brilla de manera especial en alguns passatges de complicada coloratura. La Sills no sempre es mostra afortunada en l'agut (ja començava a ser gran quan va enregistrar aquesta òpera) ni en el timbre,

que és una mica ploraner, però en la coloratura té pocs rivals. El baix Justino Díaz és un Maometto bastant convincent, però l'altra gran figura de l'enregistrament és Shirley Verrett en el paper de Neocle, de veu càlida i flexible. El tenor, Harry Theyard, és un dels típics tenors anglo-saxons que van pretendre fer carrera en el repertori lleuger. El timbre és francament desagradable, però per fortuna, les seves intervencions cantades es limiten als números de conjunt, cosa que els fa més tolerables. Els moments més interessants de l'òpera són sovint els concertants, que el director fa brillar de manera força atractiva. **R. Alier.**

SCHÖNBERG, Arnold: *Moses und Aron*. Franz Mazura, Philip Landridge, Aage Haugland, Barbara Bonney, Mira Zakai, Daniel Harper, Thomas Dymit, Herbert Wittges, Kurt Link. Chicago Symphony Chorus. Chicago Symphony Orchestra. Director: Sir Georg Solti. DDD.DECCA 414 264-2 (2CD)

He aquí una versió muy adecuada para adentrarse en esta complejísima ópera de Schönberg. Georg Solti subraya todo lo que la música tiene de expresivo y lo conecta mucho más con Brahms y Wagner que con Webern. No le interesa tanto aquella dimensión analítica, didáctica, radiográfica, de Boulez o Gielen: esta es una propuesta menos clara si se quiere, pero mucho más seductora para el oyente. Habrá quien acuse a Solti de sacrificar el misticismo del fundador de la Escuela de Viena en aras de una teatralidad más inmediata y epidérmica. Y es que no deja de ser cierto que nos hallamos ante un *Moses und Aron* menos sacro y filosófico, pero más directo.

Solti cuenta, además, con un extraordinario intérprete de Aron, Philip Landridge, que causó sensación con este personaje en el festival de Salzburg 1987, dirigido por James Levine y Jean-Pierre Ponnelle. Schönberg le confía un canto sensual, lírico y vagamente belcantista, que simboliza el hechizo seductor del hombre de acción. Frente a él, Moses (un correcto Franz Mazura) se expresa en *Sprechgesang*, es decir, una especie de recitado hablado sometido a una estructura rítmica. Así se traduce el mensaje irreducible del mediador entre Dios y su pueblo, figura limítrofe que está en el mundo pero también en contacto con el más allá del mundo.

El mensaje de Moses no tolera concesiones: Es dogmático, abstracto e incomprensible para las masas de su pueblo. Percibe, intuye y comprende a este Dios que se quiere revelar a través de él, pero no encuentra las palabras con las que manifestarlo, por lo que necesita a Aron, que es quien le pone en relación directa con lo humano. El precio, sin embargo, será la desviación flagrante del sentido originario. La obra, cumbre del dodecafonismo, refleja la crisis del lenguaje de los intelectuales vieneses de la época y se puede considerar, en gran parte, autobiográfica. Esta grabación de Solti, ante la Chicago Symphony Orchestra y Chorus, nos parece de conocimiento obligado para cualquier interesado en esta partitura capital de la historia de la música. **J. Matabosch.**

SMETANA, Bedrich: *Dalibor*. Spiess, Leonie Rysanek, Wächter, Lotte Rysanek, Adolf Dallapozza. Coro y orquesta del Wiener Staatsoper. Director: Josef Krips. Registro en vivo, 1969. Bonus: Sandor Konya en

***Dalibor*.** MYTO RECORDS 2MCD 924.65. 1992. 2CD.

Si el Smetana operista ha alcanzado una mayor popularidad como autor de comedias como *La novia vendida*, este *Dalibor* escrito dos años después es la demostración palpable sentido dramático y nacionalista des este compositor. Es cierto que en ella, muchos encontrarán la huella del wagnerismo, una sensación que aumenta en una versión en alemán como ésta. Sin embargo, la ópera es en muchos aspectos completamente original, vital y tan rica melódicamente como otras partituras de este compositor con numerosos pasajes de gran belleza como por ejemplo el duo entre Dalibor y Milada. La versión que aquí dirige Josef Krips sabe subrayar el drama a través de unos acompañamientos cálidos cálidos con una cuerda como. Ludwig Spiess presenta un magistral Dalibor que reúne las mejores cualidades del canto germánico de los buenos tiempos: Dicción impecable, registro central sonoro, expresividad y una facilidad para alcanzar el agudo que no parecen conocer los wagnerianos de nuestros días. Leonye Rysanek está en plena forma vocal y se entrega con pasión a un papel con considerables escollos vocales. Eberhard Wächter encarna un Rey mesurado y elegante mientras en el resto del reparto sobresale el Veit de Adolf Dallapozza. El sonido de la grabación es aceptable. El disco lo complementa un *bonus* con otro gran intérprete de este repertorio Sandor Konya, igualmente excelente, en una breve selección cuyo mayor atractivo en cuanto al resto es la cuidada dirección de Kubelik. En resumen, una oportunidad única para acercarse a un título interesante en

una versión de referencia. **M. Heilbron.**

THOMAS, Ambroise: *Hamlet*. Joan Sutherland, Sherrill Milnes, James Morris, Barbara Conrad, Gösta Winberg, Keith Lewis, Philip Gelling, John Tomlinson, Arwel Huw Morgan, Peyo Garazzi, Joseph Rouleau. Orquesta i Cor de la Welsh National Opera. Dirección: Richard Bonyngue. DECCA 433.857.2 (3 CD)

Popularíssima antigament, el *Hamlet* («Amleto», en italià) d'Ambroise Thomas té encara ara prou atractius per recuperar una posició en el repertori el dia que el públic vulgui sentir una òpera romàntica que té una escena de la bogeria diferent, però igualment extensa, que la de *Lucia di Lammermoor*, susceptible d'entusiasmar el públic si la intèrpret té la categoria suficient (com ho va demostrar no fa gaire Edita Gruberová en un històric recital al Liceu). No manquen en el *Hamlet* algunes pàgines una mica retòriques i la seva concepció com a «grand'opéra» la fa massa extensa, però una producció intel·ligent podria treure'n un excel·lent partit. En l'enregistrament que ens ocupa, Richard Bonyngue dóna vida a l'obra gràcies a la seva capacitat de bastir sobre l'Orquestra de la Welsh National Opera un extens fresc musical que compta amb un repartiment francament bo. Cert que Sherrill Milnes en el paper de Hamlet no té tot l'impuls vocal que hauria calgut per donar vida plena al personatge, i en alguns moments hom hauria apreciat una línia vocal més sòlidament dibuixada, com es pot apreciar en la seva entrada i en el cèlebre «Brindis». Al seu costat, Joan Sutherland és una Ophélie una mica massa madu-

ra que en alguns moments denota una matèria vocal un xic fatigada, però encara assoleix admirar en línies generals per una interpretació convincent i una exhibició de facultats que poques artistes haurien aconseguit. Barbara Conrad fa un paper ric en matisos com a Gertrude (excel.lent escena la que té amb Hamlet, al tercer acte); menys brillant resulta James Morris com a Claudius. Cal assenyalar la presència, no sempre tan brillant com aparenta, de Gösta Winbergh en el breu però interessant paper de Laërte, i la de John Tomlinson en el de l'Espectre. Important és també la participació del cor, que té al seu càrrec moments destacats de la partitura i que compleix amb escreix. **R. Alier**

SCHUBERT, Franz: *Die Schöne Müllerin* D. 795: Andreas Schmidt, baríton. Rudolf Jansen, piano. DG. 435 789-2. 1991. DDD.

L'avantatge i el problema del disc rau en que per bé o per mal deixa testimoni perenne i força aproximat de la labor d'un intèrpret. Quan aquesta obvietat es trasllada a un terreny tan concret com el del *lied* masculí schubertià, un terreny minoritari però de minories que hi tenen compresa l'ànima, l'intèrpret ideal té nom i cognom; evidentment, Dietrich Fischer-Dieskau. Ara que sembla ser que Fischer-Dieskau s'ha retirat definitivament, s'obre l'època del post Fischer-Dieskau. Si no hagués enregistrat discs ens podríem conformar amb anar seguint les petjades del mestre; pertretuant-lo d'alguna manera, així es feia antigament. Però els enregistraments hi són. Hi son com una mena de fantasma que plana per damunt de qualsevol que es vulgui enfrontar una

vegada més amb aquelles excel·lents partitures. Potser la solució fóra arriscar i buscar unes aproximacions, uns deslloradors radicalment diferents. Jugar a fer de Dietrich és suïcida, si ho arribessis a fer tan bé com ell, ell sempre tindria al seu favor el pes el mite.

Des d'un punt de vista absolut l'enregistrament d'Andreas Schmidt del cicle *Die schöne Müllerin* és un bon coneixament fonamentat sobre un coneixament aprofundit de la partitura i resultat amb una bella veu molt «liederística». Des d'un punt de vista relatiu i comparatiu el problema rau en que sempre hom té la sensació que s'està sentint a un bon alumne del «mestre» que ha après una bona part dels «trucs» del mestre però no tots i, és clar, posats a triar, per sentir a algú fent de Dietrich Fischer-Dieskau val més sentir al mateix Dietrich jugant a fer d'ell mateix, que ho feia molt bé.

Pel que fa al pianista, la situació és similar. Rudolf Jansen ho fa bé, però el pes de Gerald Moore es aclaparador i definitiu.

El *lied* schubertià no està tancat però s'han de buscar altres vies d'accés, la via Fischer-Dieskau, atès que tenim els seus discs, està esgotada i seguir-la només té un interès relatiu. **X. Pujol**

VERDI, Giuseppe: *Ernani*: Franco Corelli. Piero Cappuccilli. Ilva Ligabue. Ruggero Raimondi. Orquesta i coro de L'Arena di Verona Director: Oliviero de Fabritiis. The Golden Age of Opera. GAO 131 ADD.

Debemos advertir que ante las numerosas deficiencias sonoras -algunas de ellas sumamente molestas- que presenta esta grabación que tuvo lugar en Verona en julio de 1972, este *Ernani* solamente se hace

recomendable para aquellos coleccionistas que ya posean otra u otras versiones y para aquellos que deseen disfrutar de un elenco vocal extraordinario.

La dirección de Oliviero de Fabritiis resulta espectacular, brillante y siempre suspendida a las voces, las auténticas estrellas de la versión. A momentos la interpretación resulta demasiado rotunda en cuanto a emisión, con un empleo de las dinámicas sonoras ciertamente espectaculares y llevadas a extremos máximos, pero la visión exteriorizada y cargada de emotividad en el canto y dirección son un recurso sumamente válido para las características de esta ópera romántica de Verdi. No cabe duda que el reparto encabezado por los míticos Corelli, Cappuccilli, y Raimondi -sin olvidar una Ilva Ligabue inconmensurable en el rol de Elvira- resulta insuperable y supone un verdadero placer escuchar a voces verdianas en mayúsculas encarnando los roles de Don Carlo, Silva y Ernani. La dicción de Raimondi en *Infelice! e tu credevi*, sigue siendo paradigmática y la emisión cristalina de la voz de Corelli en *Come rugiada al cespite* estuviese exento de tal variedad e infinidad de ruidos extramusicales, no dudaríamos en catalogarlo dentro de las versiones de referencia. **Ll. Trullén**

VERDI: *I masnadieri*: Sutherland, Bonisoli, Ramey, Manuguerra, Alaimo, Orquesta i cor de la Welsh National Opera. Director: Richard Bonynge. DECCA 433 854-2. DDD. 2CD.

I masnadieri és una de les òperes més desconegudes de la producció verdiana que pertany als anomenats «anys de galera» de la carrera de compositor en que havia d'escriure sotmès a la

pressió insistent dels empresaris teatrals. L'òpera és molt lluny de la brillantor d'altres títols, però és una obra interessant amb algunes pàgines veritablement memorables, com el *Preludi* de l'acte I, l'ària d'Amalia en la segona escena del mateix acte i el tercet final de l'obra.

Richard Bonyngé va enregistrar la segona versió d'aquesta òpera, que resulta en molts aspectes oposada a la que anys abans havia dirigit Lamberto Gardelli. Bonyngé, un mestre essencialment bel cantista, presenta una visió particularment delicada de l'obra que lima les arestes de la partitura i que aconsegueix el clima romàntic adequat sense caure en els excessos de Gardelli.

Joan Sutherland, que ja havia passat els millors moments de la seva carrera, canta una Amalia refinada i impecable en la coloratura però fatigada en els passatges més dramàtics de l'obra. Franco Bonisoli és un Carlo violent, d'excel·lents recursos vocals, però que contrasta per la seva falta de rigor, amb l'acurada versió de Bonyngé-Sutherland. Matteo Manuguerra interpreta el paper de Francesco amb la mateixa professionalitat que sempre ha caracteritzat la seva carrera. Samuel Ramey és un excel·lent Massimiliano i Simone Alaimo un Moser preocupat per la dicció perfecta. L'orquestra i el cor de la Welsh National Opera acaben per arrodonir la versió amb un treball plausible. **M. Heilbron.**

VERDI, Giuseppe: *Rigoletto*: Giuseppe Valdengo, Giuseppe di Stefano, Nadine O'Connor, Ignacio Rufino, Oralia Domínguez (Selecciones). THOMAS, Ambroise: *Mignon*: Giuseppe di Stefano, Giulietta Simionato, Cesare Siepi. (Selecciones) Or-

questa del Palacio de Bellas Artes. Directores: Renato Cellini y Guido Picco. (Méjico, 1948, 1949, vivo). THE GOLDEN AGE OF OPERA. GAO 128/9. BONGIOVANNI. 2CD.

La continua recuperació de grabaciones històriques que ha producido el CD nos trae ahora una extensa selección de un viejo *Rigoletto* de Méjico que tiene como mayor interés la impresionante interpretación de Giuseppe di Stefano en el papel de Duca de Mantua cuando este tenor se encontraba en un estado vocal inmejorable. Di Stefano canta un Duca cálido, de fraseo inigualable y una capacidad de «apianar» tan sorprendente como perfecta que habría de hacer palidecer a muchos tenores que con posterioridad han afrontado el papel. Un ejemplo emblemático está en su *Donna è mobile*. Al lado de Di Stefano, encontramos a Giuseppe Valdengo, impresionante tanto en el aspecto vocal como en la intención trágica que da al personaje. El color de la voz y la línea de canto son el mejor ejemplo de las virtudes de algunos cantantes del pasado. Mucho más discreta es la interpretación de la soprano Nadine O'Connor, la típica soprano coloratura sin intención y tampoco especialmente brillante. En el resto del reparto sobresale la más que notable Maddalena de Oralia Domínguez. En cuanto a la dirección de Renato Cellini es en conjunto notable, aunque un tanto servil a la labor de los cantantes. A esta extensa selección de *Rigoletto* sigue una, más breve, de la *Mignon* de Thomas. Di Stefano sigue brillando esta vez como Guglielmo. Giulietta Simionato y Cesare Siepi no parecen tan cómodos en sus roles como Mignon y Lotario. **M. Heilbron.**



VERDI, Giuseppe: *La Traviata*. Studer, Pavarotti, Pons, White, Kelly, Laciura, Pola, Wells, Robbins, Hanriot, Crolius, Sendorowitz. Orquesta y Coro del Metropolitan de Nueva York. Director: James Levine. Deutsche Gramophon 435 · 797-2 (1992).

De nuevo aparece una grabación del sello alemán con las típicas características de lujo a las que el sello DG nos tiene últimamente acostumbrados. Esta vez se trata de una buena grabación de este clásico verdiano y no de alguna «inspirada» incursión de los cantantes de moda en tesituras que nunca debieron cantar más que como distracción privada. Véanse el último Otello del tenor italiano y el Fígaro de Plácido Domingo, como ejemplos recientes. Que Pavarotti no está en su mejor momento, lo sabe cualquier aficionado a la ópera del mundo; entonces ¿por qué se empeñan las casa discográficas en grabar con él un título que ya tenía grabado anteriormente (*Traviata* de 1980 con Sutherland y Manuguerra, dirigiendo Bonyngé a la Orquesta y Coro del Covent Garden), en la cual si bien no estuvo excelente si realizó una buena interpretación? Rondamos una vez más entorno a una de las polémicas del mundo de la grabación que se repite constantemente. El sello discográfico

vuelve a grabar una vez más la ópera (el público aficionado se queja), el cantante tampoco tiene reticencias (el aficionado se queja) y el público, ese público que se queja de que se graben siempre los mismos títulos con los mismos cantantes, responde a la grabación comprándola a discreción. Una vez más nos damos cuenta de la realidad, y comprendemos que las casa discográficas no son más que casas discográficas, empresas multinacionales que se dedican a vender productos como cualquier otra, aunque se trate de productos que contienen obras de arte. Pero, centrándonos en esta grabación de 1992, descubrimos a un Pavarotti de agudos carentes de la brillantez acostumbrada, algo pesado en los recitados y las medias voces faltas de la intensidad necesaria, además de no seguir la partitura fielmente y «comerse» algún fragmento. En cuanto a la Studer, es la mejor de la grabación; si en el primer acto no está del todo convincente, sobre todo en los agudos que sobrepasa con alguna que otra dificultad, los siguientes son una muestra de sus dotes líricas. Cabe destacar la excelente interpretación del «Addio del passato» del último acto. En cuanto al Germont de Pons, no acaba de funcionar a pesar de su excelente voz: ataca las notas agudas con deficiente precisión y se le notan algunos problemas de fiato. Los demás cantantes realizan sus papeles con relativa discreción. Por último destacar la dirección de Levine dinámica, veloz y fuertemente contrastada, al estilo que nos tiene acostumbrados últimamente. **Fernando Sans Rivière**

WAGNER, Richard: *Der Fliegende Holländer*: José Van Dam, Dunja Vejzovic, Kurt Moll, Pe-



ter Hoffmann, Thomas Moser, Kaja Borris. Coro de la Ópera de Viena. Filarmónica de Berlín. Director: Herbert von Karajan. EMI CMS 7 64650 2. 2CD. 1984.

La reedición de este *Holandés* de Karajan a precio medio constituye una excelente noticia para melómanos coleccionistas y wagnerianos de primera hornada que tienen la oportunidad de acercarse a una versión relativamente reciente y magistral por muchos conceptos aun un precio realmente asequible para los bolsillos de los tiempos de crisis.

Para empezar hay que realizar el más vivo elogio de la dirección de Herbert von Karajan capaz como ninguna de adentrarse en el drama wagneriano en toda su violencia y teatralidad conservando y aún subrayando todo el lirismo de sus páginas. En este *Holandés*, Karajan lleva el drama hasta sus últimas consecuencias y no cae en solemnidades vacías sino todo lo contrario, propicia como pocos el contraste cómico de las escenas de Daland con la virulencia del drama superando claramente en este punto a la versión de Solti, igualmente buena pero más nerviosa y trágica. Sin embargo en la base del éxito de esta versión se encuentra en la elección de Karajan de un Holandés casi ideal y en cualquier caso ideal para el planteamien-

to del director: José Van Dam. Es un Holandés lírico y humano como ninguno antes, que parece llevar la expresión de la soledad del personaje dentro de su alma. Su voz cálida carece de un registro agudo y grave rotundos pero es todo caso suficiente y este defecto es mínimo si lo comparamos con su caracterización del personaje. Kurt Moll es también un perfecto Daland de voz grave y sonora, musical y con buenas dotes de actor. Dunja Vejzovic huye de la Senta tradicional para ofrecer un canto también lírico y perfecto aunque en el agudo, que resuelve sin problemas, se puede apreciar el inicio de los problemas que luego le sobrevendrían debidos a una técnica poco convincente.

Bastante menos convincente es la versión en lo que hace referencia a los dos tenores. Peter Hoffmann es un Erik correcto pero que no se encuentra a la altura del resto de protagonistas y Thomas Moser un Steuermann decididamente discreto, de voz blanquecina, inexpresiva y de agudos forzados. La orquesta y el coro sencillamente magistrales posibilitan y redondean la versión del maestro salzburgués. **M. Heilbron.**

ANDERSON, June: *Escenas rossinianas. Ermione. Semiramide. La donna del lago. Otello. Guillaume Tell. Il viaggio a Reims.* Orquesta y coro del Teatro Comunale de Bolonia. Director: Daniele Gatti. DECCA 436 377-2 DDD

La facilidad para la coloratura que posee la soprano estadounidense June Anderson la convierte en una de las cantantes de la actualidad que cuenta con mayores facultades para abordar con absoluta temeridad los temibles escollos voca-

les que se presentan en el territorio del cantista, bien se trate de la Amina de la *Sonnambula* bien de *Lucia*. Esta vez y sumándose a la conmemoración del bicentenario rossiniano June Anderson nos ofrece un maravilloso recital integrados por ocho representativos fragmentos de óperas serias que tienen como punto final el *Partir, oh ciel* de *Il viaggio a Reims*.

Debemos reconocer la pureza del canto del que siempre hace gala Anderson no acaba de evidenciarse durante *Essa corre al tionfo* con una emisión que no se define con eficiente pulcritud. Pero no cabe duda que el canto refinado, la musicalidad y tantas otras virtudes de Anderson van apuntándose sobradamente durante la veintena de minutos de duración de esa escena del segundo acto del *Ermione*, resultando a la postre una representación más que loable. La fuerza expresiva que imprime en *Già il perfido discese* de *Semiramide*-ópera con la que Anderson debutó en Roma en 1982-, viene completada posteriormente con un enfoque de las coloraturas natural, sin aparatosidad y de proyección clara en *Tanti affetti*; ese canto que parece surgir sin aparente esfuerzo, ese cuidado para enlazar los fraseos -maravillosa también en *Deh Calma, o ciel* del *Otello*- sazonado todo ello con una musicalidad exquisita convierten el mentado fragmento de la *Donna del lago* en uno de los momentos más fáciles de toda la grabación. No podemos dejar a un lado la riqueza de matices expuesta en *Ils s'éloignent enfin...sombre forêt* del *Guillermo Tell* pasaje en que se pone una vez más de manifiesto la elegancia de canto de la soprano americana, aunque en algún que otro agudo no alcanza la

pureza de proyección del todo deseada.

Con una interpretación del *Partir, oh ciel* de *Il Viaggio* correcta pero sin alcanzar en el canto el sonido cristalino deseado concluye este compacto monográficamente dedicado a rossini.

Ll. Trullén.

BARTOLI, Cecilia: *Se tu m'ami. Arie antiche.* György Fischer, piano. DECCA 436 267-2.

Alessandro Parisotti, secretario de la Academia de Santa Cecilia en 1880, publicó en esa década tres volúmenes con arreglos de arias de compositores que el tiempo había sepultado, como Caccini, Cesti, Cavalli, Alessandro Scarlatti, en fin, aquéllos que establecieron la gran tradición del *bel canto*. Era el tiempo en que se empezaba a valorar el pasado de una forma positiva, no sólo por parte de los estudiosos, sino también por los intérpretes y el público.

El trabajo de Parisotti fue especialmente afortunado y desde entonces las arias por él publicadas pasaron a formar parte del repertorio. Aparecían en los recitales como obligada pieza «antigua» y en los conservatorios para ilustrar problemas de técnica. Por supuesto, el trabajo del editor no se limitó a exhumar estas músicas olvidadas, sino que les añadió (o quitó) lo suficiente para adaptarlas al gusto de la época; llegó incluso a atribuir a Pergolesi una composición propia: *Se tu m'ami*.

Cecilia Bartoli ha acertado al grabar una buena selección de estas *arie antiche*. Se lo ha tomado muy seriamente, sin escatimar nada. No estamos ante obras «menores», sino en la pureza del *bel canto*. Desde ese espíritu canta la Bartoli. El programa permite comprobar de

nuevo las cualidades que han llevado a esta mezzo a destacar en el repertorio mozartiano y rossiniano. La misma facilidad, la homogeneidad, la minucia en el adorno, la espléndida coloratura, están presentes aquí, puestas al servicio de una expresión siempre cálida. Ha sabido, además, sortear el peligro del amaneramiento añadiendo un plus de emoción allí donde ha sido necesario.

No quisiera olvidar al estuendo György Fischer, que acompaña muy lealmente. Un disco ejemplar, una maravilla. P. Galonce.

BORIS CHRISTOFF. *Cançons russes: obres de Glnka, Borodin, Cui, Balakirev, Rimsky-Korsakov, Txaikovsky i Rachmaninov.* Pianistes diversos, Orquestres Lamoreux i de la societat de Concerts de París, cors de Feodor Potorjinski. EMI, CZS 7 67496 2, ADD (5 CD).

Boris Christoff era un artista molt més complet d'allò que pensen aquells que només recorden les seves interpretacions, esplèndides, del Felip II de *Don Carlo* o del protagonista de *Boris Godunov*. La reedició d'un seguit de meravellosos enregistraments de grans interpretacions d'obres del bon atractiu mmón de la cançó russa ho demostra d'una forma contundent. Les dates dels enregistrament originals van des del 1954 fins el 1957 i sembla que el temps no hagi passat, perquè segueixen sent un model autèntic de fidelitat als estils i de matització exacta i molt acurada. Christoff fa autèntiques meravelles i sap plegar un instrument tan poderós com el seu a les necessitats de les interpretacions. Entre els autors interpretats hom pot pensar que Mussorgski ha estat oblidat

(cosa que seria del tot imperdonable), però, en realitat, les interpretacions de Christoff d'aquest autor han estat objecte d'un altre edició. El ventall d'autors que figuren en aquests cinc CD és prou representatiu i interessant, amb una gran varietat de personalitat ben definides, des del perfum encisador d'un Glinka fins el romanticisme tardà d'un Rachmaninov. Tots troben en Christoff un intèrpret atent i que sap fer música i dir el text, i això en un home amb un instrument tan important i que aconseguí, amb gran temperament d'actor, èxits molt grans en el teatre líric, és quelcom que palesa la categoria d'artista d'aquest gran baix. **P. Nadal.**

WOLF, Hugo: *Italianisches Lie-derbuch*: Irmgard Seefried, soprano. Dietrich Fischer-Dieskau, barítono. Erik Werba y Jörg Demus, piano. DG DOKUMENTE. 435 752-2. ADD.

Nos encontramos en este CD con 46 *lieder* de Hugo Wolf. Conocida es la figura de este músico sólo comparable a Schubert en cuanto a *lieder* se refiere y recordemos de quién es contemporáneo Wolf: Mahler, Debussy, R. Strauss... Como él mismo decía refiriéndose a sus *Italiänisches Lieder*: «Un corazón cálido late en estos pequeños meridionales, a pesar de que su corazón late en alemán». Esto es patente en todos ellos, su musicalidad, su intención, su estructura dejan transpirar en cada uno de ellos su origen, digamos su delicado origen. Un origen de un lugar frío y boscoso pero en el que de alguna manera se dejan notar los rayos del sol mediterráneo. Tanto Irmgard Seefried como Dietrich Fischer-Dieskau sirven admirablemente las delicadas partituras de Wolf; si aca-

so encontramos en falta alguna vez una voz un poco más cálida que la que nos brinda Seefried, hemos de considerar en cambio su fraseo y musicalidad, imprescindibles por otra parte, en esta delicada música. El buen estado vocal de ambos cantantes nos permite asistir a una buena lección de canto (recordemos que la grabación se realizó a fines de los cincuenta). Fischer-Dieskau hace lucir en cada momento sus dotes de buen cantante de *lieder* y comedido, pero exacto, sabe hacer una lectura perfecta. El acompañamiento al piano es de Erik Werba para la soprano y Jörg Demus para el barítono. Ambos dan muestras de haber estudiado concienzudamente las partituras y de haber colaborado en la preparación de los cantantes, cada uno en su papel, más delicado Werba con la soprano y justo pero seguro Demus con Fischer-Dieskau.

Se nos brinda con este CD una buena oportunidad de escuchar 75 minutos de un excelente Wolf, con una interpretación que hará las delicias de los amantes del *lied* alemán. Cabe señalar que el estuche va acompañado de un folleto explicativo muy bien documentado y con letras de los *lieder* en alemán, inglés, y francés, cosa de agradecer para la mayor comprensión de este buen recital. **V. Nebot.**

ALFREDO KRAUS: *Rêve d'amour* (Canciones francesas de Fauré, Bizet, Duparc, Massenet y Liszt). *Non t'amo più* (Canciones italianas de Tosti). *Cantares*. (Canciones de Turina, Fernando J. Obradors, M. de Falla, Montsalvatge, Mompou, N. Otaño y Salvador Ruiz de Luna). Edelmiro Arnaltes, piano. AMADEO 429.555, 429.556 y 429.557.

La casa discográfica Amadeo reúne en estos tres discos las experiencias recientes de Alfredo Kraus en su elección de piezas para recitales que ha ido cantando en varios lugares del mundo (entre ellos, el de las canciones francesas, en el Liceu de Barcelona) con el fiel acompañamiento pianístico de Edelmiro Arnaltes. Son excelentes antologías del repertorio krausiano, en las que se recogen el testimonio prodigioso de una labor de canto realizada con esa eterna juventud vocal de que goza el ilustre tenor canario. Si en las canciones francesas el disco ofrece no sólo la belleza del canto con el premio añadido de la reconocida dicción francesa del tenor canario, el disco italiano permite al espectador darse un atracón de las bellas canciones de Tosti (un par de las cuales con texto francés). Pero sin duda la mejor aportación es la del disco español, en el que hay piezas de difícil localización, como las del injustamente preterido Fernando Jaumandreu Obradors, de quien oímos el conocido «Del cabello más sutil» en un arreglo de Edelmiro Arnaltes, y dos canciones menos frecuentes. También hay una excelente muestra de canciones de otros autores catalanes, como Montsalvatge y Mompou, una ración generosa de piezas de Turina y Falla y dos curiosas piezas de Salvador Ruiz de Luna (1905-1978) que son otra aportación interesante del disco correspondiente. Es una pequeña colección de indudable interés no sólo para los muchos *krausistas* musicales del país, sino para un público todavía más amplio. **R. Alier.**

AVE MARIA. STUDER, Cheryl, soprano. Ambrosian Singers. London Symphony Orchestra. Ion Marin, director. Obres de

Schubert, Mendelssohn, Bach, Händel, Mozart, Gounod, Fauré, Poulenc, Bernstein i Bruch. (Enregistrament de març de 1991). 1992.DDG. 435 387-2.DDD.

El nom de la soprano és ben visible, el de l'orquestra i el del director apareixen amb un cos de lletra molt petitó, prim i esquifit; el nom del cor ni apareix en la portada. Tot això es molt significatiu.

Continuem. El disc es titula simplement «Ave Maria» i no conté en la portada cap informació sobre la obra o obres interpretades. Cal suposar, per tant, que no importa que és el que canta. Finalment cal afegir que, com imaginaven, la fotografia de la senyora ocupa tota la portada.

Conclusió aquest disc miscel·lani de peces religioses no ha estat fet *Ad maiorem Dei gloriam* sinó *Ad maiorem Cheryl Studer gloriam*.

El poti-poti es considerable, des d'un punt de vista estilístic es tracta realment d'un disc «ecumènic», aquí hi cap tothom, des de Schubert amb el seu famós *Ave Maria* (en «arranjament» per a orquestra d'Ion Marin), que dona títol al disc, fins Bernstein i Poulenc passant per Mendelssohn Bach, Händel, el bon Amadeus, Gounod, Fauré i Bruch. Potser massa «ecumenisme».

El criteri de selecció de les obres també és força atzarós: peces soltes, un tros d'oratori, una pinzellada de «Messies» o una «Scène sous forme de prière».

El disc no sona pas malament, passa agradable, tranquil i plàcid, sense gaire transcendència; és en aprofundir-hi, en pensar-hi una mica que comencen a aparèixer els problemes.

El principal rau en la uniformitat interpretativa, Cheryl Studer aconsegueix, amb la complicitat culpable del jove director romanès Ion Marin, que tot li soni igual, que Schubert, Mendelssohn, Bach, Mozart i Gounod sonin com si tots fossin cosins germans.

Tot queda molt bé, molt cuidat i polit tou i dolcet però, a la fi, tanta dolcesa uniforme enfarfega.

Per als amants del rigor i la precisió estètica, l'audició d'aquest disc d'obres religioses pot acabar convertint-se en una petita penitència. **X. Pujol.**



EL PALAU DE LA MÚSICA EN CD: Francisco Guerrero: Villancos. Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana. Dir. Jordi Casas.

Cançons tradicionals catalanes. Orfeó Català. Dir. Jordi Casas. HARMONIA MUNDI F. 987.005 i 987.006

El Palau de la Música Catalana

na vol posar remei a la indigència discogràfica d'un país que té institucions musicals de les dimensions d'un Liceu que - per les raons que siguin, sens dubte molt justificades - no aporten absolutament res al món del disc. Fa uns mesos, el Palau de la Música ha publicat, doncs, uns enregistraments de música vocal (i un de música instrumental que no correspon a l'àmbit de la nostra revista) que ofereix versions francament dignes de les *Villancos* de Francisco Guerrero, peces polifòniques de caràcter profà que el Cor de Cambra del Palau tradueix amb una austeritat molt pròpia del gènere, amb algunes realitzacions francament suggestives (per exemple la tercera peça, «En tanto que de rosa y açucena» o bé la cinquena «Si del jardín del cielo») i si bé n'hi ha alguna on els resultats són més discrets (com la quarta peça, «Dezidme, fuente clara»), en tot l'enregistrament predomina un nivell excel·lent. En el disc de cançons tradicionals catalanes a càrrec de l'Orfeó Català trobem renovades interpretacions de les cançons més arrelades en el nostre poble, i que corren el risc de perdre llur vigència si no se senten de tant en tant. No totes les versions tenen el mateix nivell («La Balanguera» que obre el disc és una mica esmorteïda), però el disc és útil i molt estimable. Un retret: els textos en català dels programes que acompanyen els discs tenen massa errors tipogràfics i una accentuació caòtica. **R. Aliet**

CALENDARI OPERÍSTIC INTERNACIONAL

ALEMANYA

Berlín: Staatsoper.

Parsifal (Wagner). 9 i 12 d'abril. Int: Meier/Priew/Polaski, Elming/Domingo, Struckmann, Tomlinson, Hübner, von Kannen. Dir: Barenboim.

Il barbiere di Siviglia (Rossini). 14 i 21 de juny. Int: Browner, López-Yáñez, Gilfry, Pola, Chausson. Dir: Fisch.

Tosca (Puccini). 1, 4 i 8 de maig. Int: Ricciarelli/Daniels, Larin/Aragall, Milnes/Zancanaro/Adam. Dir: Kohn.

I Capuletti e i Montecchi (Bellini). 2, 5, 7, 11, 14 d'abril. Int: Cuberli, Vermillion, Ombuena, Pape. Dir: Pappano.

Capriccio (Strauss). 7, 13, 15, 25 i 29 de maig. Int: Kenny, Lang, Swenson, Trekel, Mewes, Vogel/von Kannen. Dir: Haenchen.

Rigoletto (Verdi). 15, 17, 20, 23, 25, 29; 2 de juliol. Int: Swenson, Pasino, Ombuena, Pasquetto, Anisimov. Dir: Gatti/Fisch.

Bonn: Der Staatsoper.

Otello (Verdi). 3, 17 i 24 d'abril; 2 i 15 de maig; 5 i 13 de juny. Int: Karlsen/Shevchenko, McCalla, Steblyanko, Grimsley, Overman. Dir: Russell.

Der Freischütz (Weber). 4, 10, 13, 15 i 25 d'abril; 5, 13, 22 i 31 de maig; 5 i 13 de juny. Int: Secunde/Karlsen, Lind/Beer, Kollo/Botha, Struckmann/Bronk. Dir: Davies/Okatsu.

Il trittico (Puccini). 4, 7, 12, 21 i 30 d'abril; 12, 19 i 29 de maig. Int: Shevchenko/Bybee, Del Giudice/Kim/McCalla, Jaffe, Vitali/Beer, Nakonechnaya, Steblyanko/Botha/Lamberti, Grönthal/Haddock, Grimsley/Overman/Augustini. Dir: M. Panni.

Cavalleria Rusticana (Mascagni) i *Pagliacci* (Leoncavallo). 9, 11, 16, 20, 23, 26 i 30 de maig; 2, 6, 10, 14, 24 i 30 de juny. Int: Varady/Shevchenko, Bybee/Del Giudice, Nakonechnaya/Garabedian, Olsen/Lamberti/Martinucci, Augustini/Overman/Grimsley. Int: Vitali, Del Giudice, Karlsen, Atlantov, Domingo, Kollo, Steblyanko, Augustini/Jaffe/Grimsley/Milnes. Dir: Licata/ Kohn/ Magiera/Tarchetti.

Salome (Strauss). 7, 11, 15, 21, 25 i 29 de juny. Int: Moser, Garabedian/Rysanek, Clark, Pittman-Jennings/Struckmann/Grimsley. Dir: Davies/Okatsu.

Colònia: Opera de Colònia (Köln)

Katya Kabanová. 25 d'abril. Int: Secunde, Rysanek, Neumann, Schweikart. Dir: Fiore.

L'incoronazione di Poppea (Monteverdi). 31 de maig. Int: Schuman, Papoulias, Rorholm, Kuhlmann, Gall, Rayam, Visse, Peeters. Dir: Jacobs.

Hamburg: Staatsoper.

Der Rosenkavalier (Strauss). 6, 11 i 25 d'abril. Int: Te Kanawa/Popp, Tomowa-Sintow/Mathis, Rossmannith/Kwon, Liang/Piland, Schulte/Hornik, Moll/Vogel. Dir: Thielemann.

Die Entführung aus dem Serail (Mozart). 2, 5, 8, 12, 15, 18, 26 i 28 de maig. Int: Kwon, Streit, Sacher, Moll, Schaaf. Dir: Flor.

Tristan und Isolde (Wagner) 20 i 30 de maig; 6 de juny. Int: Juon, G.Schnaut, Fassler, Malmberg, Welker, H.Sotin. Dir: Thielemann.

Munic: Cuvilliés Theater

Capriccio (R.Strauss). 12, 15, 17, 20, 22, 24 d'abril. Int: Pamela Coburn, Daphne Evangelatos, Wolfgang Rauch, Claes H. Ahnsjö, Alan Titus, Theo Adam. Dir: Peter Schneider.

Munic: Nationaltheater

Katerina Ismailova (Shostakovitz). 1, 4, 8 de juliol. Hildegard Behrens, Donald McIntyre, Kenneth Riegel. Dir: P.Schneider.

Le nozze di Figaro (Mozart). 2 de juliol.

AUSTRIA

Viena: Staatsoper.

Tosca (Puccini) 1 d'abril, 4 de maig i 2 de juny.

Falstaff (Verdi) 2, 5 d'abril i 3 de juny.

Salomé (Strauss) 3, 14 d'abril.

Ariadne auf Naxos (Strauss) 7 d'abril, 6 de maig i 19, 29 de juny.

Parsifal (Wagner) 8, 10 d'abril.

Fidelio (Beethoven) 11 d'abril i 1 de maig.

Der Rosenkavalier (Strauss) 13, 24 d'abril.

Siegfried (Wagner) 14, 18 i 22 d'abril.

Die Zauberflöte (Mozart) 12 de d'abril i 15 de maig.

Un ballo in maschera (Verdi) 16 i 20 d'abril.

Andrea Chénier (Giordano) 17 i 27 d'abril.

Aida (Verdi) 18, 22 d'abril, 29 de maig.

Le nozze di Figaro (Mozart) 19 i 24 d'abril.

Arabella (Strauss) 23 i 26 d'abril.

Il barbiere di Siviglia (Rossini) 29 d'abril i 4 de maig.

Der Fliegende Holländer (Wagner) 30 d'abril.
La traviata (Verdi) 9 i 22 de maig.
Maria Stuarda (Donizetti) 11 de maig.
Madama Butterfly (Puccini) 13 de maig.
Götterdämmerung (Wagner) 14 i 21 de maig.
Carmen (Bizet) 15 i 19 de maig.
Don Giovanni (Mozart) 20, 23 i 30 de maig, 2 de juny.
Pique Dame (Txaikovski) 25 i 28 de maig, 6 i 10 de juny.
Elektra (Strauss) 4, 8 i 18 de juny.
Das Rheingold (Wagner) 11 de juny.
La Bohème (Puccini) 9 i 12 de juny.
Die Walküre (Wagner) 14 de juny.
Cavalleria Rusticana (Mascagni)/*Pagliacci* (Leoncavallo) 18 i 21 de juny.
Turandot (Puccini) 22, 25 i 28 de juny.
Lohengrin (Wagner) 24, 27 i 30 de juny.

BÈLGICA

Brussel·les: La Monnaie / De Munt

La Calisto (Cavalli) Nova producció. 1, 2, 4, 6, 8, 9, 11 d'abril
 Int. Marcello Lippi, Maria Bayo, Monica Baccelli, Graham Pushee. Dir. René Jacobs.
Anna Bolena (Donizetti). Nova producció. 30 abril, 2, 4, 6, 9, 11, 13 i 15 de maig. Nelly Miriciou, Martine Dupuy, Harald Stamm.
 Dir. Marcello Viotti.
Die Meistersinger (Wagner). 8, 11, 13, 16, 19, 22, 24, 27, 29 de juny. Int. J.van Dam/G.Missenhardt, Margaret J.Wray, Thomas Sunnegardh/András Molnár, R.Sacca. Dir. Antonio Pappano.

ESPANYA

Barcelona: Gran Teatre del Liceu.

Il trovatore (Verdi). 19, 22, 25, 28 i 30 d'abril.
 Int: Sardinero/Pons, Millo/Sweet, Terenteva, Zajick, O'Neill/Johannson/Popov, Palatchi, Heilbron, Tomàs, Lluch. Dir: Gardelli.
Orfeo (Monteverdi). 20, 25, 27, 29 i 31 de maig. Int: Tucker, Figueres, Larmore, Browner, N.N., Fink, Spagnoli, N.N., Arruabarrena, Türk, Schäfer, Fagotto, Fresán.
Così fan tutte (Mozart). 17, 19, 20, 22, 25, 26, 28 i 30 de juny. Int: Villarroel/Ringholz, Mentzer/Mentxaca, Gantner, Gambill/Cabero, Fabuel/N.N., Dean/Nicolai. Dir: Hacker.

Bilbao: Teatro Arriaga.

Lucia di Lammermoor (Donizetti). 31 de març; 3-6 d'abril. Int: Devia, Giordani, Agache, Striuli, Urdiain. Dir: Allemandi.

Madrid: Teatro Lírico Nacional La Zarzuela

Il Trittico (Puccini). 2 d'abril. Int: Sardinero, Lima, Abajan, Kabaivanska, Cortez, Rinaldi, Martos, Luque. Dir: Alcántara.
Die Zauberflöte (Mozart). 20, 22, 23, 25, 26, 28, 29 i 30 d'abril. Int: Kunde, Rodgers, Tabata-dze, Lloyd, Le Roux, Chilcot, Tear, Michaels-Moore, Pérez Iñigo, Casariego, Perramon. Dir: Ros Marbà.
La forza del destino (Verdi). 24, 27 i 29 de maig, 1 i 4 de juny. Int: Vaness, Giacomini, Gavanelli, Colombara, Chausson, Salazar. Dir: Gardelli.
Der Fliegende Holländer (Wagner). 20, 23, 25, 28 i 30 de juny. Int: Estes, Gessendorf, Schenk, Cid, Bornemann. Dir: Ros Marbà.
El gato montés (Penella). del 15 al 22 de juliol. Int: Ordóñez, Lima, Villarroel, Pérez Iñigo, González Vaquerizo, Alvarez, Chausson, Mirabal, Perelstein. Dir: Miguel Roa.

Murcia - Teatro Romea

Dido and Aeneas (Purcell). English Bach Festival. 30 març.

Palma de Mallorca: Teatre Principal.

Nabucco (Verdi). 4, 7, 10 i 12 d'abril. Int. M.Abajan, J.Kim, I.Mentxaka, N.Ghiuselev, P.Fuentes, J.Milosevski. Dir. Romano Gandolfi.
Faust (Gounod). 24, 26, 28 i 30 d'abril. Josep Bros, D.Peterson, M.Gallego/P.Rosselló, V.Sardinero, Maite Arruabarrena, M.Roca. Dir. Jorge Rubio.
Carmen (Bizet). 30 de maig; 1 i 3 de juny. Int. Irena Zaric, D.Muñoz, C.Alvarez, M.Gallego, Maripaz Juan, J.Borràs, Pere Farrés, M.Sola, Alfredo Heilbron, Mario Ferrer. Dir. J.Rubio.

Sabadell: Teatre de la Faràndula

Madama Butterfly (Puccini) mes de maig

Terrassa: Centre Cultural de la Caixa

Idomeneo, re di Creta (Mozart). 27 de maig.

ESTATS UNITS

Nova York: Metropolitan Opera House.

Ariadne auf Naxos (Strauss). 1 i 8 d'abril. Int:

Norman, N.N., Dahl, N.N Stewart. Dir: Marin.
Lucia di Lammermoor (Donizetti). 2, 5, 9, 12,
15, 21 i 24 d'abril. Int: Anderson/Rowland/
Jo, Pavarotti/Kraus, Pons/Gallo, Plishka, We-
lls. Dir: Panni/Veltri.

Die Zauberflöte (Mozart). 7, 10, 13 i 16 d'abril.
Int: Upshaw/Battle/Fleming, Wolf, Lopardo/
Winbergh, Hornik/Hemm/ Oswald, Held/
Stewart, Rootering/Sotin, Hölle.

La traviata (Verdi). 6, 14 i 28 d'abril; 1 de
maig. Int: Studer, Farina, Pons/Milnes. Dir:
Domingo.

ney, Gabriel, Ganaudi, Galois. Dir: Michel
Plasson.

La Perichole (Offenbach). 7, 8, 9, 11, 14, 15 i
16 de maig. Int: Pizzino, Brun, Asse, Olmeda.
Dir: Sinivia.

Eugène Oneguïn (Txaikovsky). 4 i 13 de juny.
Int: Leiferkus, Farina, Tschamer, Cassinelli,
Gagnidze. Dir: Jöel.

FRANÇA

Montpellier: Opéra de Montpellier.

Marie de Montpellier (Koering). 20, 22 i 24
d'abril. Int: Sakkas, Farley, N.N, Galvez Vale-
jo, Visse, Bladin, Janot. Dir: Masini.

La forza del destino (Verdi). 28 i 30 de maig; 2
de juny. Int: Banaudi, Burchinal, Beccaria,
Terentjewa, Scandiuzzi, Trempont, Matiakh.
Dir: Masini.

Niça: Opéra de Nice

Die Meistersinger von Nürnberg (Wagner). 15,
18, 21 i 24 d'abril. Int: Martinpelto, Sunnen-
gardh, Skram, Nolen. Dir: Weise.

Don Carlo (Verdi). 10, 12, 14, 16, 18 i 20 de
juny. Int: Plowright, Hinds, Marriot, Fu,
Cheek, Roni. Dir: Rudel.

París: Opéra de la Bastilla.

Die Zauberflöte (Mozart). 5, 7, 9, 12, 14, 17, 20,
22, 24 i 27 d'abril. Int: Haymon, Constantin,
Dumini, Rendall, Vogel, Knodt, Hauptmann,
Desandre. Dir: Layer.

Manon Lescaut (Puccini). 13, 15, 19, 23 i 26
d'abril. Int: Gauci, Mahé, Moldoveanu, Caley,
Black, Bastin. Dir: Buckley.

Pique Dame (Txaikovski). 5, 7, 11, 18, 21, 25 i
28 de maig. Int: Rautio, Rie/Farman, Boga-
chová, Jossoud, Perraguin, Tarachenko,
Dumé, Krause, Allen, Tesarowicz. Dir: Kojin.

Il signor Bruschino (Rossini). 2, 4, 7, 9, 11 i 12
de juny. Dir: Dubois.

Carmen (Bizet). 14, 17, 22, 24, 26 i 29 de juny.
Int: Hong/ L.Vaduva, Uria Monzon, Shicoff/
Sylvester/Gálvez Valejo, Tumanyan/Ramey,
Cubaynes. Dir: Chung.

Toulouse: Théâtre du Capitole

Il trovatore (Verdi) -a la Halle aux Grains- 9,
11, 14 i 18 d'abril. Int: Johansson, Fink, Run-

GRAN BRETANYA

Anglaterra:

Londres: English National Opera (Coliseum)

Don Pasquale (Donizetti). Nova producció. 1 i
5 d'abril. Int. A.Huw-Morgan, Rosemary Jos-
hua, Adrian Martin, Alan Opie. Dir. Michael
Lloyd.

The Mikado (Sullivan). 8, 15, 17, 21, 23 d'abril.
Int. Janis Kelly, Barry Banks, Mark Richard-
son. Dir. M.Rosewell/S.Clarke.

Londres: Royal Opera Covent Garden.

Jenufa (Janáček). 20 d'abril. Int: Gustafson,
Silja, Blinkhof, Davies, Bainbridge, Earle, Ga-
rret, Morelle, Howard. Dir: Atherton.

La Juive (Halévy). Cancel.lada.

Attila (Verdi). 14 de juny. Int: Ramey, Conne-
ll, Zancanaro, O'Neill/Kaludow, Beesley. Dir:
Downes.

La guineueta astuta (Janáček). 24 de juny. Int:
Adams, Michaels-Moore, Watson, Leggate,
Cullis, Earle, Dobson.

Don Giovanni (Mozart). 6 de juliol. Int: Des-
deri, Mattila, Allen, Lloyd, Blochwitz, Mu-
rray, Gheorghiu Caproni. Dir: Bernard Hai-
tink.

HOLANDA

Amsterdam - De Nederlandse Opera

La Wally (Catalani). 13, 16, 19, 21, 24, 27, 29
d'abril i 2 i 4 de maig. Int. Catherine Malfi-
tano, Barry McCauley, J.Ph.Lafont, Elena
Fink. Dir. Graeme Jenkins. Dir.esc. Tim Al-
bery.

Le nozze di Figaro (Mozart). 7, 9, 12, 14, 17, 19,
22, 24, 27 i 29 de maig. Dir. esc. Jürgen
Flimm. Int. Olaf Bär, Ch. Margiono,
Barbara Bonney, Iris Vermillion, Alastair Mi-
les. Dir. Nikolaus Harnoncourt.

Gassir (Loevendie) i *Il combattimento di Tancre-*

di e Clorinda (Monteverdi). 30 i 31 de maig, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 11 i 12 de juny.

Int: C.McFadden, R.Poulton (Gassir) i Lorna Anderson, M. Koningsberger. Dir. David Porcelijn.

Pelléas et Mélisande (Debussy). 1, 4, 6, 8, 11, 13, 16, 20, 23 de juny. Prod. Peter Sellars. Int. Elise Ross, Philip Langridge, Willard White, Robert Lloyd, Felicity Palmer. Dir. Simon Rattle.

ITÀLIA

Bolonya: Teatro Comunale di Bologna.

Adriana Lecouvreur (Cilèa). 4, 6 i 9 d'abril. Int: Freni, Dvorsky, D'Intino/Anselmi, De Angelis, Di Credico. Dir: Abbado.

Rigoletto (Verdi). 30 d'abril; 2, 4, 6, 9, 11, 14, 16, 18 i 20 de maig. Int: Nucci/Gavanelli, Devia/Jo, La Scola, Ghiaurov/ Silvestrelli. Dir: R. Chailly.

Gènova: Teatro Carlo Felice.

Turandot (Puccini). 16, 18, 20, 22, 24, 25, 27, 28 i 30 d'abril; 2 de maig. Int: Dimitrova, Ferrarini.

Cavalleria Rusticana (Mascagni) / *Pagliacci* (Leoncavallo). Int: Casolla, Martinucci, Dessì, Nucci. Dir: D. Oren. 16, 19, 21, 23, 26, 28, 29 i 30 de maig; 1 i 4 de juny.

Loreley (Catalani). 15, 18, 20, 22, 25 i 27 de juny. Int: Zschau, Johansson Gavazzeni, Mazzola.

Aida (Verdi). 9, 11, 13, 15, 16, 18, 20 i 22 de juliol. Int: Millo, Giacomini, Zajic.

Milà: Teatro alla Scala.

Pagliacci (Leoncavallo). 1, 4, 7, 8, 14, 16, 17, 18 i 20 d'abril. Int: Esperian/Focile, Pavarotti, Pons/Pasquetto, Lazzaretti, Gavazzi, Hvo-rostovsky/Servile. Dir: Muti.

Le baiser de la fée (Stravinski). 1, 4, 7, 8, 14, 16, 18 i 20 d'abril. Int: Ferri, Dorella. Dir: Muti.

Fedora (Giordano). 27, 28, 29 i 30 d'abril, 2, 5, 18, 21, 22, 26, 29 i 30 de maig. Int: Freni/Casolla, Kalinina, Scarabelli, Costa, Domingo/Carreras, Larin, Corbelli/Antonucci.

Carillon (Clementi). 6, 7, 8, 9, 10 d'abril. Dir: Z.Pesko.

Oberon (Weber). 15, 16, 17, 19, 20, 23, 25 i 27 de maig. Int: Gambill, Kundlak, Connell/Voigt, Franci, Bandelli, Heppner, Kalt, Ebbecke/Kraus, Colosimo, Nakamaru.

La Strada (Rota). 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26 i 27 d'abril. Int: Dorella.

Falstaff (Verdi). 21, 23, 28 i 30 d'abril; 2, 5 i 8 de juliol. Int: Pons, Hampson, Vargas, Gava- zzi, Dessì, O'Flynn, di Nissa, Ziegler. Dir: Muti.

Roma: Teatro dell'Opera.

Il trovatore (Verdi). 15 d'abril. Int: Giacomini, Millo.

Pique Dame (Txaikovski). 9 de maig. Dir: Fe- doseyev.

La traviata (Verdi). 25 de maig. Int: Devinu, Canocini, Bruson. Dir: Rizzi.

SUÏSSA:

Ginebra: Grand Théâtre de Genève

Boris Godunov (Mussorgski). 8, 10, 12, 14, 17, 19, 22 i 24 de maig. Int: Winge, Wassenberg, Gravlev, Sjöquist, Ramey, James, Garret, Zo- rova, Yurisich, Tomlison. Dir: De Waart.

Le nozze di Figaro (Mozart). 13, 16, 19, 22, 25, 28 i 30 de juny. Int: Hytner, Bjornson, Schi- mell, Fleming, Furlanetto, McLaughlin, Ga- rret, James, Sigmundsson. Dir: Jordan.

Zurich: Opernhaus.

Don Carlos (Verdi). 20, 23 de maig, 12 de juny. Int: G.Benacková, Nichiteanu, M.Lipovsek, F.Araiza, Th.Hampson/W.Brendel, Raimondi, Muff/Dene. Dir: Fischer.

Ariadne auf Naxos (Strauss). 19 i 23 de juny. Int: G.Benacková, Edita Gruberová, Kallisch, G.Winbergh, H.Prey, Protschka. Dir: R. Fröhebeck de Burgos.

Die Walküre (Wagner) 8, 10, 12 d'abril. Int. Janis Martin, Lucia Popp, Robert Schunk. Dir. Ralf Weikert.

Elektra (R.Strauss). 25 d'abril, 2 de maig. Int. Deborah Polaski,

Gabrielle Lechner, L.Muff. Dir. Ralf Weikert.

Tosca (Puccini) 9, 15 de maig, 11 i 16 de juny. Int. Gabrielle Lechner/Mara Zampieri, Neil Shicoff/J. Aragall -15.5-, L.Muff. Dir. N. Santi.

La Bohème (Puccini) 22 i 29 de maig. Mara Zampieri, V. La Scola. Dir. R.Frühbeck de Burgos.

Lohengrin (Wagner) 20 de juny. Int. Lucia Popp, Anja Silja, Gösta Winbergh, Matti Sal- minen. Dir. Ralf Weikert.

Fedora (Giordano) 1 i 4 de juliol. Agnes Balt- sa, Josep Carreras, Carlos Chausson, Isabel Rey. Dir. Honeck.

D'ÒPERA DE PRIMAVERA

TEATRE PRINCIPAL
PALMA DE MALLORCA

"NABUCCO"

de Giuseppe Verdi

Abril 4, 7, 10 i 12 a les 21 h.

Coproducció del Teatre Principal de Palma i Festival
de las Palmas de Gran Canària

Mateo MANUGUERRA, Maria ABAJAN

Nicola GHIUSELEV, Violeta URMANA, Pedro FUENTES

Direcció Musical: ROMANO GANDOLFI

Direcció Escènica: SERAFI GUISCAFRE

"FAUST"

de Charles Gounod

Abril 24, 26, 28 i 30 a les 21 h.

Coproducció del Teatre Principal de Palma i els Festivals de
Las Palmas i Oviedo.

Josep BROS, Dean PETTERSON, María GALLEGO (24-26)

Paula ROSELLÓ (28-30), Vicente SARDINERO,

Maite ARRUABARRENA

Direcció Musical: JORGE RUBIO

Direcció Escènica: GEORGE CHEVALIER

"CARMEN"

de Georges Bizet

Maig 30, Juny 1 i 3 a les 21 h.

Producció del Teatre Principal de Palma.

Irena ZARIC, Daniel MUÑOZ, Carlos ALVAREZ,

María GALLEGO

Direcció Musical: JORGE RUBIO

Direcció Escènica: SERAFI GUISCAFRE

ORQUESTRA SIMFÒNICA DE BALEARS "CIUTAT DE PALMA"

Director Titular: LLuis REMARTINEZ

CORS DEL TEATRE PRINCIPAL

Director: FRANCESC BONNIN



CONSELL INSULAR
DE MALLORCA

INFORMACIÓ:

Teatre Principal, La Riera 2-A - 07003 PALMA

Telèf: (971) 72 55 48

Fax (971) 72 55 42



THE NEW GROVE® DICTIONARY OF OPERA

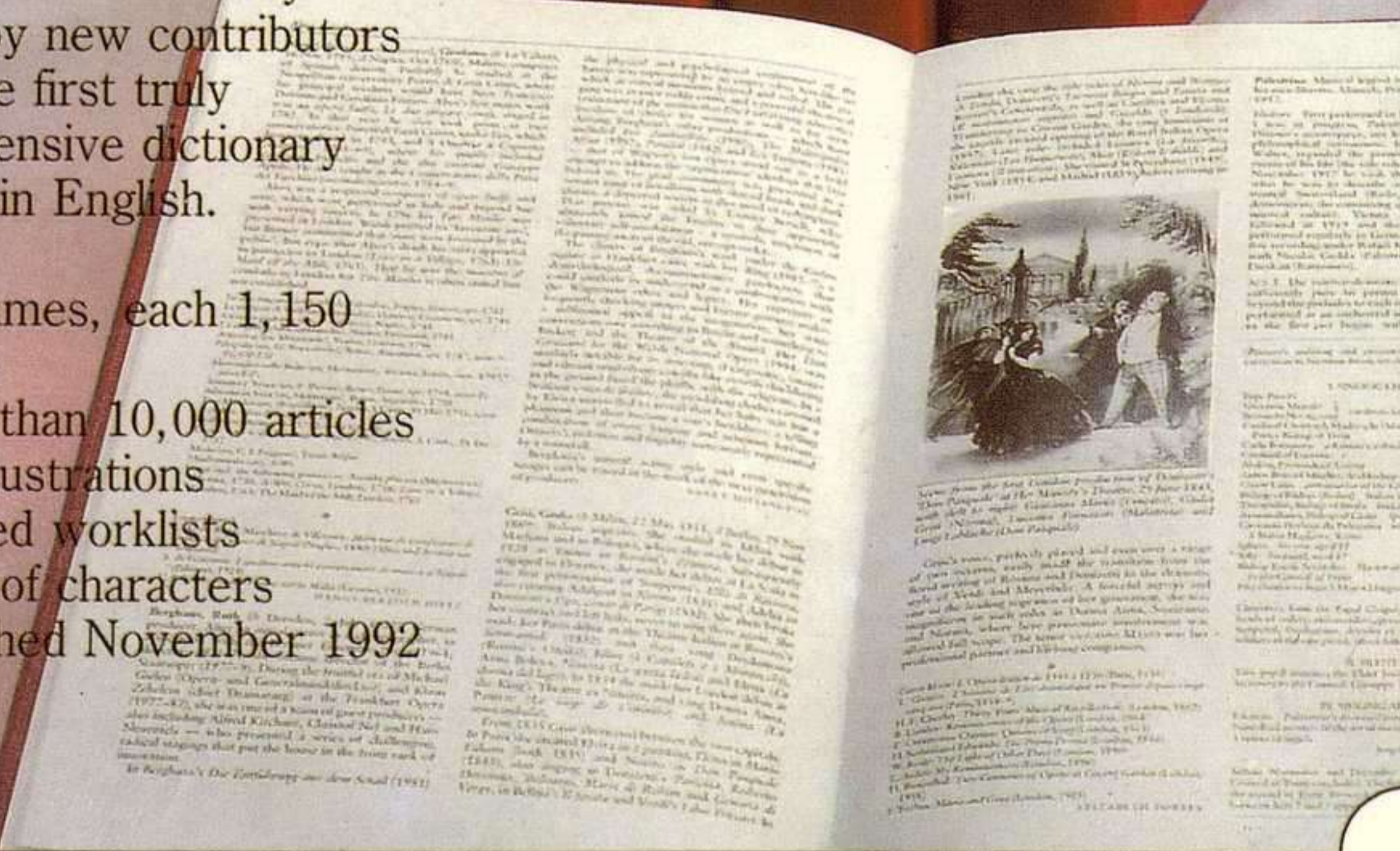
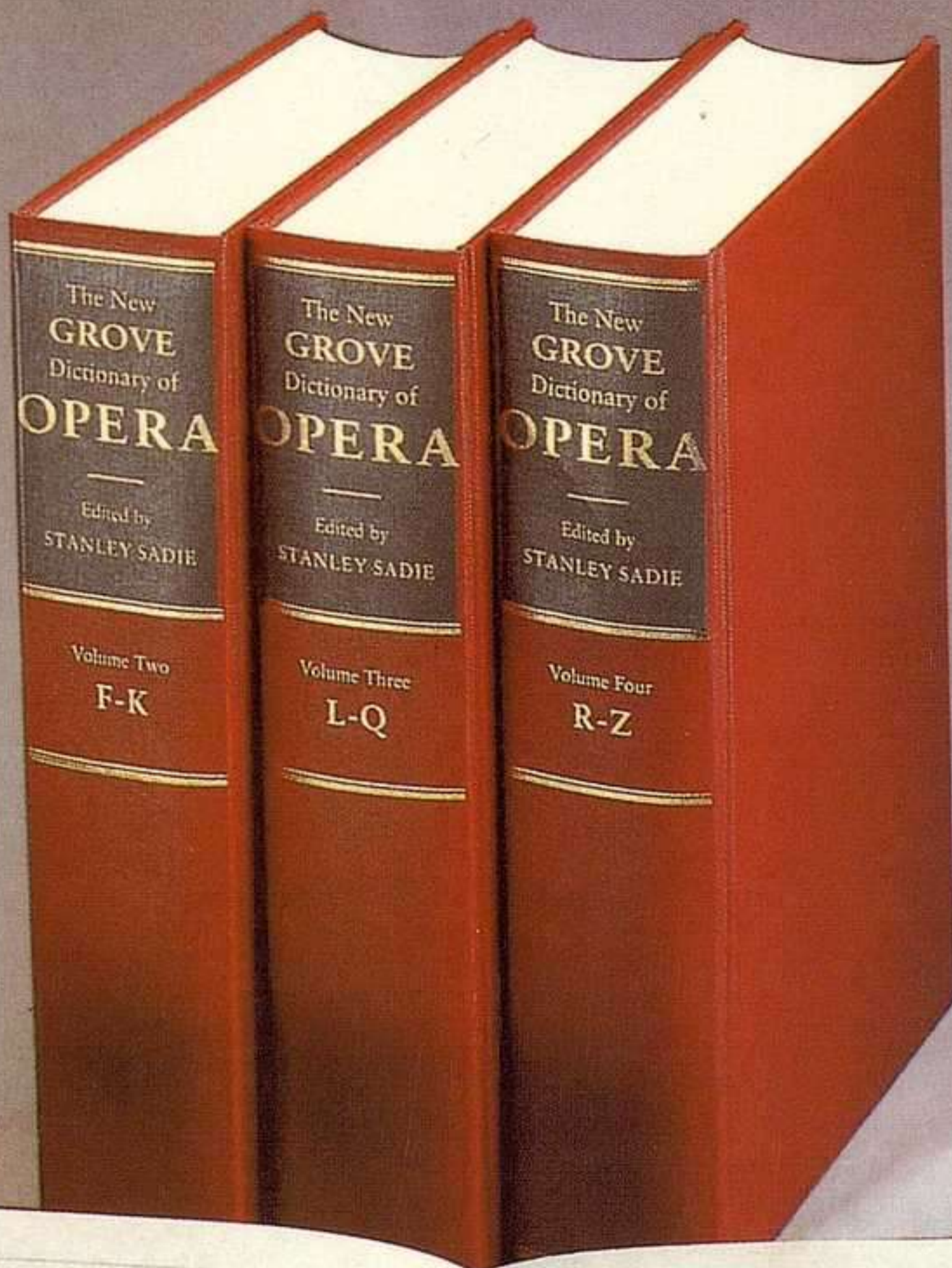
Edited by Stanley Sadie

The latest addition to the range of Grove dictionaries, THE NEW GROVE DICTIONARY OF OPERA is designed to suit the needs of all readers from the academic to the armchair opera lover.

Providing easy access to the huge body of knowledge about opera, these four volumes represent the latest thinking in operatic scholarship. Subjects covered include operas, composers, librettists, performers, directors, stagecraft, opera houses, cities and countries.

Drawing on the high standards of the Grove tradition, this Dictionary contains articles freshly written by new contributors and is the first truly comprehensive dictionary of opera in English.

- 4 volumes, each 1,150 pages
- more than 10,000 articles
- 800 illustrations
- detailed worklists
- index of characters
- published November 1992



Para más información llame al:

900 300 436

S.A. EBRISA. Distribuidor GROVE's Dictionaries of Music
Gran Via de Carles III, 58-60 A, 08028 Barcelona.