

V ANIVERSARIO

ÓPERA

ACTUAL

DOSSIER KIROV

**3 ÓPERAS
DE REGALO
EN EL CONCURSO
AUDIVIS**

El renacer de

San Petersburgo

Z-660



ENTREVISTAS: Valery Gergiev, Dimitri Hvorostovsky,
Vesselina Kasarova y Philippe Fénelon

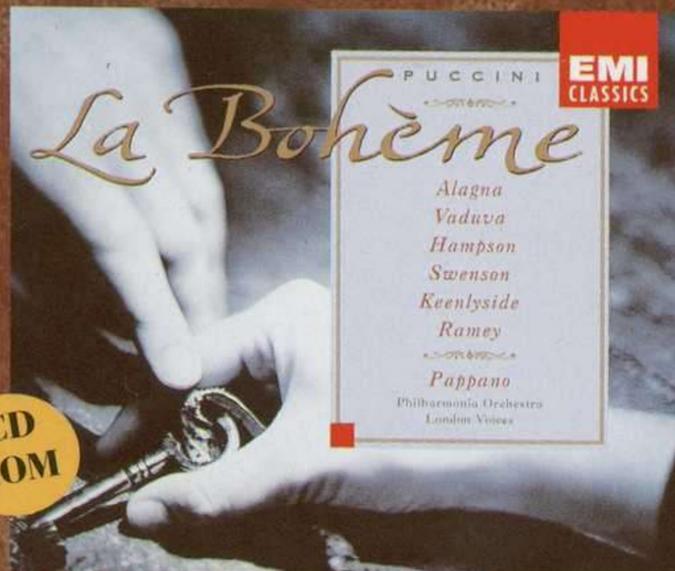
REPORTAJE: Andreas Scholl

ESTUDIO: GOYESCAS DE GRANADOS

ESPECIAL V ANIVERSARIO: Los Teatros de Ópera en España

Nº. 1 en Opera

EMI CLASSICS



CD ROM

5 56120 2 (2 CD)



5 56152 2 (3 CD)



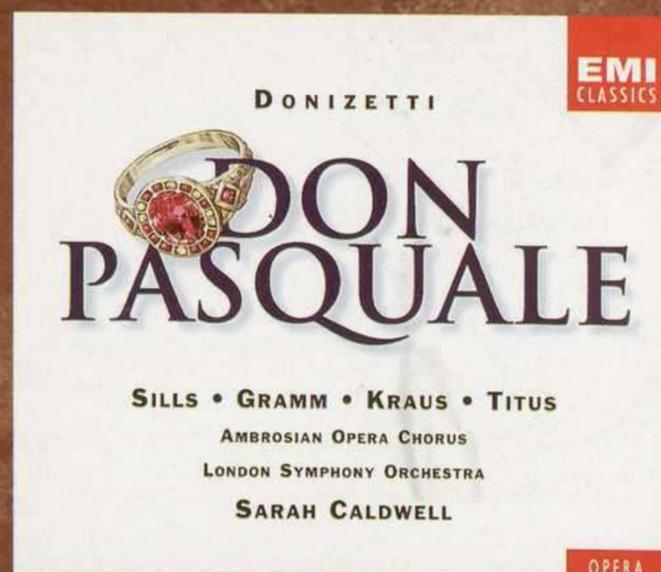
5 66040 2 (2 CD)



5 66080 2 (3 CD)



5 66037 2 (2 CD)



5 66030 2 (2 CD)



5 66303 2 (2 CD)

Sig.: Z 660
Tit.: Opera actual
Aut.:
Cód.: 1062098



ÓPERA

ACTUAL



ÓPERA ACTUAL N. 22
DICIEMBRE 1996 - FEBRERO 1997



Barbara Hendricks.

2. Editorial
Cinco años de vida

4. Protagonista
Barbara Hendricks

6. Primera Fila (Sergio Segalini)
¿Tiene futuro la ópera?

8. Actualidad



Teatro Real.

Dossier: Kirov
10. ¿Mariinski o Kirov? Como gustéis...
(José Luis Gómez Lozano)

14. Entrevistas: Valery Gergiev (Gonzalo Badenes) y
18. Dimitri Hvorostovsky
(Pau Nadal)

20. Quinto Aniversario Opera Actual
(Fernando Sans)

23. Especial:
Teatros de ópera en España

42. Entrevista: Vesselina Kasarova
(Jaume Estapà)

44. Estudio:
Goyescas de la sombra a la luz
(Marcel Cervelló)

46. Estudio: Andreas Scholl
(Xavier Cester)

50. Homenaje: María Barrientos (César Alcalà)

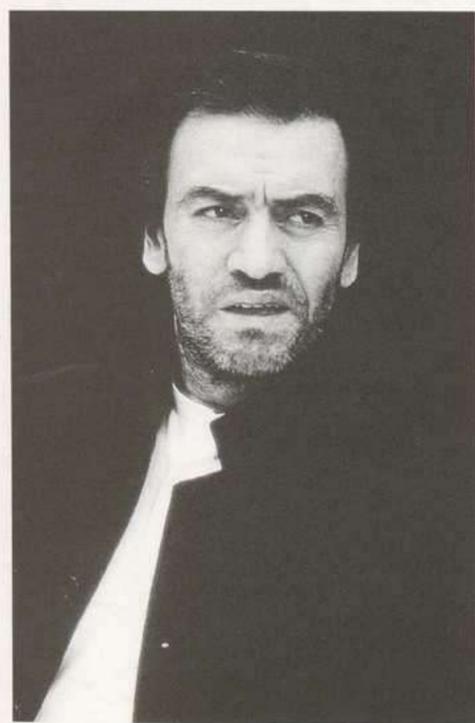
52. Entrevista: Philippe Fénelon
(Jaume Estapà)

54. Crítica operística

73. Crítica discográfica, vídeos, libros

89. Calendario operístico nacional/internacional

92. Opera Actual: Índices de 1991 a 1996



Valery Gergiev.



Philippe Fénelon.



Les enfants Terribles en Palermo.

EDITORIAL

Con la edición que el lector tiene entre las manos se cumplen cinco años desde el día en que, gracias a una iniciativa que mereció el apoyo del Círculo del Liceo de Barcelona, apareció por primera vez la revista ÓPERA ACTUAL. Nacida con la intención de dar expresión a una vida operística que en estos últimos años ha experimentado un indudable auge en España, ha logrado, pese a la profunda crisis económica que se inició precisamente poco después de su primera andadura, sostenerse durante un período de tiempo que ninguna revista exclusivamente de ópera había conseguido jamás en España.

Centrada en sus primeros números en la vida operística catalana, con el tiempo la revista ha logrado extender su ámbito a la vida operística mundial y ofrecérsela a toda España, recogiendo con la máxima fidelidad posible todos los eventos relacionados con la ópera que se han producido en estos últimos tiempos: ha presenciado el luctuoso incendio del Liceu, y su trabajosa pero decidida reconstrucción, el lento pero finalmente parece que seguro recobro del Teatro Real, la inexplicable pasividad de los responsables del Principal valenciano, suplida por las magníficas versiones concertantes del Palau de la Música de Valencia, el despertar de Sevilla a la ópera a través del magnífico Teatro de la Maestranza, el tesón y la imaginación con que se cultiva la ópera en el Principal de Palma y en su homónimo de Mahón, en los teatros de Bilbao, en el Cervantes de Málaga, el Campoamor de Oviedo y en los teatros de las Islas Canarias, la incorporación a la vida lírica española de nuevos teatros operísticos, auditorios, festivales y concursos que dan fe de la vitalidad que presenta el arte del canto en sus distintos niveles y manifestaciones en un país que, si no ha hecho grandes aportes al repertorio internacional, sí ha dado en cambio al mundo un plantel de cantantes de primera línea realmente asombroso.

Todo lo sucedido en estos últimos años hemos intentado recogerlo en las páginas de ÓPERA ACTUAL. Por esto en este número incluimos un estudio de los principales teatros españoles que tienen una tradición operística; en algunos falta hoy la voluntad política y cívica de cultivar la lírica. Esperemos que en el futuro se conciencien sus responsables públicos o privados de la importancia formativa de la ópera, el máximo espectáculo audiovisual de la historia de la cultura, y se dispongan a dar nuevos días de esplendor a esos locales que están en activo, con un público que acudirá sin tardar si lo que se les ofrece tiene la debida calidad.

AÑO V, NÚM 22 - DICIEMBRE 1996-FEBRERO 1997

Edita: OPERA ACTUAL, S.L.
Publicidad y Suscripciones
 C/ Comte d'Urgell 9, entresuelo D
 08011 Barcelona.
 Teléfono y Fax (93) 426-42-26

Director
 Roger Alier

Director Adjunto
 Fernando Sans Rivière

Jefe de Redacción
 Marc Heilbron

Espectáculos y discos
 M^a José Ibars

Consejo de Redacción
 Roger Alier, Marcel Cervelló, Marc Heilbron, Pau Nadal, Javier Pérez Senz, Xavier Pujol, Jaume Radigales, Fernando Sans Rivière, Lluís Trullén.

Corresponsales Nacionales e Internacionales
Andalucía: Elisa J. Cases. **Bilbao:** José Antonio Solano. **Castilla y León:** Agustín Achúcarro. **Las Palmas de Gran Canaria:** Antonio Cillero. **Mallorca:** Antonio Fullana y Armando García. **Madrid:** Francisco García Rosado, Fernando Encinar, José Luis Sotoca, Enrique Igoa. **Menorca:** Deseado Mercadal. **Murcia:** Curro Carreres. **Oviedo:** Luis Miyar Menéndez. **Valencia:** Blas Cortés. **Vigo:** Juan Pérez Comesaña. **Internacional: Buenos Aires:** Horacio Sanguinetti. **México:** Ramón Jacques. **Italia:** Andrea Merli. **Nueva York:** Sharon Disador. **París:** Jaume Estapà. **Viena:** Mila Janisch.

Colaboradores de este número
 Cèsar Alcalà, Gonzalo Badenes, Francesc Bonastre, Xavier Céster, Jaume Estapà José Luis Gómez Lozano, Begoña López, Antonio López Polo, Sergio Segalini, José Luis Sotoca, Josep Subirà.

Publicidad
 Marc Heilbron

Suscripciones
 César Heilbron

Administración
Gerente
 Fernando Sans Rivière

Diseño de la portada
 Cristina Güell

Diseño de publicidad
 Gemma Sánchez Segarra

Distribución:
 Atheneum, Euro Gyc, Ópera Actual.

Producción e impresión
 Comgrafic/P.C.
Depósito legal: 36.373-91
ISSN: 1133-4134

Precio suscripción
 España: 2.900.- (1 año). 5.800.- (2 años).
 Europa: 4.100.- (1 año). 8.200 (2 años).
 América: Marítima: 4.500 (1 año). 9.000 (2 años).
 Aérea: 7.000 (1 año). 14.000 (2 años).

OPERA ACTUAL. La dirección de la revista respeta la libertad de expresión de sus colaboradores, y sus textos son, por tanto, de exclusiva responsabilidad de los escritores que los firman.

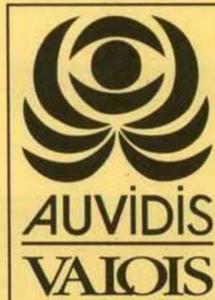
Fundada en 1991 por el Círculo del Liceo de Barcelona y Opera Actual S.L.

DONEM SUPORT



BARCELONA 2001
 CIUTAT EUROPEA
 DE LA CULTURA

UN PASO MÁS, EN LA RECUPERACIÓN
DE NUESTRO ESPLÉNDIDO LEGADO
LÍRICO.



“Me gustaría dar en mi obra una nota personal, una mezcla de amargura y gracia... Me gustaría saber combinar las notas de sentimiento, amoroso y apasionado, dramático y trágico, como en Goya...”

Enrique Granados

FUNDACION
CAJA DE MADRID



Enrique Granados

GOYESCAS

MARÍA BAYO
RAMÓN VARGAS

ENRIQUE BAQUERIZO
LOLA CASARIEGO
MILAGROS MARTÍN

ORFEÓN DONOSTIARRA
ORQUESTA SINFÓNICA
DE MADRID

DIRECTION
ANTONI ROS MARBÀ



NOVEDAD AUVIDIS/VALOIS · CD V 4791



Bertan, 72 • 08023 Barcelona
Tel. 4188080 • Fax. 2110815

Protagonista

BARBARA HENDRICKS



Desde que en 1974 realizase su presentación como Erisbe de *Ormindo* de Cavalli en la Ópera de San Francisco, la cantante estadounidense Barbara Hendricks ha sido aclamada por el mundo entero como una de las sopranos líricas más destacadas de su generación. Su repertorio incluye una gran variedad de compositores clásicos y modernos. Ha cantado en los grandes escenarios de todo el mundo bajo las batutas de los más prestigiosos directores: Sir Georg Solti, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Leonard Bernstein o Herbert von Karajan. En 1978 obtuvo un triunfo personal en Berlín como Susanna de *Las bodas de Fígaro*, en una nueva producción dirigida por Daniel Barenboim. Más tarde repitió este papel en Berlín con Karl Böhm, en el Festival de Aix-en-Provence con Neville Marriner, y en Viena, Hamburgo y Munich. Hendricks debutó en la Ópera de París en 1982 como la Julieta de *Romeo y Julieta*. En 1986 debutó en el Metropolitan como Sophie de *El Caballero de la Rosa* y en 1987 debutó en el Teatro de La Scala en el papel de Susanna de *Las bodas de Fígaro* dirigida por Riccardo Muti. Es la artista más joven a la que ha sido concedido el título de «Commandeur des arts et des lettres» en 1986 por el gobierno francés por su trayectoria internacional y por su sensibilidad hacia los temas humanitarios. También es madre de dos hijos y se la puede considerar como una activista social. Es además Consejera Especial de Relaciones Internacionales por la UNESCO y también participa en la organización de la Campaña Juvenil Europea contra la xenofobia, el antisemitismo y la intolerancia, que fue puesta en marcha por el Consejo Europeo en 1994. En 1991 fue la primera artista en dar un concierto en Sarajevo (31 de diciembre) ciudad que se encontraba asediada. Profundamente preocupada por los derechos humanos y especialmente por los de los niños, Barbara Hendricks ha grabado recientemente un disco en clave de ópera con las canciones favoritas de Disney, *When you wish upon a star*. Con los niños en el corazón de este proyecto presentaron el nuevo disco en Eurodisney (París), invitando a más de 1.000 niños de un orfanato de París. A Barbara Hendricks no le preocupa ser criticada por salirse del ámbito de la música clásica, tal vez porque ya lo ha sido todo. Esta «anti-star» americana, interesada por la política, atípica y humanitaria sabe que hay niños que ni siquiera tienen derecho a soñar, que tienen miedo porque se abusa de ellos, y ella quiera contribuir a mitigar este grave problema. Artista que canta cada año en nuestro país, este año ha actuado en Barcelona, Madrid y Murcia.

Cartas al director

La presente sección está dedicada al lector, para que nos envíe sus sugerencias, quejas, críticas o breves notas de opinión sobre nuestra revista o el hecho operístico. Las cartas deben ir firmadas y no sobrepasar las treinta líneas.

Sr. Director:

Permítame antes de todo felicitarle por los interesantes contenidos de su publicación ahora que cumple cinco años. Desde que ustedes empezaron a editar la revista en el año 1991, ésta ha ido evolucionando de forma muy notable, puliendo en cada número algunos aspectos. La revista que ustedes realizan hoy nos tiene perfectamente informados a los amantes de la lírica y cubre todos los ámbitos. Sin más, les animo a que sigan mejorando día a día en su tarea de difusión de todo cuanto interesa al buen aficionado a la ópera.

Andrés López Vidal. Girona.

Señor Director:

A muchos fastidiaría madrugar el pasado domingo 20 de octubre: la emisora clásica de Radio Nacional de España programaba para las siete el oratorio «Judit triunfante» de Vivaldi, en interpretación del Coro Madrigal de Budapest y la Orquesta del Estado Húngaro; bajo la dirección de Ferenc Szekeres.

Y es que tras haber leído simultáneamente la partitura en la edición «Ricordi» (que se atiene con rigor al original), no se puede sentir otra cosa que decepción. Szekeres mutila recitativos, prescinde de arias (en concreto, dos), desatien- de las indicaciones del autor (por ejemplo: la voz de eco, en el coro «Mundi Recor Caelo micanti»),

modifica la acción (verbigracia: asigna a Abra una aria que corresponde a Bagoas) e incluso ha transportado la tonalidad de nueve arias.

Por razones de espacio evitaré realizar un análisis crítico de lo que hay de Verdad musical en la interpretación de Szekeres. En cualquier caso, remítome a Vittorio Negri (grabación en Philips), quien no sólo respeta la obra; sino que además depara un efecto de vida escénica cuyo trasfondo es el orgullo guerrero que no tiene ocaso.

Marco Aurelio Molín Ruiz (Huelva).

Sr. Director:

Antes de nada, quisiera felicitarles por el contenido y la calidad de su publicación, sin embargo, me permito realizarles una sugerencia. Creo que dado que ustedes son la única revista exclusivamente de ópera en España podrían dedicar un número monográfico a la gran tradición de cantantes españoles. A veces se olvida con demasiada facilidad que España ha sido desde el siglo pasado una cantera constante de grandes voces y que antes de estos Domingo, Carreras, Kraus, Caballé, Victoria de los Angeles, Pons, etc. (que son naturalmente grandes artistas), hubieron en la primera parte del siglo otras grandes voces como Fleta, Barrientos, Lázaro o Capsir, por citar sólo a algunos, que ya obtuvieron el éxito que ahora tienen estos. Y también se puede mirar hacia el futuro porque en España aparece ya una nueva generación con nombres como María Bayo, Carlos Alvarez, Josep Bros o Ainhoa Arteta (y muchos más) que aseguran un gran futuro para la ópera en España. Ustedes han entrevistado a muchos de ellos pero un monográfico histórico podría resultar muy interesante.

Victoria Puyuelo (Zaragoza)

Nessun dorma...**Las bases artísticas del Teatro Real**

El nuevo director artístico del Teatro Real madrileño, Stéphane Lissner, tiene muy claro que su trabajo en el Teatro Châtelet de París ha sido la base de su fama y quiere repetir en Madrid el éxito alcanzado en París, aprovechando su experiencia y contando que empieza su trabajo desde cero, es decir en un teatro en el que él sólo ha de decidir las bases artísticas que marcarán el futuro del Teatro Real, sin lastres ni vicios que limiten sus decisiones artísticas. Se ha elegido, para los primeros años, el modelo operístico de "stagione" -al estilo italiano- y que es el habitual de nuestro país. En las primeras producciones Lissner quiere cuidar la labor de los directores de orquesta y escena para que tengan la misma idea sobre el espectáculo que quieren ofrecer y que éste llegue al público con claridad. Entre las medidas más drásticas y polémicas (por su difícil cumplimiento por parte de los grandes "divos") figura la de fijar un máximo en los "cachets" de tres millones para los cantantes de máximo prestigio, con la obligación de asistir a los numerosos ensayos (entre cinco y ocho semanas) en caso de nuevas producciones. La experiencia del Châtelet es que en los primeros años pueden fallar algunos de los mejores cantantes, pero si descubren que hay un trabajo serio y con propuestas artísticas destacadas acabarán por ajustarse a estos principios básicos que pueden hacer del Real un verdadero teatro de ópera de prestigio internacional sin un déficit galopante.

Entre los proyectos más destacados aparece el de una escuela de canto en el propio teatro, denominada Ópera Estudio, para 10 ó 12 jóvenes de 20 a 25 años que acaben de salir del conservatorio y todavía no se hayan incorporado a la vida profesional y que tendrán un contrato-beca de un año en el que recibirán lecciones de canto de la directora del proyecto, Teresa Berganza, y de tres o cuatro profesores que irán alternando cada tres años. Además estos jóvenes podrán intervenir en las funciones del teatro apareciendo en segundos repartos, cantando en el ciclo de ópera a medianoche -proyecto que quiere atraer a un público joven y que servirá para encargar obras a nuestros compositores- o haciendo pequeños roles en las óperas de la temporada. En cuanto a los cantantes españoles, Lissner destaca que conoce bien a los grandes como Plácido Domingo, Montserrat Caballé, etc., y a las nuevas generaciones que ya son una realidad del mundo profesional como Carlos Álvarez, María Bayo, Stefano Palatchi, etc. En este sentido está muy satisfecho ya que son mejores que los franceses y están mejor apoyados por los medios de comunicación y por el público que en Francia, por lo tanto contará con ellos desde un buen principio.

En cuanto a la Zarzuela cree que es un buen espacio para que destaquen los cantantes jóvenes españoles. Declara que conoce que en este género existe cierto complejo en el país y que cuenta con potenciarlo, incluso haciendo que grandes nombres de la dirección escénica europea vengan a montar alguna producción de Zarzuela al Real para que obtenga una mayor proyección.

El interés de este proyecto es evidente, y es de esperar que se pueda cumplir todo o al menos en gran parte. Habrá que vigilar, pues, y por esto el lema de esta sección, «Nessun dorma», tiene aquí su aplicación más completa. El tiempo nos lo dirá.

Roger Alier.

CONCURSO *GOYESCAS* DE GRANADOS

1. ¿En qué teatro y en qué año fue estrenada *Goyescas* de Granados?
2. ¿En qué ciudad nació Granados?
3. ¿Qué artista inspiró a Granados el tema de la ópera?
4. ¿Qué barítono interpretó el papel de Paquiro en el estreno de esta ópera?
5. ¿Qué director de orquesta está al frente de la nueva versión de *Goyescas* que recientemente ha publicado el sello *Auvidis*?



Entre los concursantes que acierten las respuestas se sortearán tres ediciones de *Goyescas* del sello *Auvidis*.

Las respuestas correctas a nuestro anterior concurso eran:

1. Arturo Toscanini 2. 1947 3. Joan Sutherland 4. 84 5. Plácido Domingo y Julia Varady (protagonistas del disco compacto) Se han dado por válidas las respuestas que hacían referencia al video, Thomas Moser y Cheryl Studer.

La ganadora del Concurso anterior ha sido Ana M^a Torres Estarque de Vigo.



NOVEDADES



MH2K 62334



MHK 62355



MHK 62356



SK 68339

Primera fila

¿Tiene futuro la ópera?

Nacida en el siglo XVII como fruto de una necesidad de la aristocracia, la ópera se ha transformado, siguiendo muy de cerca la evolución social. Poco a poco fue abandonando las cortes para ser interpretada en teatros capaces de reunir a un público cada vez más numeroso, donde los nobles observaban desde lo alto de sus palcos a una burguesía creciente.

Después de los aristócratas y los nuevos ricos, el pueblo hizo su entrada en estos lugares de culto. La ópera se hizo popular, tanto en el escenario como en la sala.

Hasta el último conflicto mundial, un gran número de compositores sirvieron al mundo de la ópera, levantando las pasiones de un público siempre igualmente vasto. En el alba de los años 1950, sin embargo, la ópera entró en crisis. Un mundo que se había vuelto impotente empezó a transformarla en museo. Gracias a las aportaciones de cantantes como Maria Callas, cuyo ejemplo fue ampliamente imitado, los espectadores han descubierto que en los tres siglos y medio anteriores había muchas obras maestras olvidadas que había que redescubrir y sobre todo había que servir las con un estilo diferente. Hemos asistido al retorno de Mozart, Rossini, Bellini y Donizetti. Los cantantes-actores (y de nuevo, cómo no, debemos evocar el papel de la Callas en esta revolución) han hecho *tabula rasa* de estéticas y tradiciones polvorientas para redescubrir las verdades dramáticas de una partitura. El mundo contemporáneo ha aprendido, por lo tanto, a visitar los teatros de ópera como se visitan las más bellas salas de un museo de arte antiguo, perdiendo completamente de vista la relación indispensable que la ópera tiene que tener con la sociedad de su tiempo. En el curso de este último medio siglo, el público ha dejado de ser el espejo de una sociedad. Hoy en día nuestro conocimiento de los estilos es tal que la investigación se ha vuelto árida y las jóvenes generaciones han perdido el contacto con un arte convertido en lejano.

Entre tanto, el dios Dinero ha revolucionado profundamente nuestras costumbres y en una sociedad en la que todo debe hacerse muy rápidamente, el artista ya no encuentra tiempo para expansionarse. El oficio del director de orquesta, del cantante, del director de escena, ya no existe, y cada vez oímos más voces que no pueden perdurar más allá del tiempo que dura un verano. Todas las hormigas se han convertido en cigarras, e incluso el oficio de sobreintendente o de director artístico parece desaparecer.

Mientras la tratamos con las reglas de la televisión o del cine, y en tanto que no tratamos de reabrir el diálogo con el público, la ópera no saldrá de su decadencia.

Sergio Segalini.

Redactor jefe de Opéra International

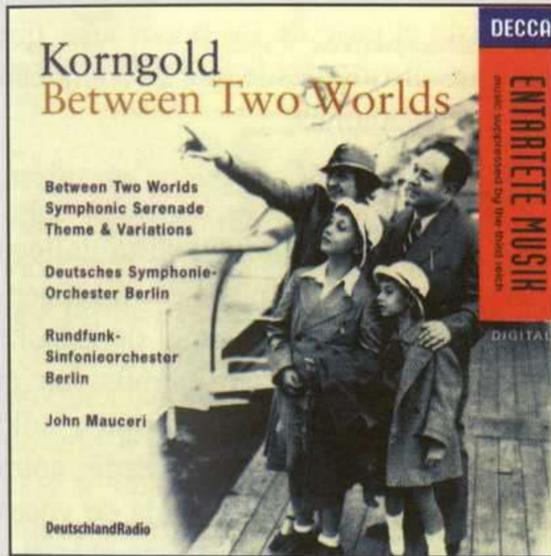
ENTARTETE MUSIK
music suppressed by the third reich



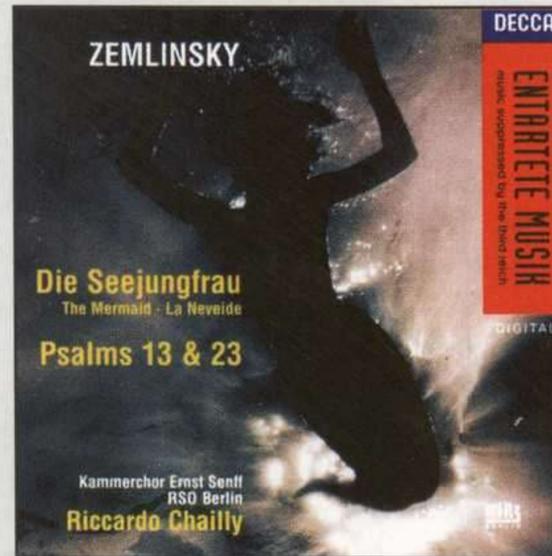
goldschmidt
passacaglia; les petits adieux; rondeau; ciaccona sinfonica; chronica; comedy of errors. obertura
Rattle, Goldschmidt
Dutoit, Kreizberg
452 599-2



korngold
concierto para violín, op. 35
weill: concierto para violín y viento
krenek: concierto violín núm. 1
Chantal Juillet, violín
Rundfunk Sinfonieorchester, Berlin
John Mauceri
452 481-2



korngold: música de películas
between two worlds; symphonic serenade; theme and variations
DSO Berlín
Rundfunk Sinfonieorchester, Berlin
John Mauceri
444 170-2



zemlinsky
la sirena
psalms 13 y 23
Kammerchor Ernst Senff
RSO Berlín
Riccardo Chailly
444 969-2



braunfels
die vögels (los pájaros)
Wottrich, Kraus, Kwon, Holzmail, Görne
Coro de la Radio de Berlín
DSO Berlin
Lothar Zagrosek
2CD 448 679-2

ACTUALIDAD

Temporadas y teatros

► **El Teatro Real parece que finalmente abrirá sus puertas con ópera española:** *La vida breve* de Falla será la primera obra que suba al escenario del tan esperado coliseo madrileño. La ya anunciada *Parsifal* compartirá cartel durante los primeros días de vida lírica del Real, mientras que el resto de la temporada, con un presupuesto de 4.389 millones de pesetas, se cubrirá con *Peter Grimes*, *Porgy and Bess*, *Divinas palabras*, *Turandot*, *La zorrilla astuta* (Janáček), *L'elisir d'amore*, *Ifigenia in Tauride* (Gluck) y una obra verdiana aún por determinar.

► **El Ciclo de Lied** que viene organizando Caja de Madrid en el Teatro de la Zarzuela y que llega ahora a su cuarta edición, acerca nuevamente al público madrileño siete grandes intérpretes de este género como son Ann Murray (9 de diciembre), Thomas Hampson (20 de diciembre), Dmitri Hvorostovsky (29 de enero), Felicity Lott (17 de febrero), Monica Groop (17 de marzo), Barbara Bonney (24 de abril) y Andreas Schmidt (26 de mayo). La gran novedad de este año es que Caja de Madrid, en colaboración con la Fundación del Palau de la Música Catalana, organiza este año una primera edición de este mismo ciclo en Barcelona. En Barcelona, inicialmente el ciclo constará de únicamente cinco recitales, y no todos los intérpretes coinciden con los de Madrid: Thomas Hampson (12 de diciembre), Dmitri Hvorostovsky (25 de enero), Felicity Lott (21 de febrero), Gundula Janowitz (10 de marzo) y Andreas Schmidt (27 de mayo).

Ópera

► **Se presentó *La traviata* en el teatro romano de La Rábida**, según informa nuestro corresponsal en Huelva Marco Antonio Molín Ruiz. La representación, celebrada a finales de agosto, contó con la versión interpretada por miembros de la Compañía «María Callas», con un nivel un tanto endeble y desangelado pero que pone de manifiesto el interés creciente por la ópera patente en todas latitudes.

► **El Teatro Principal de Palma de Mallorca** prepara ya su XII Temporada

de Ópera que empieza el año 1997. La temporada se inicia con Verdi: *Don Carlo* que dirigirá el maestro Giuliano Carella con los intérpretes Anna M^a Sanchez, Miguel A. Zapater, Stefano Palatchi y la presentación en Mallorca de la mezzosoprano Dolora Zajick. Opera en co-producción con el Teatro Arriaga. (29, 31 de marzo y 2,4,6 de abril).

► Por primera vez en su historia, el **Metropolitan Opera House de Nueva York** ha presentado en su temporada de ópera una producción del Gran Teatre del Liceu: la de *Fedora*, de Umberto Giordano, realizada por Giuseppe De Tomasi, con escenografía de Ferruccio Villagrossi. El público americano aplaudió espontáneamente en el momento en que se alzó el telón del segundo acto, como suele hacer cuando una escenografía llama especialmente la atención.

Festivales

► **Glyndebourne se prepara ya para una próxima edición** de su festival veraniego. Además de las ya conocidas producciones de *Le nozze di Figaro*, *El caso Makropoulos* o *Owen Wingrave* se esperan con expectación dos nuevas producciones de *Le Comte Ory* con dirección musical de Andrew Davis y escénica de Jérôme Savary y de *Manon Lescaut* de con dirección musical de John Eliot Gardiner y escénica de Graham Vick. La obra pucciniana se erige ya como vedette de la próxima edición del célebre festival británico.

► **El Maggio Musicale Fiorentino** abrirá su programación de 1997 el 3 de mayo con *Parsifal* dirigido por Semyon Bychkov y con Poul Elming, Waltraud Meier, Bernd Weikl y John Tomlinson en los roles principales. La dirección escénica correrá a cargo de Klaus Michael Grüber. Esta edición del Maggio contará también con el estreno de una nueva producción de *Turandot* dirigida por Zubin Mehta con Jane Eaglen y Sharon Sweet alternándose en el papel de la princesa china. Además se dará *Ariadne auf Naxos* con la batuta de Mehta y la soprano Cheryl Studer.

► **El Festival de Pascua de Salzburgo** representará *Wozzeck* de Alban Berg dirigida por Claudio Abbado y

con Bryn Terfel en el papel del atormentado soldado y Deborah Polaski en el de Marie. La producción la firma Peter Stein.

► **La fachada del Teatro de la Bastilla de París** está cayendo a trozos y ha habido que cubrirla con una red, para evitar que los cascotes dañen a los transeúntes. El periódico parisiense «Le Figaro» del 10 de septiembre último recogía la noticia con grandes titulares, haciendo observar que también el arco de la Défense presenta grietas, y que el Centre Pompidou tendrá que cerrarse por defectos estructurales. La arquitectura moderna, decía el rotativo francés, no resiste el paso de los pocos años que han transcurrido desde que se completaron sus creaciones.

Cantantes

► **La joven mezzosoprano gallega Laura Alonso Padín** debutará en septiembre de 1997 en el papel de Zdenka de *Arabella* de Richard Strauss en la Opera de Essen. De esta forma y sólo con 23 años, Laura Alonso Padín entra a formar parte de la nueva ola de voces españolas que asegura el recambio generacional y que mantiene a España como uno de los países que más voces ha dado al mundo de la lírica.

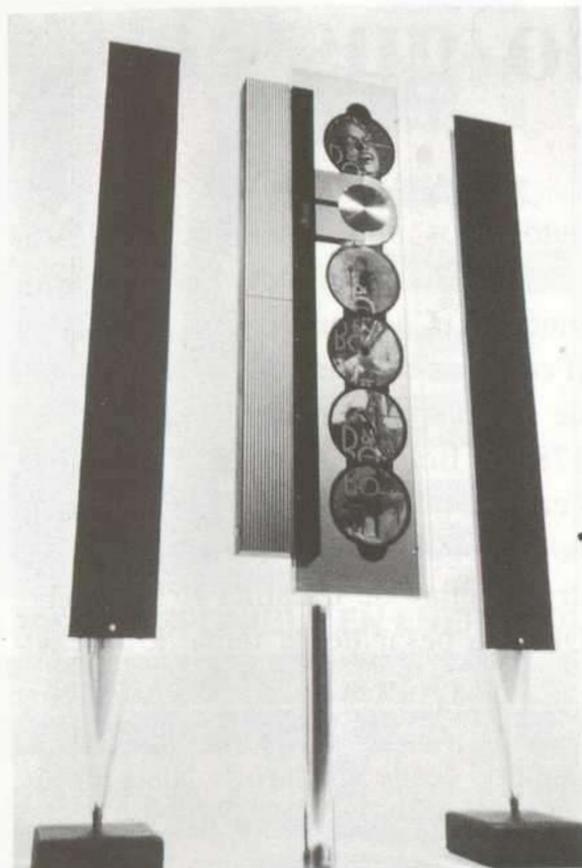
► **El tenor Ignacio Encinas** ha sido el protagonista masculino de las representaciones de *La Gioconda* con las que la ciudad de Cremona ha querido honrar una vez más, en octubre último, a su hijo ilustre Amilcare Ponchielli, en el teatro de su nombre.

Libros

► **La celebración del vigésimo aniversario de la muerte de María Callas** que se cumple en 1997, tendrá también su reflejo en un libro que el periodista murciano Manuel Adolfo Martínez Pujalte ha escrito en forma de autobiografía apócrifa de esta soprano que sigue siendo uno de los grandes mitos de nuestro siglo. El título de la obra, todavía por definir y pendiente de publicación, podría ser *Yo, María Callas: La Ópera de mi vida*.

Alta Fidelidad

► **Bang & Olufsen** ha lanzado este



BeoSound 9000

otoño un nuevo producto, el BeoSound 9000 que permite disfrutar de la audición de la música en disco compacto de una forma diferente. El BeoSound 9000 está programado para identificar y reproducir las pistas de seis Cd's y pasar de uno a otro imperceptiblemente gracias a una aceleración que la propia marca compara a la de un Ferrari. Todo ello permite poder disfrutar de 12 horas de audición ininterrumpida. El diseño sigue la línea inconfundible que caracteriza a los equipos de la marca.

Miscelánea

► **La moda de que los famosos abran sus propios restaurantes** ha llegado también al mundo de la ópera. El tenor español Plácido Domingo ha inaugurado recientemente su restaurante en Nueva York. Plácido Domingo vuelve a ser protagonista de un concierto navideño en Viena.

► Dos de las más grandes sopranos de todos los tiempos cumplen 70 años: **Joan Sutherland** y **Leontyne Price**. Para conmemorarlo Rca han editado



Leontyne Price

una lujosa edición de 11CD dedicados a los mejores momentos, que no son pocos, de Leontyne Price. Asimismo Decca reedita varias óperas de Joan Sutherland, asidua visitante de nuestro país.

Discos

► La Orquesta de Valencia y Manuel Galduf han grabado para el sello **Sony** un monográfico dedicado al compositor alicantino Oscar Esplá que incluye la *Sinfonía Aitana*, *La pájara pinta* y las *Canciones playeras* con **Victoria de los Angeles**.

► **PolyGram Video** edita *La banda de Mozart, vol. I y II*. Una serie de dibujos animados en los que los protagonistas, cuatro chavales, son tan aficionados a la música que han formado una banda en la que tocan grandes piezas musicales clásicas a ritmo de rap, rock, pop, blues o country. Se trata de una revolucionaria idea de Claudio Biern que tiene como fin acercar la música clásica a los niños.

► **Disco para la reconstrucción:** **Emi** lanza un disco de arias de ópera a beneficio de la reconstrucción del Teatro de La Fenice de Venecia, con las voces más famosas de su catálogo, desde María Callas y Victoria de los Angeles a Alfredo Kraus y Luciano Pavarotti.

Necrológicas

► **Sergiu Celibidache** y **Rafael Kubelik** murieron el pasado mes de agosto. El primero, nacido en Iasi en 1912, era una leyenda por sus innegables dotes y extraordinarias intuiciones fundamentalmente en el repertorio romántico así como por sus reticencias a grabar en estudios sus interpretaciones. Con su fallecimiento, desaparece uno de los grandes mitos de la dirección musical de nuestro siglo. Por su parte, **Rafael Kubelik** era de origen checo y nacionalizado suizo, había nacido en 1914 hijo de una ilustre familia de músicos (su padre fue un célebre violinista y compositor). Dirigió entre otras la Orquesta Filarmónica Checa y la Sinfónica de Chicago, además de ser titular en el Covent Garden de 1955 a 1958 y de la Orquesta de la Radiodifusión Bávara de 1961 a 1978. Entre su prolífica discografía se cuentan diversas versiones operísticas de Weber, Mozart, Pfitzner y Verdi, entre otros.

► **Francesco Molinari-Pradelli** y **Ljuba Welitsch** son otros dos grandes

mitos que nos han abandonado. El primero pertenecía a una generación de directores italianos, que se extingue también con la reciente desaparición de Gianandrea Gavazzeni. Maestros concertadores de la vieja escuela que conocían a la perfección el repertorio italiano tradicional. Francesco Molinari Pradelli dirigió en los más importantes teatros italianos y sus grabaciones con Decca de los años cincuenta siguen siendo referencias discográficas importantes. No menos importante, es la trayectoria esta vez en el área germánica de **Ljuba Welitsch**, fallecida el pasado 1 de septiembre. Salomé mítica, auténtica reina de este rol durante la década de los cuarenta e intérprete también de un gran número de roles de peso como Aida, Jenufa, Amelia, Minnie de *La fanciulla*, etc. Sus mayores éxitos tuvieron lugar en Viena, Nueva York, Londres, Hamburgo y otras ciudades alemanas.

► **Berthold Goldschmidt** murió el Londres el pasado 17 de octubre a los 93 años. Su vida puede resumirse en cuatro palabras: judío, incomprendido, sobreviviente y pragmático. Nacido en Hamburgo el 18 de enero de 1903. Inició su carrera musical en la Alemania pre-nazi. Los primeros éxitos llegaron en aquel período y con ellos la posibilidad de dirigir en la antigua Unión Soviética a la Filarmónica de Leningrado. A Goldschmidt, se le fueron abriendo poco a poco las puertas del éxito, pero la llegada de los nazis truncó toda esperanza de futuro. Huyó de Alemania en 1935, instalándose en Londres. Allí, como otros exiliados, reinició su vida. Asesor musical de la BBC, no consiguió el reconocimiento internacional hasta los 80 años.

Alumno de Franz Schreker, mientras trabajaba como repetidor en la Opera de Berlín intervino, tocando la celesta, en el estreno de *Wozzeck* de Alban Berg. Goldschmidt colaboró con Deryck Cooke en la orquestación de la *Décima Sinfonía* de Gustav Mahler, estrenada por el propio Goldschmidt el 20 de agosto de 1964 en Londres. Aunque se dedicó principalmente a escribir música incidental para la BBC y obras instrumentales, debemos destacar sus dos óperas: *Der gewaltige Hahnrei* (El magnífico cornudo) y *Beatrice Cenci*, editadas recientemente por Decca y Sony, respectivamente.

¿Mariinski o Kirov? Como gustéis...

Antes como ahora, desplazarse a Rusia siempre ha supuesto efectuar un viaje de iniciación. Al zar Pedro I el Grande le apeteció, en 1703, abrir una ventana en la Rusia anacrónicamente enclaustrada en el medievo para que entrase aire occidental.

Quedó fundada San Petersburgo con la erección de una fortaleza en el delta del golfo de Finlandia, avizor a objetivos militares y comerciales entramados con Europa, por el afán progresista antes que por un arbitrio autoritario de su creador. Un incendio declarado en 1710 dio lugar a que un ucuse del zar materializara una ciudad de piedra, construida por una sucesiva pléyade de arquitectos como Rastrelli, Rinaldi y Rossi. Encumbrada San Pe-

tersburgo a nueva capital y alegoría viva del poder imperial, principió la corte a rendir tributo a la moda operística y constituyó la Casa de la Ópera en el Palacio de Invierno. Con la representación de *La forza dell'amore e dell'odio*, de Francisco Araia, el 29 de enero de 1736 nacieron en Rusia sus importantes tradiciones lírica y balletística. Dos años después la emperatriz Ana dio permiso para abrir una escuela de danza en el mismo Palacio. La apertura del Teatro Público Ruso en 1756 promocionó la obra de autores

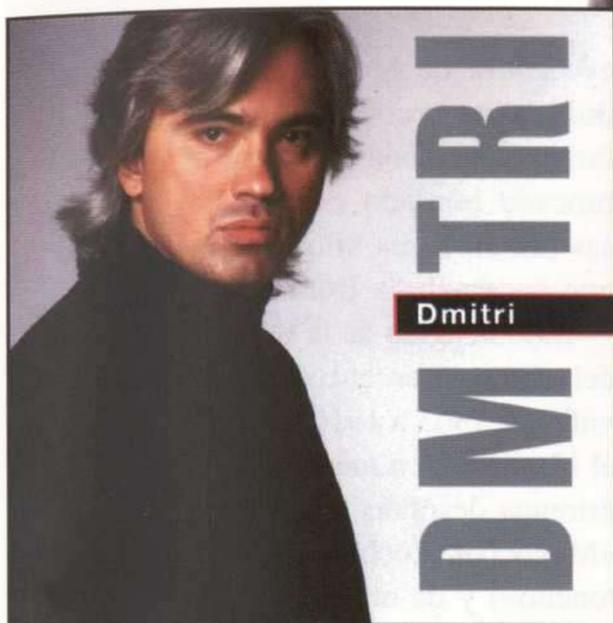
autóctonos con funciones de óperas cómicas de Ablesímov, Popov y otros muchos. Construido el Teatro Mali (Pequeño) con destino a las sesiones de la compañía rusa, se inauguró en 1783 el Bolshói Kamenni Teatr (Gran Teatro de Piedra) con *Il mondo della luna* de Paisiello, a la sazón «maestro di cappella» de Catalina II la Grande. Quien a pesar de su fama de insensible a la música reunió en San Petersburgo a los mejores operistas de su tiempo, desde Cimarosa hasta el valenciano Vicent Martín i Soler, autor de varias óperas rusas con texto de la propia zarina.

Irrumpió en la escena, en 1836, *Zhizn za tsaria* (*La vida por el zar* de Glinka, que el antojo de la fortuna saludará con la aserción controvertible de «acta de nacimiento de la ópera rusa». Contando veintinueve años de

EXTERIOR TEATRO MARIINSKI.

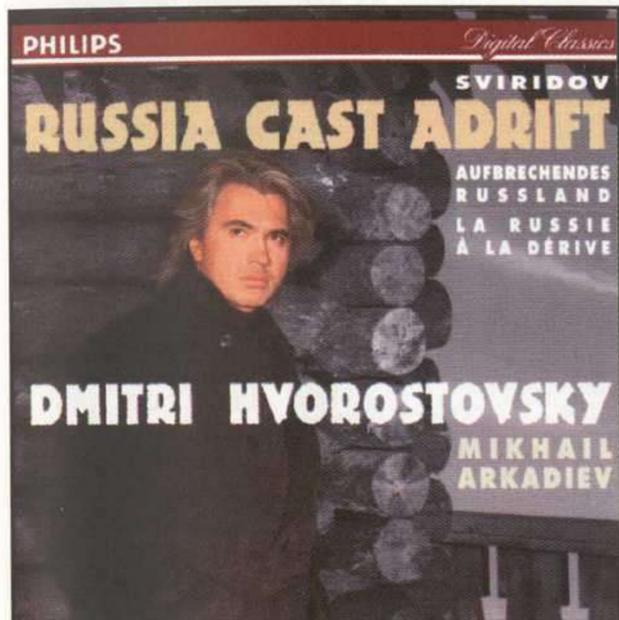


Foto: Fernando van Teylingen



Dmitri

454 395-2 (DISPONIBLE EN ENERO, 97)



PHILIPS

Digital Classics

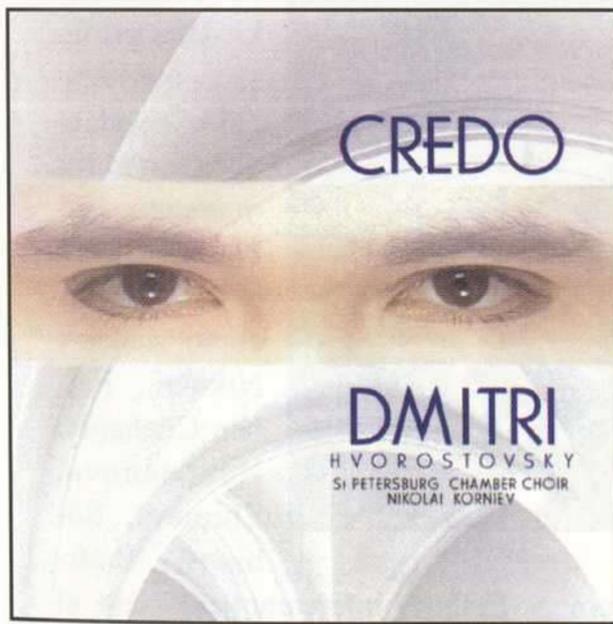
SVIRIDOV
RUSSIA CAST ADRIFT

AUFBRECHENDES
RUSSLAND
LA RUSSIE
À LA DÉRIVE

DMITRI HVOROSTOVSKY

MIKHAIL
ARKADIEV

446 666-2

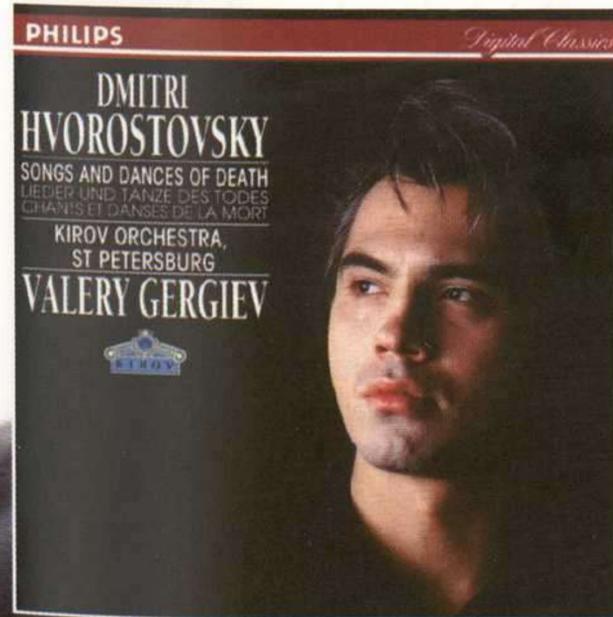


CREDO

DMITRI

HVOROSTOVSKY
St. Petersburg Chamber Choir
Nikolai Korniev

446 089-2



PHILIPS

Digital Classics

**DMITRI
HVOROSTOVSKY**

SONGS AND DANCES OF DEATH
LIEDER UND TANZE DES TODES
CHANSES ET DANSES DE LA MORT

KIROV ORCHESTRA,
ST. PETERSBURG
VALERY GERGIEV



438 872-2

DMITRI HVOROSTOVSKY

edad arribó a la ciudad Marius Petipa y en ella fue modelando el marsellés (hasta convertirse en director de los Ballets Imperiales) un estilo coreográfico que equilibraba lirismo y vigor emotivos con armonía dinámica, características que crearon una escuela perpetuada hasta la actualidad. Tanto prestigio alcanzó San Petersburgo como meca de la danza que la visitaron las eminentes bailarinas románticas Fanny Cerrito y María Taglioni. Cosechó la última tan estrepitoso éxito en sus actuaciones que una camarilla de enfebrecidos devotos mercó un par de zapatillas suyas y, después de cocinarlas y aliñarlas con una salsa succulenta, las engulló con fruición en un ritual más de fetichismo caníbal que de homenaje.

Arruinado por un voraz fuego el Tsirk Teatr (Teatro Circo), emplazado enfrente del Kamenni, la dirección de los teatros imperiales se vio incitada a construir en el solar un nuevo edificio destinado a la compañía rusa. Llevó a cabo la obra el arquitecto Alberto Cavos en 1859, aunque en años posteriores (1883 y 1896) la fachada y la sala fueron reformadas y mejorada la acústica. Se abrió el Teatro Mariinski (así nominado en honor de la emperatriz María, esposa del zar Alejandro II que abolió la servitud al año siguiente) el 2 de octubre de 1860 con una representación de *La vida por el zar*, y pese a que en sus primeros tiempos quedó reservado exclusivamente a la ópera, a partir de 1880 le fue permitida la ascensión al ballet.

La arteria acuática del canal de Griboiédov u otras vías terrestres más

prosaicas conducen a las inmediaciones de la Teatralnaia Plóshchad (plaza del Teatro), en cuyo número uno se expande la mole verdosa con cúpula, fileteada de blanco, del Mariinski. Es como si sus muros hubieran sido agudados por los jugos del río Neva o acenturados por el bronce del zar Jinete. Al otro lado de la glorieta se encuentra el Conservatorio, primer centro musical superior de Rusia, en el mismo edificio del Kamenni, así transmutado en los años ochenta del siglo XIX. En las proximidades se asientan sendos monumentos dedicados a Glinka y Rimski-Kórsakov. Traspasado el nuevo vestíbulo del Mariinski, se

evocadora de la figura de Chaliapin, documentada con reliquias de sus más famosos personajes, como el traje de brocado bordado con piedras preciosas (de dieciséis kilos de peso) con el que encarnaba a Borís Godunov.

Bajo la égida de la batuta directorial del compositor checo Eduard Nápravník (de 1863 a 1916) se sucedieron en el Mariinski, en memorable desfile, los estrenos de obras del grupo eslavófilo «Mogúchaia kuchka» («Poderoso montoncito») y de otros autores más europeizados aunque también magistrales: *Borís Godunov* de Músorgski, *El Príncipe Igor* de Borodín, *Snegúrochka* («La doncella de nieve») de Rimski-

Kórsakov, *Demon* («El demonio») de Rubinstein, y *Pikovaia Dama* («La dama de picas») y el ballet *Shchelkunchik* («Cascañueces»), por citar sólo dos de Tchaikovski. Una profusa constelación resplandeció en el firmamento lírico del teatro con cantantes como Medea y Nikolai Figner, Chaliapin, Nezhdánova, Zbruieva, Sóbinov, Smír-

nov y Ershov, intercambiados con el moscovita Bolshói, ambos templos en paridad de dependencia de la misma administración.

Poseía la escuela de ballet de la «Casa de Petipa» un estilo más refinado y superior pureza clásica que su antagonista de Moscú. Por su escena camparon en apretada plétora las míticas personalidades de Pávlova, Karsávina, Karalli, Nijinski y Fokin hasta la floración parisina de los Ballets Rusos de Diáguilev en 1909, que inauguró una transitable era nueva y diferente para la danza, ya despierta del letargo



Foto: Valentin Bavanousky

alcanza la sala de cinco pisos esplendorosamente dorada y algo blanquinosa, rutilante por los destellos de candelabros y arañas, mientras que en el techo de la caja escénica y en el plafón celeste sobrevuelan cadenas de amercillos asidos de las manos. Dotada con amplias butacas para mil setecientos cincuenta y dos espectadores, en consonancia con la opulenta anatomía rusa, fue vuelta a equipar entre 1963 y 1970. Seguramente el teatro aún acoge un museo sobre su historia y su actualidad, y en la Galería de Cristal sigue habiendo una exposición



PLAZA DEL PALACIO CON LA COLUMNA DE ALEJANDRO.

clasicista en que yacía y avivado el interés del espectador por la corriente que fundió el ballet ruso con el europeo.

La contienda bélica contra Alemania trocó en 1914 el nombre germanizante de San Petersburgo por el rusificado Petrogrado, mantenido después del triunfo de la revolución de 1917 contra la autocracia zarista, en los primeros años del poder bolchevique; hasta que en 1924, al poco de morir Lenin, la ciudad fue llamada Leningrado. Trasladada junto con el aparato gubernativo, en 1918, la capitalidad rusa a Moscú, los intelectuales petrogradenses siguieron considerando a ésta como «la gran aldea». Permaneció cerrado el Mariinski de 1917 a 1919, año de su reapertura con la denominación Teatro Académico de Opera y Ballet. En 1925 fueron en él presentadas las primicias de la ópera soviética y en 1927 se ofreció *Wozzeck*, de Berg. Empero, fue en el Teatro Mali donde se estrenaron dos de los más importantes títulos soviéticos: *Nos* («La nariz», 1930) y *Ledi Makbet Mtsenskogo* («Lady Macbeth del distrito de Mtsensk», 1934), de Shostakóvich, dirigidos por Samuil Samosud.

Destilaba el zar comunista Iósif (Stalin) el Terrible una notoria aversión

hacia Leningrado a causa de su imperial pasado y por suponerla un reducto de la oposición trotskista; por ello el asesinato de Kírov en 1934, al que había entronizado como jerarca político de la ciudad, le sirvió de pretexto para iniciar una frenética oleada de represiones masivas. Para honrar la memoria del involuntario detonador el teatro soportó el nombre Kírov desde 1935 hasta 1992, con el que todavía hoy se designa a su compañía de ópera y ballet.

Inopinadamente, la Alemania nazi declaró la guerra a la Unión Soviética y la invadió el 22 de junio de 1941. Pretendiendo cumplir la orden de Hitler de borrar Leningrado del mapa, sus tropas sometieron la ciudad a un bloqueo de ochocientos setenta y dos días de duración que, a pesar de no lograrlo, acabó con las vidas de más de uno de sus tres millones rebasados de habitantes por culpa de los bombardeos, el frío y el hambre. Dos mil cuatrocientas bombas incendiarias y proyectiles de artillería arrasaron Leningrado, entre los lamentos coreútics de sus pobladores alumbrados por un cielo inflamado. Devorado por la quema, el teatro Kírov padeció gravoso asolamiento; pero los ciudadanos, galvanizados por las funciones y conciertos dados por la sección de la compañía no evacuada a

Perm, emprendieron sus reconstrucción sin esperar a que las fuerzas germanas levantasen el sitio. Atenazando el frío las entrañas de los supervivientes del asedio, el 1 de septiembre de 1944 se reabrió el Kírov con *Iván Susanin* de Glinka, con Jaikin a la cabeza como principal director.

Contó el coliseo durante la era soviética con un repertorio formado por una cincuentena de títulos operísticos y de ballet, alternando a compositores nacionales con foráneos. Figuraron en su elenco la mezzosoprano Préobrazhenskaia, el tenor Nélepp y el barítono A. P. Ivanov, auténticas luminarias líricas. La tradición de las escuelas de los dos templos en pugna de la danza (el petersburgués y el moscovita) no pereció con la época zarista, sino que encontró continuidad bajo la «dictadura del proletariado» merced al respaldo del Comisario de Cultura Lunacharski y a las enseñanzas de Agripina Vagánova (que no formó parte de la estampida migratoria) perpetuadas en sus discípulos Dudinskaia, Chabukiani y Ulánova; ésta, reina del ballet soviético, se empanató en el conservadurismo, aunque produjo una renovada florecencia de bailarines prodigiosos, como el tártaro Nureiev y el también evadido Baríshnikov.

Tundido y defenestrado el comunismo como una apollillada mascota diseçada, en 1991 San Petersburgo recuperó su nombre histórico mediante un referéndum municipal. Valeri Gergiev (n. 1953) llevaba ya tres años rigiendo el destino artístico del (aún entonces) Kírov en compañía del coreógrafo Oleg Vinográdov y del director del coro Georgi Miller. Actualmente se mantienen empeñados en revivir los fastos lustrosos de antaño con unas huestes formadas por las admirables voces de las sopranos Gorchákova, Prokina, Gulegina, la mezzosoprano Borodina, los tenores Grigorian y Marusin, los barítonos Hvorostovski, Leiferkus y Chérnov, y los bajos Ojotnikov y Minjeliiev. La infinitud espacial la aportan bailarines cuales son Pankova, Chenchikova, Tarasova, Liepa y Ruzimatov. Su vigencia es refutar la memoria del pretérito anquilosamiento fosilizante.

José Luis Gómez Lozano.

Valery Gergiev: En el camino de la tradición

A la edad de 23 años Valery Gergiev (Moscú, 1953) se alzó con el Premio de Dirección Herbert von Karajan. En 1978 era ya director asistente de la Opera del Kirov (antiguo Teatro Mariinsky) en San Petersburgo. En 1988 Gergiev se convirtió en director artístico y musical del Kirov. Bajo su mandato, el prestigio internacional del Kirov ha ganado muchos enteros.

OAC: Las frecuentes giras del Kirov por el extranjero y sus grabaciones operísticas han aumentado la popularidad de la música rusa en el mundo. Como director musical y artístico del Kirov ¿qué parte de responsabilidad se atribuye en este creciente interés del público hacia la música rusa?

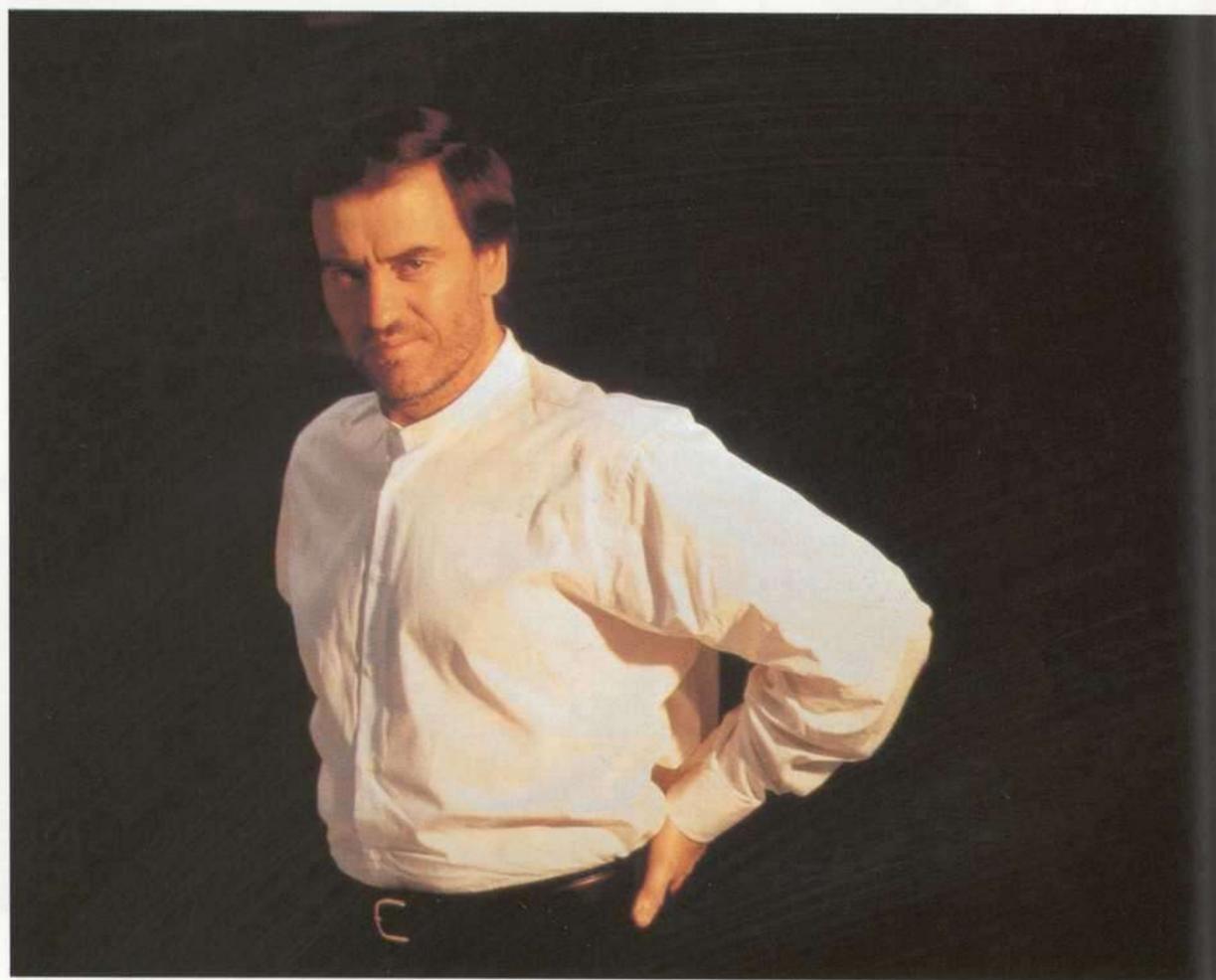
Mi primera responsabilidad es ocuparme del repertorio que el Teatro Mariinsky ha heredado del pasado, esto es, las óperas de Glinka, Borodin, Chaikovsky, Mussorgsky, Rimski-Korsakov, y también, cada vez más, las de Prokofiev y Shostakovich. Si el Mariinsky no mantuviera su alto nivel en el estilo de interpretar este repertorio, mi labor no sería considerada positiva. Las expectativas de futuro serán buenas si mantenemos vivo el espíritu, que constituye el fundamento de la creación de la ópera rusa. En lo que se refiere tanto a las producciones como a las grabaciones seleccionamos el repertorio de nuestros grandes compositores, puesto que es en este campo donde podemos demostrar al mundo en qué consiste la ópera rusa, y procurarle de ese modo la máxima difusión internacional.

OAC: ¿Qué aspectos concretos abarca su trabajo, en la planificación del repertorio del Kirov?

Yo decido el repertorio, los directores y los montajes. En cuanto a los repartos vocales, naturalmente los superviso, pero tengo muchos colaboradores que trabajan en esto. Personalmente elijo a los cantantes que considero más adecuados para una nueva producción, tanto del repertorio ruso como del alemán, italiano o francés.

OAC: ¿Qué puede decirnos acerca de la situación financiera del Kirov?

El Kirov acusa la crisis mucho menos que otras instituciones, y por razo-



nes diversas. Durante muchos años el Kirov funcionó muy bien. Siempre tuvo una gran proyección en el exterior, más de la que tenían otros teatros, porque grababa más discos y hacía más giras. Continuamos en esta línea y todos los años hacemos un par de giras. Por esto creo que sufrimos menos la crisis.

OAC: Pero el Kirov recibe menos dinero público que el Bolshoi, ¿no es cierto?

El Bolshoi tiene mayor apoyo oficial que el Kirov, porque es el teatro del

gobierno. El Bolshoi está en Moscú y el reparto del dinero se hace allí. Aunque yo he luchado duramente para lograr subvenciones del gobierno, hay problemas muy graves en Rusia. Estallan continuamente huelgas y millones de personas carecen de ingresos económicos. En una situación semejante, nadie piensa en la ópera, ya que este no es el sector que presenta los problemas más graves. Disfrutamos de éxito internacional, y en cierto modo ello nos permite financiarnos en parte. No creo que nuestro gobierno no quiera apoyarnos. La actual falta de apoyo a los festivales y a

los teatros de ópera no es achacable al gobierno, sino a la mala situación general.

OAC: Curiosamente, pese a lo que Vd. indica acerca del apoyo oficial, el Bolshoi parece encontrarse en una situación mucho más crítica que el Kirov, al menos en lo que atañe a su capacidad real de proyección en el extranjero. ¿Qué opina al respecto?

Creo que el problema del Bolshoi es de liderazgo artístico, no de apoyo económico. El Kirov, durante ocho años,

ABRIMOS

TEATRO
VILLAMARTA
JEREZ

CICLO INAUGURAL
PROGRAMACION LIRICA
Y DE CONCIERTOS

noviembre

21 jueves

Concierto Inaugural

ALFREDO KRAUS

ORQUESTA FILARMONICA
DE TURINGIA

director: Rolf Reuter

noviembre

22 viernes 24 domingo

Temporada
Lírica

"CARMEN", de G. Bizet

(Nueva producción del Palau de la Música de Valencia, en coproducción con el Festival de Ópera de Oviedo y el Teatro Villamarta de Jerez).

Cynthia Clarey, Daniel Muñoz, Claudio Otelli, Ana Rodrigo,
Elena de la Merced, Mireia Pinto, Mario Rodrigo,
Enrique Ferrer, Jonathan Barreto, José Julián Frontal

ORQUESTA DE CORDOBA
CORO DEL GRAN TEATRO DE CORDOBA
director musical: David Parry
director de escena: Jaime Martorell

noviembre

30 sábado

"LA DEL MANOJO
DE ROSAS"
de P. Sorozábal

(Producción del Teatro de la Zarzuela de Madrid)

Milagros Martín, Federico Gallar, Luis Varela, Victoria Manso, Javier Ferrer,
Concepción Leza, Tomás Álvarez, José A. Ferrer, Mario Rodrigo.

ORQUESTA DE CORDOBA
director musical: Miguel Roa
director de escena: Emilio Sagi

diciembre

1 domingo

Temporada
Lírica

diciembre

12 jueves

MENUHIN FESTIVAL ORCHESTRA

director: Lord Yehudi Menuhin

Programa: Tercera Sinfonía, Sexta Sinfonía
(L. v. Beethoven)

Temporada de Conciertos

diciembre

21 sábado

THE SIXTEEN CORO Y ORQUESTA

"El Mesías" (G. F. Haendel)

director: Harry Christophers

Lynda Russel (soprano), Sally Bruce-Payne (contralto),
Mark Padmore (tenor), Michael George (bajo)

Temporada Lírica

TEATRO VILLAMARTA

Plaza de Romero Martínez, s/n
Tlf: (956) 34 47 50 - (956) 34 55 09



Ayuntamiento
de Jerez

no ha cambiado la dirección. Durante el mismo periodo, el Bolshoi ha cambiado completamente su dirección, tanto en el aspecto artístico como en el administrativo. Actualmente no tienen director musical. Necesitan encontrar a una persona que asuma estas responsabilidades directivas. Hay que generar primero el nivel de calidad y conseguir luego el apoyo económico.

OAC: Rusia es hoy un país mucho más abierto al mundo de lo que era hace diez años. ¿Cree que los músicos rusos tienen ahora más posibilidades de conquistar el favor del público internacional?

Sin duda, Rusia se ha abierto mucho más al mundo en estos últimos años. Esto es bueno y es malo a la vez. Es bueno el intercambio cultural porque favorece la presencia de una mayor cantidad de intérpretes con talento procedentes de diferentes países. Hoy podemos ver en muchas ciudades a más músicos rusos que hace diez años. Pero no estoy tan seguro de que también veamos a mejores músicos. ¿A caso se encuentra hoy a músicos comparables a Oistrakh, Gilels, Richter o Mravinsky? La verdad es que no. Me resulta un poco decepcionante el proceso que lleva a muchos jóvenes intérpretes y compositores a irse, por ejemplo a América sin haber completado su formación dentro de nuestra antigua tradición. Este hecho produce en el mundo una visión empobrecedora de lo que es nuestra vida cultural. Antes teníamos grandes orquestas, muchos festivales, por ejemplo de música contemporánea, que recibían apoyo financiero del gobierno y también de la máquina propagandística que constituía la cultura musical de la Unión Soviética. Es difícil comparar con lo que sucede en estos momentos, porque entonces había un apoyo muy grande a la cultura. El proceso educativo y la vida musical estaban mucho mejor organizados. Ahora, el factor económico resulta más determinante que antes. Las orquestas no pueden tocar mucha música contemporánea, porque el público no llenaría la sala. Los compositores jóvenes no atraen ni al público ni a las compañías discográficas. Muchos músicos que dejaron Rusia hace cuatro o cinco años, han terminado convirtiéndose en músicos de orquesta o profesores, a lo largo y ancho del mundo. Indiscutiblemente tienen grandes cua-

lidades para la música rusa, pero no son tan buenos en Mozart o Debussy, porque tradicionalmente ha habido en Rusia un sistema de enseñanza que es ligeramente diferente al sistema de América o de Alemania, y al final se han tenido que emplear como taxistas, o en trabajos humildes y mal remunerados.

OAC: No sé si deducir de sus palabras que una evolución política, en cierto modo orientada «hacia el pasado», podría afectar beneficiosamente a la vida cultural.

No lo creo. Cuando los países cambian, todo cambia. En la actualidad, existe una fuerte lucha por el poder y no preveo un porvenir fácil para la cultura rusa. Si la situación cambiase en esa dirección que Vd. señala, no creo que la cultura volviera a ser una de las cosas más importantes. Nuestros recursos materiales son muy grandes, porque nuestro país todavía es rico, pero únicamente si encontrásemos las personas adecuadas, que acertaran a concentrarse en recuperar la economía, solamente entonces mejoraría quizás la situación de la cultura.

OAC: Volviendo al Kirov, ¿se da en la práctica una auténtica renovación del teatro, en lo que atañe a producciones?

Procuramos ir mejorando el teatro. Es una sala tradicional, no moderna. Cálida, antigua, maravillosa, construida como se hacían antes. El Teatro Mariinsky pertenece a la misma familia que el Liceo y La Fenice, desgraciadamente desaparecidos en época reciente. En el terreno de los montajes nuevos, es importante hacer producciones propias, pero nunca se sabe cuántas se va a poder hacer, cuando se depende de un presupuesto. Es preferible hacer montajes en coproducción con teatros extranjeros y colaborar con centros históricamente importantes, como la Scala, el Covent Garden o el Metropolitan. Además estos teatros tienen una gran experiencia y disponen de una espléndida infraestructura para materializar cualquier proyecto. Nuestra experiencia de colaboración con la Scala y el Covent Garden ha sido extraordinaria.

OAC: Como responsable del repertorio del Kirov, se aprecia en Vd. un notable interés por introducir los grandes títulos operísticos de compositores no rusos. ¿Podría resumirnos

qué se ha hecho en este sentido y adelantarnos algún proyecto?

Durante las dos últimas temporadas hemos representado *Otello* con Plácido Domingo, y también *Don Carlo* con Grigorian y la Gorchakova. También de *Il Trovatore*, *La Traviata*, *Aida* siempre en el idioma original. He hecho representar nuevamente *Salome* y espero montar un *Ariadne auf Naxos*. Tengo gran ilusión por un *Parsifal* con Domingo, coproducido por el Kirov y la Opera de Washington, que supondría la primera representación en Rusia de esta ópera desde la Revolución. En 1982 dirigí *Lohengrin*, ausente del Kirov durante más de una década. En mis primeras temporadas *Rigoletto*, *Don Giovanni*, *Manon Lescaut*...

OAC: ¿Y qué hay de una Carmen con Olga Borodina?

Éste es un montaje nuevo, que se estrena este año en el Festival Noches Blancas. De momento no hay proyecto de grabar esta ópera.

OAC: Este repertorio ruso ¿lo hacen con los nuevos cantantes del Kirov?

Siempre, aunque a veces tengamos algún gran cantante no ruso invitado, como es el caso de Domingo.

OAC: ¿Sigue produciendo Rusia grandes voces?

Sí, tenemos muchas voces, muy buenas, que salen de Rusia para actuar en todo el mundo. En realidad siempre las hemos tenido. Hemos de ayudar a los cantantes jóvenes. Esto es especialmente difícil, y cada temporada nos esforzamos para que los cantantes jóvenes reciban un buen entrenamiento vocal.

OAC: El repertorio del Kirov se apoya en los grandes títulos del repertorio internacional. En épocas pasadas se estrenaron en el Kirov muchas óperas de grandes compositores, que por entonces eran contemporáneos para el público. ¿Piensa Vd. ampliar el repertorio del teatro hacia títulos actuales, sean o no de autores rusos?

En mayo del 95 hicimos con gran éxito la *Lady Macbeth* de Shostakovich, en la segunda versión, *Katerina Ismailova*, y este año la repetimos. En el Festival Noches Blancas hacemos ambas versiones. Pero el Kirov no puede permitirse el ser un laboratorio de experimentación. Muchos compositores rusos actuales han perdido su identidad

nacional, para convertirse en copias más bien pálidas de los autores occidentales, pero hay algunos que continúan la línea de Shostakovich, heredada a su vez de Mussorgsky. Me gustaría hacer *Rake's Progress*, pero la orquesta ha de trabajar más el estilo de Stravinsky. Tenemos en cartera *De la casa de los muertos*, de Janáček, quizás con David Freeman. Pero no tengo la intención de cambiar físicamente todo el repertorio del Kirov en el espacio de unos pocos años. Dentro de mis proyectos está el estreno de una ópera completamente nueva, *El misterio del apóstol Pablo*, de Nikolai Aretnikov, un compositor fallecido recientemente. También vamos a hacer *La hechicera*, una ópera poco conocida de Chaikovsky.

OAC: Mientras tanto, el Kirov bajo su dirección sigue recuperando las grandes óperas rusas clásicas, a las que Vd. procura dotar de la mayor autenticidad musical e histórica.

Estoy decidido a preservar lo mejor de esa tradición, y desde el punto de vista escénico me he preocupado por estudiar los bocetos que se conservan en nuestros museos, y que en muchos casos corresponden a gente tan notable como Korovin, Golovin, Bakst o Benois. Procuramos que los decorados se inspiren en bocetos, si no totalmente «auténticos» del estreno, al menos lo más cercanos en el tiempo. Por ejemplo, las óperas de Rimski-Korsakov que hemos producido en estos años toman como base los diseños que hizo Korovin. En el terreno puramente musical, utilizamos partituras que han sido preparadas por los musicólogos actuales más notables de Rusia. Así la versión que hacemos de *El príncipe Igor* presenta una serie de variantes, respecto a las ediciones utilizadas con anterioridad, porque encargamos a un especialista la orquestación de ciertos fragmentos inéditos encontrados en los manuscritos originales de Borodin. Por ejemplo, la segunda aria de Igor, que me parece de gran interés musical y que prácticamente nunca se interpretó. En su conjunto, creo que la ópera rusa necesita una nueva óptica, y personalmente me sentiría muy feliz si la gente que escuchase estas versiones se interesara por compararlas con las que ya conocían.

OAC: Conozco su versión de *Boris Godunov* en el video de Decca. ¿Qué

opina respecto a las dos ediciones de esta ópera, la original y la revisada?

En *Boris* hay que elegir entre la versión con el acto polaco, que es la más larga, y la más reducida versión original. Creo que fue muy interesante hacer la versión larga, pero todavía lo es más grabar la primera. En ésta, el desarrollo de la acción se asemeja a una película. Se concentra en el personaje de Boris. Es una ópera épica, en la que no sólo vemos al zar, sino la sociedad, el trasfondo político, el pueblo ruso. El mismo coro que al principio de la ópera proclama a Boris como zar, al final grita: «¡Muerte a Boris!». Esto es lo que ocurre cada siglo en Rusia. La misma gente que quiere al zar, quiere matar al zar. Si el zar fuese bueno todo cambiaría. Pero como nada cambia, entonces el zar es malo. Se repite cada siglo, muchas veces. Boris Godunov, o Gorbachov o Yeltsin, todos son la misma historia. El pueblo es el objeto de todos los experimentos.

OAC: Ahora, un tema menos conflictivo. ¿Tiene otros proyectos de colaboración con Plácido Domingo?

Plácido y yo somos grandes amigos. Ahora que él se ha hecho cargo de la dirección de la Opera de Washington, vamos a trabajar en el proyecto de *Parsifal* del que antes hablé. Queremos seguir los pasos del viaje de Wagner a Italia, e ir a Ravello, cerca de Nápoles, donde la música de *Parsifal* fue concebida, y también trabajaremos juntos en el Met. Creo que en el futuro vamos a colaborar mucho, porque ambos estamos muy contentos con el trabajo realizado en común.

OAC: ¿Proyectos discográficos?

Quiero grabar la versión original de *Boris Godunov*, así como las dos versiones de la ópera de Shostakovich, *Lady Macbeth* y *Katerina Ismailova*, especialmente la primera, y *La ciudad invisible de Kitez*, de Rimski-Korsakov.

OAC: Vd. dirige frecuentemente como invitado grandes orquestas internacionales. ¿En qué medida le interesa esta actividad, comparada con la que desarrolla de forma estable en el Kirov?

Me interesa mucho esta pregunta. Efectivamente, durante los últimos tres años he dirigido con regularidad orquestas muy importantes, como la Filarmonía de Berlín, Concertgebouw, Royal Philharmonic de Londres, Sinfónica de Chicago o la Filarmonía de Nueva

York. Pero no lo hago tan a menudo ahora. Estoy muy concentrado en el Kirov. La orquesta de este teatro es muy buena y no necesito dirigir otras. No creo que un director deba trabajar con muchas orquestas diferentes. Si uno pretende hacer diez cosas a la vez, la energía se dispersa. Por eso, seguiré dirigiendo en el extranjero, pero no haré muchos viajes como director invitado. Con el Kirov hacemos una gira sinfónica cada dos años por Japón y Alemania y prácticamente cada año ofrecemos conciertos en el Concertgebouw. En 1997 visitaremos Japón, y haremos allí *Lady Macbeth*, *Otello*, *Carmen* y *Salome*, es decir, el repertorio que actualmente hacemos en nuestro teatro. Posiblemente vengamos de nuevo a España en 1997 o 1998, y entonces me gustaría traer algún Berlioz, *Roméo et Juliette* o *La Damnation de Faust*. La primavera pasada, antes de actuar en España, hicimos en Montpellier *Roméo*, con el Kirov. Berlioz es un autor que me fascina en igual medida que Wagner, Mussorgsky, Tchaikovski o Verdi.

OAC: Como epílogo a esta larga conversación, no me resito a preguntarle acerca de su relación si es que la hubo, con Mravinsky.

Yo no llegué a estudiar con Mravinsky, pero en mi época de estudiante no me perdía ni uno sólo de sus conciertos. Mravinsky sobresalía especialmente en la formación del sonido orquestal. Obtenía un sonido increíble de la orquesta. Su forma de dirigir tenía un enorme poder. Sabía como utilizar el *forte* y el *fortissimo*... Hay que aprender de Mravinsky el uso y el control de la dinámica, porque en el *tempo* no implicaba tanta variedad. Solo que cuando cambiaba el *tempo*, lo hacía plenamente motivado. Era una manera aristocrática, y la vez muy poderosa, de hacer música. Dentro de la tradición de Leningrado, está Yuri Temirkanov, que es muy diferente a Mravinsky, pero que tiene carisma y estilo emocionante. Hay otra línea de directores, como Svetlanov y Rozhdestvensky, que representan la tradición de Moscú. Ellos son muy diferentes entre sí y muy diferentes respecto a nuestra escuela de Leningrado. Son dos escuelas, dos tradiciones, dos espíritus. La tradición de Leningrado es más europea, más aristocrática. La de Moscú, en cambio, es más musculosa.

Gonzalo Badenes.

Hvorostovsky: «Rigoletto todavía no»

Durante la pasada edición del Festival de Salzburgo Dmitri Hvorostovsky, que estaba interpretando por segundo año consecutivo el Conde de las mozartianas Bodas de Fígaro, accedió amablemente a conversar con Ópera Actual del pasado, del presente y de sus planes futuros referentes a su repertorio y a las nuevas grabaciones discográficas.

OAC- Estando en Salzburgo parece obligado comenzar con Mozart. Desde estas latitudes parece algo chocante un cantante ruso mozartiano. ¿Qué han representado para usted estas representaciones de *Le nozze di Figaro* en Salzburgo?

Para empezar, le diré que Mozart es una escuela para todos. En Rusia, muchos empiezan estudiando Mozart, aunque éste no fue mi caso, debido a mis características vocales y mi personalidad. Ahora lo he estudiado más. Incluso estoy trabajando el Don Giovanni, pero es mejor no ir aprisa y esperar un poco. Cuando uno es joven, puede permitírselo. Aquí en Salzburgo debuté el año pasado y continúo estudiando a Mozart, intentando profundizar cada vez más. Aquí la atmósfera es muy especial para cualquier cantante que interprete las obras de este autor.

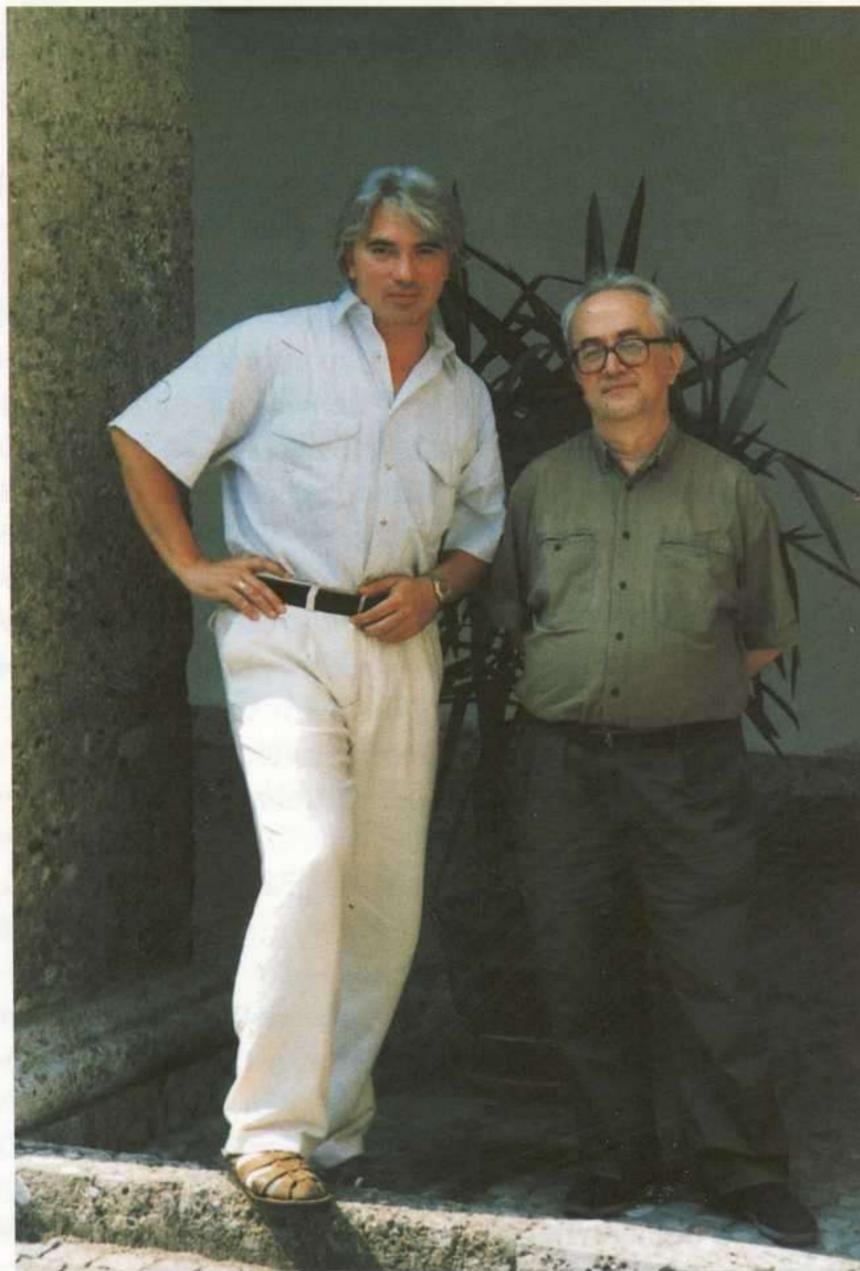
OAC- Este año *Las bodas con otro director* han sido diferentes. ¿Su Conde ha sido también distinto?

Nikolaus Harnoncourt es un experto estudioso de la música de Mozart y quiso hacer algo completamente diferente de lo habitual, en cierto modo experimentando, con diferentes «tempi», con nuevos acentos. En resumen, tener una experiencia distinta con esta obra. Este año hemos vuelto un poco a la normalidad. Incluso la dirección escénica ha modificado algo sus propósitos.

OAC- En este sentido, todo parece haberse suavizado un poco. Por ejemplo, Figaro ya no se sienta y pone los pies encima de la mesa, delante de la Condesa (aquí Hvorostovsky no hace

ningún comentario explícito. Sólo dice bravo y hace el gesto de aplaudir, añadiendo):

Este año cambiaron el Figaro, pero en fin, estoy contento de hacer la nueva producción de la nueva producción.



OAC- Hablando de su repertorio, parece difícil lo que usted ha conseguido: destacar a la vez en las óperas rusas, italianas y mozartianas.

El repertorio italiano ha sido muy importante en mi carrera; la lengua italiana es ideal para cantar y el canto es muy bello. También me gusta mucho el repertorio ruso y considero que es como

una misión cantarlo. De momento, con obras como *Eugen Onieguin*, *Pikovaya Dama* o alguna otra de Tchaikovsky. En un próximo futuro pienso ampliar mi repertorio ruso.

OAC- Hablando de Rusia, su carrera hoy ¿no es más internacional que rusa?

Sí, es verdad, los compromisos obligan. Aunque cada año no deje de ir una o más veces a Rusia, a cantar en el Teatro Kirov o en el Bolshoi. Por ejemplo, próximamente iré a San Petersburgo a cantar con Valery Gergiev en las Noches blancas de esa ciudad.

DMITRI HVOROSTOVSKY
CON NUESTRO
CORRESPONSAL PAU
NADAL.

OAC- Pocos cantantes jóvenes han grabado tanto como usted. ¿Qué ha representado el disco en su carrera?

Mi voz va bien para el disco. En eso he tenido suerte, porque hay voces muy bellas que no quedan bien en disco. Mi carrera internacional comenzó prácticamente a la vez que la discográfica. Fue, sin duda, una buena ayuda. Y quiero destacar a la gente de Philips: son para mí como de la familia. En cualquier parte encuentro gente de la casa que me ayuda y que me brinda su amistad.

OAC- ¿De qué grabaciones se siente más satisfecho y cuáles son sus proyectos más próximos, en el disco y en los escenarios?

Mi disco favorito todavía no existe. Estoy trabajando siempre para ser cada día un poco más perfecto, y lo importante es ir aprovechando cada oportunidad para ir mejorando (en un año puede uno cambiar mucho). Sin embargo, tengo que decir que me gusta mucho el reciente disco con, junto a algunas de

Rachmaninov, las canciones del gran compositor ruso contemporáneo Georgi Sviridov, que próximamente cantaré también en Moscú, Hamburgo y Londres. En septiembre voy a la Staatsoper de Viena para *Pikovaya Dama* y luego a San Francisco para *Il barbiere di Siviglia*, dentro de una gira por Estados Unidos. En cuanto al disco, volveré a grabar uno de obras rusas con coro y están próximos a publicarse los de las versiones completas de *Iolanta* y *Don Carlo*, ésta con la dirección de Bernard Haitink.

OAC- En España, concretamente en Barcelona, le hemos podido escuchar en recital y en *Pagliacci* (Silvio y Prólogo, porque era muy joven para cantar el Tonio, pero tenía una voz tan importante que no podía dejar de cantar el Prólogo). ¿Lo podremos volver a escuchar pronto? (La jovialidad de su rostro desaparece al mencionarle el incendio que destruyó el Liceu).

Ese público es uno de mis favoritos. Y la atmósfera en el teatro era realmente formidable por la gente, la familiaridad y la amistad. ¡Ah!, y no me olvido de la comida. Volveré a Barcelona y también iré a Madrid para realizar dos recitales dentro del Ciclo de Lied que se organiza en cada una de estas ciudades. Creo que una parte del programa estará integrada por canciones rusas de autores como Mussorgsky o Rachmaninov que son un repertorio que adoro cantar.

OAC- Con un presente magnífico, todavía joven, ¿cómo ve el futuro de su carrera? ¿Nuevo repertorio, nue-



vos personajes, evolución hacia el dramático...?

Quiero hacer más obras de Verdi, como *Ernani*, *Don Carlo*, *Il trovatore* o *Un ballo in maschera*. Para *Rigoletto* todavía es pronto. Lo haré después de

los cuarenta años, aunque tengo que decir que lo conozco al dedillo y que con veinte años ya lo hice en el Conservatorio. Pero para mi voz es mejor esperar. Es curioso, pero en esta obra se han creado una serie de estereotipos que no responden del todo a la realidad: siempre se ha dicho que es una parte muy dramática, pero el *Rigoletto* tiene que cantarse. El segundo acto es muy lírico y los barítonos dramáticos tienen que forzar mucho. Yo, de momento, estoy en la vertiente lírica del personaje. También quiero introducir nuevas obras en mi repertorio ruso, como algunas de Rimsky-Korsakov como *La novia del Zar* o *Le Demon* de Arturo Rubinstein, que tiene una parte de barítono muy dramática, o el *Aleko* de Rachmaninov, que parece escrito para mí. El repertorio francés no me ofrece muchas posibilidades, pero me guataría interpretar personajes como el Athanaël de *Thaïs* o el protagonista de *Hamlet*. ¡Ah!... y algún día Don Giovanni.

Pau Nadal.

Discografía seleccionada de Dmitri Hvorostovsky

OPERAS

- Mascagni: *Cavalleria Rusticana*: Norman, Giacomini. Director: Semyon Bychkov. 4321052 PHILIPS
- Tchaikovsky: Eugen Onegin: Focile, Shicoff, Borodina. Director: Semyon Bychkov. 4382352 PHILIPS
- Verdi: *La traviata*: Te Kanawa, Kraus. Director: Zubin Mehta 4382382 PHILIPS

RECITALES Y VARIOS

- *Arias de opera*. Verdi y Tchaikovsky. Director: Valery Gergiev. 426 740-2 PHILIPS
- *Arias de Bel Canto*. Bellini, Donizetti, Rossini. Director: Ion Marin. 434 912-2 PHILIPS
- *Ojos negros y otras canciones populares rusas*. Director: Nikolai Kalinin
- Música de la película *Little Odessa*. Director: Valery Gergiev PHILIPS
- Mussorgsky: Canciones y danzas de la muerte + Arias rusas. Director. Valery Gergiev 4388722. PHILIPS

Ana María Sánchez y Stefano Palatchi, protagonistas del Quinto Aniversario de Opera Actual.

Opera Actual celebra su Quinto Aniversario con un concierto conmemorativo en el Auditorium de l'Illa Diagonal de Barcelona el próximo 19 de diciembre a las 20 h. con la soprano Ana María Sánchez y el bajo Stefano Palatchi a beneficio de la reconstrucción del Gran Teatre del Liceu.

Ana María Sánchez y Stefano Palatchi son dos jóvenes cantantes que ejemplifican perfectamente el impulso de las nuevas generaciones de la lírica en España. En Opera Actual sentimos una gran satisfacción de poder celebrar nuestro quinto aniversario con ellos porque los éxitos en sus respectivas carreras han ido paralelos al nacimiento de nuestra revista. Ana María Sánchez es una soprano que debutó en Barcelona en la pasada temporada del Gran Teatre de Liceu interpretando el papel de Leonora de *La forza del destino* y que

mereció todos los elogios por parte de público y crítica. Sus éxitos anteriores en Mallorca (Abigaille de *Nabucco* y Donna Anna de *Don Giovanni*), Valencia (Chrysothemis de *Elektra*) y Lisboa (Mathilde de *Guillaume Tell*), permiten augurar para ella una gran carrera en la cual esta joven soprano no parece tener miedo a los grandes roles. Buena demostración de ello es que pocos días antes de participar en nuestro recital, se habrá producido su debut en la Opera de Zurich cantando el papel de Leonora de *Il Trovatore*. En el recital del Auditorio de la Illa Diagonal,

la podremos escuchar cantando, entre otras arias, «Tacea la notte placida» de *Il Trovatore* y «Vissi d'arte» de *Tosca*.

Por su parte, Stefano Palatchi es ya un cantante sobradamente conocido del público barcelonés. Desde su debut liceístico en la temporada 1985-86, todavía interpretando pequeños roles, hemos podido escucharle cantando el Don Basilio de *Il Barbiere di Siviglia*, Colline de *La Bohème*, Sparafucile de *Rigoletto*, Timur de *Turandot* y un largo etcétera de papeles que son buen ejemplo de la gran evolución de su carrera. Ahora Stefano Palatchi forma parte de los repartos habituales del Metro-

politan de Nueva York y también ha cantado en Toulouse, París, Buenos Aires o Washington. En el recital de nuestro quinto aniversario cantará, entre otras, las arias «A te l'estremo addio» de *Simon Boccanegra* y «La calunnia» de *Il Barbiere di Siviglia*. Ambos cantantes estarán acompañados por el pianista Marco Evangelisti. A todos los tenemos que agradecer su colaboración desinteresada para un concierto a beneficio del Liceu. El recital que interpretan el próximo 19 de diciembre, es un acto cargado de significación para Opera Actual. Para empezar destinaremos los beneficios de este concierto a la reconstrucción del Gran Teatre del Liceu. El precio de cada entrada es de 2.500 ptas. Aunque se trata de una cantidad casi simbólica en el conjunto de los presupuestos del teatro, no queremos dejar pasar la oportunidad de dar todo nuestro apoyo a una institución emblemática del mundo operístico de nuestro país. La elección de dos cantantes jóvenes de la categoría de Ana María Sánchez y Stefano Palatchi, es la demostración viva del futuro de la ópera en España, un futuro en el cual esperamos que Opera Actual tenga también muchas cosas que decir. En este número de nuestro quinto aniversario que nuestros lectores tienen en sus manos hemos querido hacer un repaso de los teatros y auditorios españoles que programan ópera en sus temporadas. Cada vez hay más ópera en España, aunque no siempre con los niveles artísticos que sería deseable alcanzar. El futuro cercano es todavía más prometedor porque finalmente parece estar próxima la apertura del Teatro Real y las obras en el Liceu evolucionan con rapidez. Recuperaremos dos escenarios de larga tradición para la ópera a los que ya se están sumando muchos teatros de toda España. Opera Actual en su quinto aniversario se ha convertido en el medio donde los aficionados podrán seguir este renovado interés por el mundo operístico. **Fernando Sans Rivière.**



Abonaments i Localitats a la venda

CICLE DE

Lied

al Palau

I Temporada
1996-97

Concert núm. 1
Dijous, 12 de desembre de 1996, 21 h.

THOMAS HAMPSON
baríton

GRAIG RUTENBERG, *piano*
Programa a determinar

Concert núm. 2
Dissabte, 25 de gener de 1997, 21 h.

DMITRI HVOROSTOSVKY
baríton

MIKHAIL ARKADIEV, *piano*
Programa a determinar

Concert núm. 3
Divendres, 21 de febrer de 1997, 21 h.

FELICITY LOTT
soprano

ROGER VIGNOLES, *piano*
Obres de: Schubert, Mendelssohn, Brahms, Chabrier i Britten

Concert núm. 4
Dilluns, 10 de març de 1997, 21 h.

GUNDULA JANOWITZ
soprano

CHARLES SPENCER
piano
Obres de: Schumann i Schubert

Concert núm. 5
Dimarts, 27 de maig de 1997, 21 h.

ANDREAS SCHMIDT
baríton

RUDOLF JANSEN
piano
Schumann
Dichterliebe, op. 48
Schumann
Liederkreis

Preus abonaments: de 4.500 a 15.750 ptes. • **Preus localitats:** de 1.000 a 3.500 ptes.

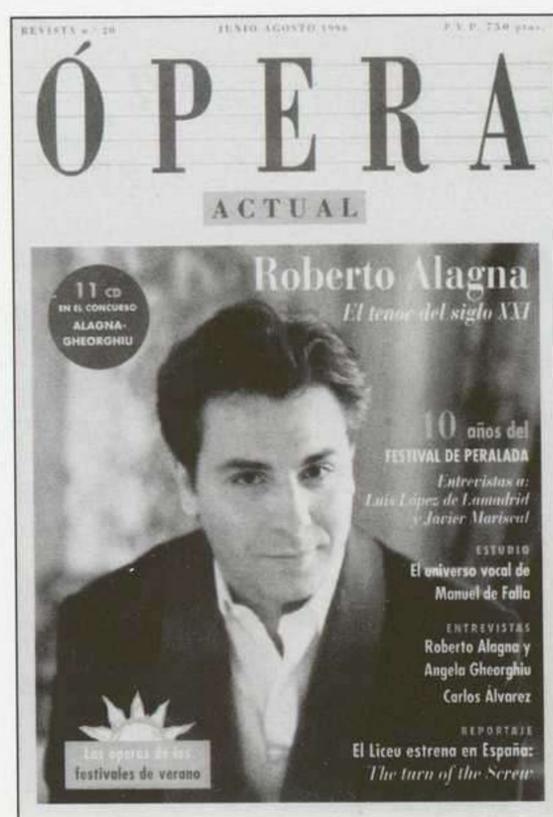
Venda d'abonaments: del 21 d'octubre al 9 de novembre
Venda de localitats: a partir del 18 de novembre
Venda i informació: Taquilles del Palau de la Música Catalana. Tel. 268 10 00

Patrocina i organitza:

Barcelona, 19 de diciembre a las 20 h.



**Auditori Winterthur
(L' Illa Diagonal)**



La única revista de ópera de España

Celebramos nuestro 5º aniversario

con un recital de Ana M. Sánchez

y Stefano Palatchi a beneficio del

Gran Teatre del Liceu.

**Reserve sus entradas en el teléfono
(93) 426.42.26.**

Red Española de Teatros y Auditorios



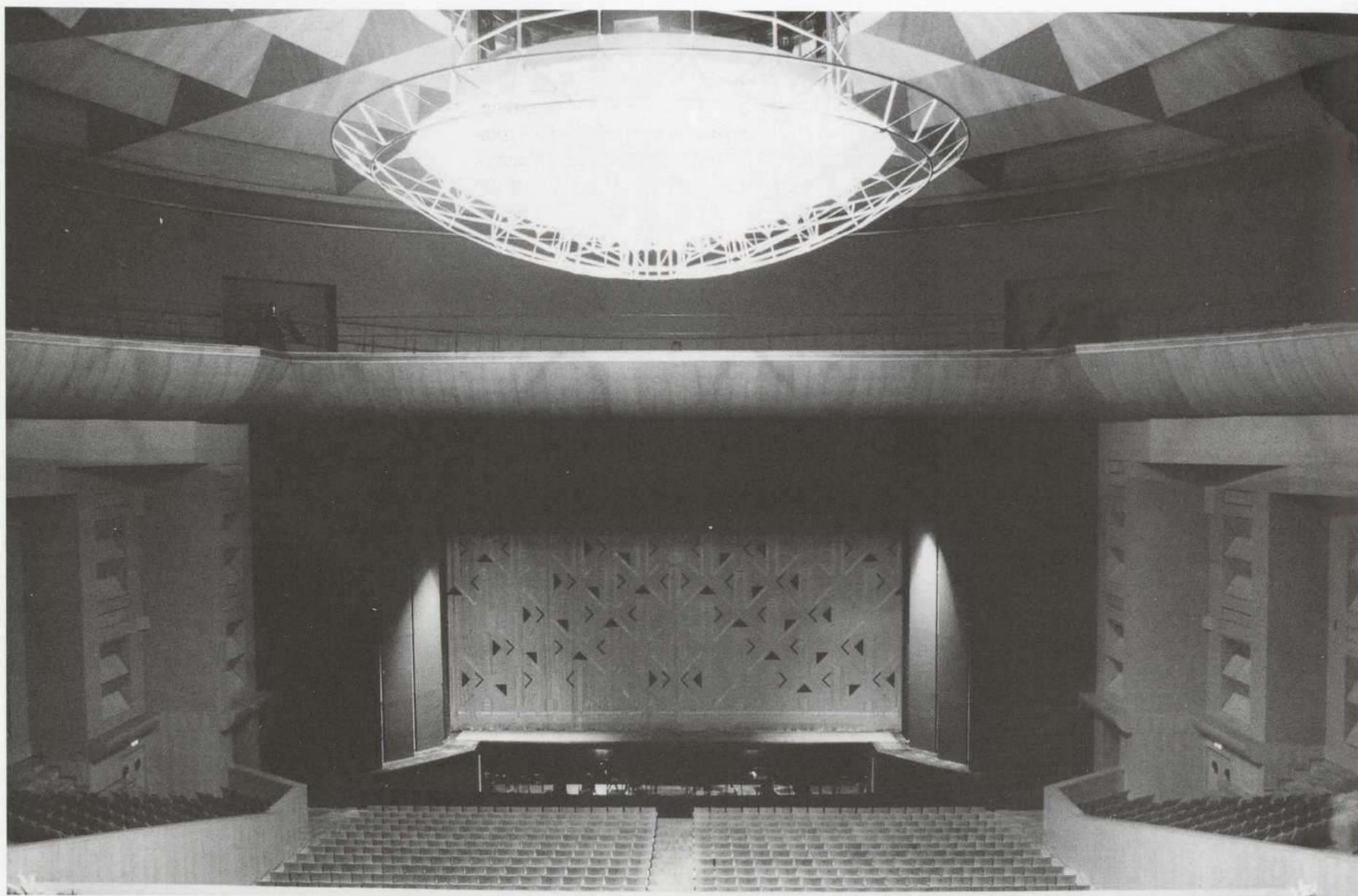
Diseño: Alberto Corazón.

Especial: Teatros de ópera en España



Foto: A. Bofil.

Durante los cinco años de su existencia, nuestra revista «ÓPERA ACTUAL» ha presenciado importantes cambios en la vida operística española, exponente necesario de una vida cultural que va creciendo con el país. No ha sido el menor de estos cambios el terrible incendio que amenazó la propia existencia del principal foco operístico español: el Gran Teatre del Liceu. Junto a este hecho, otros por fortuna más esperanzadores, han hecho arraigar el género de la ópera en ciudades que hasta ahora habían estado notablemente desasistidas en este terreno, y aunque es mucha la labor que queda por hacer, creemos que una pequeña aportación de nuestra publicación en el momento de su quinto aniversario, es realizar un *especial* de la situación de los teatros de ópera en España, a fin de que podamos apreciar el panorama que presenta el país en cuanto a locales en activo y/o susceptibles de acoger en sus espacios y escenarios este género complejo y riquísimo que es la ópera. Descubriremos que el potencial operístico español, aun con todas las dificultades inherentes al género, es más variado y tiene mayores posibilidades de lo que hubiera parecido en un principio. Ojalá que cuando alcancemos nuestro décimo aniversario podamos registrar que se haya doblado el número de actividades que hoy consignamos en este terreno.



Interior del Teatro de la Maestranza de Sevilla.

ANDALUCIA

Tres son los grandes teatros donde se realiza ópera estable en Andalucía: el **Teatro Cervantes de Málaga**, el **Gran Teatro de Córdoba** y el **Teatro de la Maestranza de Sevilla**. A éstos hay que añadir el **Teatro Villamarta** de reciente apertura en Jerez de la Frontera. Todos ellos pretenden consolidarse como espacios escénicos operísticos de gran nivel manteniendo una programación anual estable. Los cuatro están haciendo loables esfuerzos para conseguir tal fin, pero principalmente el Teatro de la Maestranza de Sevilla, que unido a las características del mismo (uno de los principales escenarios de Europa, tanto por sus dimensiones como por su sofisticada dotación técnica) y a una programación de alta calidad, está llamado a ser junto al reconstruido Liceu barcelonés y al inminente Teatro Real de Madrid, uno de los grandes escenarios operísticos de España. Existen otros locales en Andalucía donde se han realizado representaciones de ópera, como el Palacio de Congresos de Granada, donde ocasionalmente se dan funciones operísticas, pero generalmente a cargo de compañías del Este europeo, cuya calidad no siempre es suficiente.

EL TEATRO CERVANTES DE MALAGA: La decisión de construir un gran teatro que acoja las inquietudes musicales de la ciudad surgirá de un conjunto de malagueños muy ligados al arte y la cultura del siglo XIX. De esta forma se institucionaliza una sociedad, compuesta en su gran mayoría por las personas más representativas del mundo económico y

cultural, con el único objetivo de hacer realidad el proyecto. Las obras comienzan en abril de 1.870 y con la obertura de la ópera *Guillermo Tell*, se inaugura la nueva sala que, a partir de ese momento, se conocerá como Teatro Miguel de Cervantes.

La crónica de la época resalta la capacidad y las excepcionales dimensiones del escenario, apropiado para las representaciones de ópera, así como los detalles decorativos que crean un conjunto realmente atrayente en su interior. La ornamentación fue concebida por Gerónimo Cuervo y Bernardo Ferrándiz, autor de la labor pictórica del teatro con la magnífica alegoría de Málaga y del telón de boca. Si bien son destacables los elementos decorativos que presentan los brazos de bronce dorado, la profunda emboadura del palco escénico y los antepechos que gradúan su ornato en altura mediante guirnalda; lo que más atrae de este teatro es su concepción espacial, en la que el arquitecto demuestra su gran talla y formación.

Desde la inauguración del Teatro Cervantes en 1870, el edificio sufre reformas y transformaciones importantes. La última fue realizada en el año 1987, y una vez concluida, S.M. la Reina Doña Sofía inauguró el actual Teatro Municipal de Cervantes.

Desde la temporada 86/87 cuenta el teatro con una programación operística variada con diversas producciones nacionales y extranjeras, siendo destacable una *Bohème* en la temporada 94/95 con una exquisita producción de la Scottish Opera.

EL GRAN TEATRO DE CÓRDOBA: Es un

agradable local edificado entre 1871 y 1873 según proyecto del arquitecto Amadeo Rodríguez. De propiedad privada, fue cerrado al público en 1979. Posteriormente fue adquirido, rehabilitado y remodelado por el Ayuntamiento de Córdoba. Abrió de nuevo sus puertas, tras las obras de remodelación, en 1986 y desde entonces está gestionado por la Fundación Pública Municipal Gran Teatro.

Se trata de un teatro a la italiana, con una capacidad de 946 espectadores.

En cuanto a la programación de ópera, el Gran Teatro de Córdoba ha acogido una Temporada Lírica y coral con carácter estable durante seis años, desde 1990 hasta 1995. La primera ópera que se representó en el Gran Teatro en su nueva etapa como teatro público fue *Carmen*, de Bizet el 17 de marzo de 1990. Desde entonces comenzó a programarse ópera con regularidad en el Gran Teatro. En muchas ocasiones se trataba de espectáculos coproducidos con otros teatros: el Teatro Arriaga de Bilbao, el Teatro de la Zarzuela, el Teatro Principal de Mallorca, el Festival de Opera de Oviedo, el Teatro San Carlos de Lisboa, etc.

Por otra parte, el Gran Teatro de Córdoba ha realizado tres producciones absolutas en el ámbito del género lírico: *Orfeo y Euridice* de Gluck, *Don Pasquale* de Donizetti, y la infrecuente zarzuela cubana *Cecilia Valdés* de Gonzalo Roig, todas ellas de muy alta calidad.

EL TEATRO DE LA MAESTRANZA DE SEVILLA: se inauguró el 2 de Mayo de 1991. Desde esta fecha y hasta noviembre de 1992 fue gestionado por la Sociedad Estatal para la

Exposición Universal de Sevilla de 1992. A partir de noviembre de este año y hasta julio de 1994 fue gestionado por Orquesta de Sevilla, S.A.. Desde julio de 1994 hasta marzo de 1995, la gestión corrió a cargo del consorcio formado por la Junta de Andalucía, el Ayuntamiento de Sevilla y la Diputación de Sevilla. A partir de marzo de 1995 y hasta la fecha está gestionado por el Teatro de la Maestranza y Salas del Arenal, S.A. (Director: D. José Luis Castro). El teatro, diseñado por los arquitectos Luis Marín y Aurelio del Pozo, es uno de los principales escenarios de Europa para la ópera, tanto por la amplitud de sus dimensiones como por la complejidad de su dotación técnica. Tiene una capacidad para 1.800 personas y está erigido en el paseo de Colón de Sevilla, frente a la Torre del Oro y en la misma fachada que da al río Guadalquivir, junto a la plaza de toros. El escenario del teatro tiene unas dimensiones de 18 x 19,5 metros, que lo convierten en uno de los más grandes de España y gracias a su completa dotación tiene un carácter multifuncional o adaptable a los diferentes tipos de espectáculos como ópera, ballet, y orquestas sinfónicas, entre otros. En el terreno de la acústica, aspecto especialmente cuidado, destaca la posibilidad de cambiar el tiempo de reverberación (de 2 segundos a 1,4) en función de las necesidades del espectáculo, una operación que podrá realizar el propio director desde el foso de la orquesta.

Es destacable de este teatro el alto nivel de programación que viene ofreciendo desde que tiene carácter estable. Todavía con una temporada lírica algo corta, cuenta en su haber con el paso de producciones de altísimo nivel al haberse introducido en el circuito internacional de los grandes teatros europeos (Scala de Milán, Covent Garden de Londres, Deutsche Oper de Berlín,...), y tiene como meta realizar, al menos una vez por temporada, una producción propia, como es el caso de la *Aida* que sirvió para la inauguración de su primera temporada estable y que supuso un gran esfuerzo para el teatro poniendo en escena una sugestiva, controvertida y bellísima concepción escénica del argentino Hugo de Ana, éxito que sirvió de espaldarazo para su definitiva consolidación. Igualmente esta temporada está programada la nueva concepción de un *Barbero de Sevilla* de muy alto nivel y que cuenta con las aportaciones muy estimables del barítono Leo Nucci el bajo Ruggero Raimondi.

En su haber no se puede olvidar la fantástica temporada lírica que supuso la exposición Universal de Sevilla con el paso de los primeros fosos operísticos del mundo, tales como el Gran Teatre del Liceu barcelonés, Metropolitan Opera de New York, Teatro alla Scala de Milán, Opera de París-Bastille, Teatro de la Zarzuela de Madrid, Staatsoper de Viena o el Staatsoper de Dresde; y de las grandes voces del momento como Luciano Pavarotti, Plácido Domingo, Alfredo Kraus, José Carreras, Montserrat Caballé, Victoria de los Angeles, Teresa Berganza, Pilar Lorengar, Mirella Freni, Sabine Hass, Elena Obraztsova, Shirley Verrett, y un largo etc..

EL TEATRO VILLAMARTA DE JEREZ DE LA FRONTERA:

Fue inaugurado en

1928, gracias al interés mostrado por Don Alvaro Dávila, marqués de Villamarta, que encargó la construcción al arquitecto vasco Teodoro de Anasagasti. Durante muchos años la zarzuela, el teatro, la música y el cine, fueron protagonistas de sus programaciones. Sin embargo, la decadencia llegó con la crisis que afectó también a muchos teatros y con la sala convertida en cine con películas de escaso interés. En 1986, el teatro cerró sus puertas y en 1988 el Ayuntamiento de Jerez lo compró. Si inclusión en un programa de rehabilitación de teatros de la Junta de Andalucía ha hecho posible su reinauguración con la ópera *Carmen* a la cual siguen otros espectáculos teatrales. Una teatro que se suma así, a la lista de los que organizan ópera en España. **Elisa J. Cases y Miguel A. Jiménez Dengra.**

TEATRO DE LA MAESTRANZA

Paseo de Colón, 22

41001 SEVILLA

Tel.: (95) 422.33.44

Fax: (95) 422.59.95

Administrador: D. José Luis Castro.

Año de fundación: 1991. Arquitectos: Luis Marín y Aurelio del Pozo, que dotaron al edificio de los más modernos recursos escénicos. Aforo: 1.800 localidades.

Calendario de temporada: algunas representaciones anuales de ópera, además de ballets y conciertos sinfónicos que forman una temporada que incluye siempre una producción propia. Presupuesto: depende de las necesidades de cada temporada.

GRAN TEATRO

Avda. del Capitán, 3

14008 CORDOBA

Tel.: (957) 48.74.94

Fax: (957) 48.02.37

Administrador: Fundación Pública Municipal Gran Teatro.

Año de fundación: 1973. Arquitecto: Amadeo Rodríguez. Cerrado en 1979 y rehabilitado en 1986.

Aforo: 946 localidades.

Calendario de temporada: Algunas representaciones anuales de ópera.

Presupuesto: Según presupuesto municipal.

TEATRO CERVANTES

C/Ramón Marín s/n

29012 MALAGA

Tel.: (95) 222.41.00

Fax: (95) 221.79.93

Director: D. Salomón Castiel.

Año de fundación: 1870. Remodelado en varias ocasiones; la última en 1987.

Aforo: 2.300 localidades.

ASTURIAS

OVIEDO: Aunque en Asturias hay tres teatros donde durante el año se representa alguna función de ópera, como son el Teatro Jovellanos de Gijón, y el Teatro Palacio Valdés de Avilés, el auténtico centro de ópera es el Teatro Campoamor de Oviedo, de gran prestigio en toda España.

Fue inaugurado el 17 de septiembre de 1892, durante las fiestas de San Mateo, incendiado más tarde, durante la Guerra Civil, reconstruido y reinagurado el 18 de septiembre de 1948.

Las obras se iniciaron el 27 de junio de 1883, pero la falta de dinero retrasó su construcción. En un principio fué denominado Nuevo Teatro hasta que el 16 de julio de 1892 se le dio el nombre de Teatro Campoamor, sin que se sepa el por qué, aunque probablemente se debe al inmenso prestigio de que entonces gozaba Don Ramón de Campoamor. Y así quedó con el nombre del gran poeta de Navia.

El día 17 de septiembre de 1892 se inauguró con gran solemnidad con la ópera *Los Hugonotes*, de Meyerbeer, aunque la función inaugural resultó artísticamente muy por debajo de cuanto se esperaba.

Componían el elenco de principales voces: las sopranos Caroli, Salvador y Ruanova, el tenor Roura, el barítono Arado y el bajo Aranda. La orquesta, muy poco nutrida, actuó bajo la batuta del maestro Urrutia.

En la segunda función se representó *Lucia di Lammermoor* donde la soprano Emma Nevada alcanzó un éxito extraordinario. Otra de las funciones de aquella primera temporada fueron las siguientes: *Ernani*, *La Sonnambula*, *L'Africana*, *El barbero de Sevilla*, *Crispino e la comare* y *La hebrea*.

En el año 1907, el Teatro Campoamor fué cedido a la Sociedad Filarmónica de Oviedo, ya que anteriormente pertenecía al Ayuntamiento ovetense, y fué sometido a varias reformas. Las obras se iniciaron en 1916 y terminaron siete años más tarde. El 4 de octubre de 1934, fué el último día en que el Teatro Campoamor abrió sus puertas al público, al iniciarse la Revolución de Octubre. Muy poco después fué incendiado quedando totalmente destruido en su interior.



Interior del Teatro Campoamor de Oviedo

TEATRO CAMPOAMOR

c/. 19 de julio S/N

OVIEDO, Asturias.

Tel.: (98) 521.31.13

Fax: (98) 521.79.96

Administrador: Dña. Carmen Granda

Año de fundación: 1892; reconstruido en 1947-1948.

Aforo: 1485 localidades.

Calendario de temporada: Cuatro óperas, en funciones dobles, en septiembre (fiestas de San Mateo) organizadas por los Amigos de la Opera

de Oviedo; algunas representaciones en primavera, dentro del Festival Internacional de Música de la Universidad de Oviedo. Presupuesto del ciclo anual: 140 millones de pesetas.

Al ser ocupada Asturias por las tropas de Franco, en el año 1937 y dentro de los proyectos de reconstrucción en Oviedo, se trazaron las primeras ideas para reconstruir el teatro, pero volvió a surgir el principal problema: el dinero. Diez años después de los primeros proyectos, en 1947, se pensaba que el teatro podía reinaugurarse en septiembre, pero al final hubo que esperar otro año más. Finalizados los trabajos, se decidió que la nueva fecha para la reinauguración sería el 18 de septiembre de 1948, con una gran compañía de ópera. En un principio se tenía previsto programar cuatro óperas: *Manon*, *Aida*, *Rigoletto* y *La bohème*, pero al final se convirtieron en seis al añadirse también *Lucia di Lammermoor* y *Tosca*. Los divos que actuaron en aquella ocasión fueron: Victoria de los Angeles, Giacinto Prandelli, Carlo Tagliabue y Mario del Monaco.

Las temporadas de ópera se han sucedido ininterrumpidamente desde entonces, y el Teatro Campoamor se prepara para la 50ª temporada que tendrá lugar en 1997.

Desde su inauguración hasta el año 1977 era el Ayuntamiento de Oviedo, quien se encargaba de organizar las temporadas de ópera. A partir de entonces se creó la Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera de Oviedo bajo la presidencia de una comisión formada por concejales del Ayuntamiento y miembros de la Asociación, hasta el año 1978 en que, elegido por sufragio, se nombra presidente a D. Francisco Izquierdo. Desde entonces es la Asociación quien se encarga de la organización de las temporadas líricas, hasta el año 1989 fecha en que llega a la presidencia D. José Ramón Gutiérrez Arias. También se nombra como apoderado de la Asociación a D. Guillermo Badenes González. En 1993 D. Luis Álvarez Bartolomé sería nombrado nuevo presidente y continúa actualmente en el cargo.

En estos últimos años el Festival de Ópera de Oviedo programa cuatro títulos con dos representaciones de cada uno, con un presupuesto aproximado de 140 millones de pesetas. El aforo del teatro es de 1.485 localidades. En primavera también hay representaciones líricas y operísticas, dentro del Festival Internacional de Música que organiza la Universidad ovetense.

GIJÓN: El Teatro Jovellanos de Gijón, no tiene la importancia operística del Teatro Campoamor de Oviedo, pero el Festival Internacional de Música ofrece en él óperas y conciertos. El Teatro Jovellanos, cuyo nombre inicial era Teatro Dindurra, fue construido por el arquitecto Mariano Marín y por iniciativa del empresario D. Manuel Sánchez Dindurra. Admitía a 1.300 espectadores.

Se inauguró el día 22 de julio de 1899 con la Compañía Gioannini, con ópera, opereta y zarzuela un día para cada estilo musical. El 6 de mayo de 1908, se celebró en él el concierto Inaugural de la Sociedad Filarmónica Gijonesa.

Así continúa su andar ofreciendo toda clase de actividades artísticas y líricas hasta el 14 de octubre de 1937 cuando, a consecuencia de un bombardeo aéreo, quedó reducido a escombros. Cabe recordar que en Gijón había existido anteriormente otro Teatro Jovellanos, de

teatral y musical de la ciudad, con un presupuesto de licitación del proyecto de 650.883.859 pts. y así el nuevo Gran Teatro Jovellanos se reinauguró en mayo de 1995. El total de 1.314 plazas que tenía antes de la rehabilitación han quedado reducidas a 1.205.

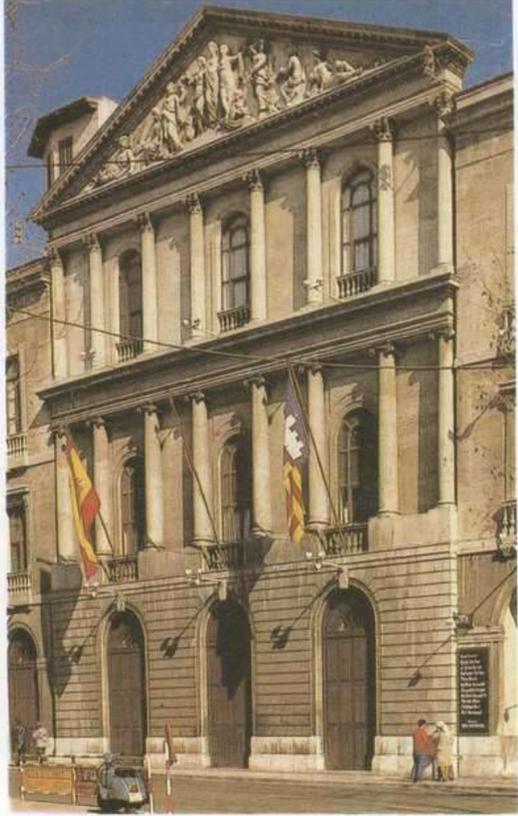
AVILÉS: Teatro Armando García Valdés. Construido por iniciativa de Claudio Luanco y Riego, médico de la ciudad, y costado por varias aportaciones ciudadanas. El arquitecto fue Manuel del Busto. El teatro, por varias circunstancias, no pudo inaugurarse hasta 1920 gracias a una aportación especial de Angel Fernández Díaz, hijo predilecto de Avilés. Superados los escollos de la guerra civil, el teatro se mantuvo en funcionamiento hasta 1972, cuando sus propietarios pidieron licencia para derribarlo. Durante los años siguientes sufrió un grave deterioro por abandono. El Ayuntamiento de Avilés denegó el derribo y expropió el teatro (1985) llevando a cabo las obras de remodelación dirigidas por el arquitecto Mariano Bayón Álvarez, que permitieron reinaugarlo el 14 de noviembre de 1992 con la ópera de Sebastián Durón *El imposible mayor en amor, le vence Amor*, de la que se dieron tres representaciones. **Luis Millar.**

BALEARES

PALMA DE MALLORCA: La afición por la ópera en Mallorca se remonta al siglo XVIII. Buena prueba de ello fueron el desaparecido Teatro Lírico (demolido en 1977) y el Teatro Balear, hoy concurridísimo salón de bingo. Sin embargo, fue el teatro que sustituyó a la mencionada «Casa de las Comedias», El actual Teatro Principal (inicialmente bautizado como Teatro del Príncipe de Asturias) fue inaugurado en 1857 sustituyendo a un teatro anterior llamado Casa de las Comedias. Desgraciadamente, al siguiente año de su fundación, fue destruido por un pavoroso incendio y reinaugurado en 1860. Albergó la primera de sus temporadas de ópera (*La Juive* de Halévy e *I Masnadieri* de Verdi) en el mismo 1857. Sala calificada entonces de «bellísima», decorada por Félix Cagé (artista francés decorador del Liceu barcelonés) fue, ha sido y es sede de las más importantes manifestaciones del arte lírico, amén de otras actividades teatrales. En ópera, Verdi -por supuesto- ha sido el autor más representado, seguido de Puccini y autores italianos de repertorio. Se han cantado (y hoy en día más asiduamente) óperas francesas, Wagner (*Lohengrin* y *Tannhäuser*) y últimamente la trilogía de Da Ponte y *Zauberflöte* de Mozart. Por su escenario han pasado muchos grandes de la lírica, desde el más famoso de los cantantes mallorquines, el bajo Uetam, el mítico Gayarre, la legendaria Barrientos, Lázaro, Fleta, la Capsir, Savarese, Kraus y muchos otros. Actualmente depende del Consell Insular de Mallorca y programa unas excelentes y ya famosas temporadas de ópera cada primavera. La idea partió en 1983, al crearse un coro amateur titular del Teatro, por iniciativa del entonces director, Serafí Guiscafré, secundado por el Mtro. Rafael Nadal y la mezzosoprano Sylvia Corbacho. En 1986 se iniciaron estas temporadas que han

TP

TEATRE PRINCIPAL
PALMA DE MALLORCA



X

TEMPORADA D'ÒPERA
TEMPORADA DE ÓPERA
OPERA SEASON
SAISON D'OPÉRA
OPERN SAISON

1995

Consell Insular de Mallorca



Exterior del Teatro Principal de Palma de Mallorca.

TEATRE PRINCIPAL

Carrer La Riera, 2 A.

07003 - PALMA DE MALLORCA

Tel.: (971) 71.33.46

Fax.: (971) 72.55.42

Administrador: D. Miquel Vidal. Director: D. Pere Noguera Vizcaíno.

Año de construcción: 1857.

Aforo: 1.085 localidades.

Calendario de temporada: unas ocho semanas de ópera, entre marzo y mayo o primeros de junio, con tres o cuatro títulos, en representaciones triples.

Presupuesto: 100.000.000 de pesetas.

Propiedad municipal, inaugurado en febrero de 1853, sito en la calle del mismo nombre y que fué adquirido en el año 1934 por el Banco de España por 600.000 pesetas y que por desgracia fué derribado inmediatamente.

El nuevo Teatro Jovellanos construido sobre las cenizas del Teatro Dindurra, se inauguró con unas sesiones de ópera el 7 de agosto de 1942. De 1993 a 1995 el Ayuntamiento de Gijón decidió cerrar el teatro para su rehabilitación y convertir el edificio en un centro de actividad

TEATRO DE LA MAESTRANZA

Ópera

Días 25, 27 y 29 de octubre

Falstaff
de Giuseppe Verdi
Director Musical:
Janos Acs
Director de Escena:
Lluís Pasqual
Producción:
Théâtre Royal de la Monnaie de Bruselas

Días 11, 14 y 16 de diciembre

Sansón y Dalila
de Camille Saint-Saëns
Director Musical:
Klaus Weise
Director de Escena:
Elijah Moshinsky
Producción:
Royal Opera House,
Covent Garden de Londres

Días 1, 5 y 9 de febrero

Lucia di Lammermoor
de Gaetano Donizetti
Director Musical:
Fabrizio Maria Carminati
Director de Escena:
Gian Carlo Menotti
Producción:
Teatro de la Opera de Roma

Días 11, 13, 15 y 17 de abril

El Barbero de Sevilla
de Gioacchino Rossini
Director Musical:
Alberto Zedda
Director de Escena:
José Luis Castro
Producción:
Teatro de la Maestranza
de Sevilla

Días 16 y 18 de noviembre

Homenaje a Falla
Director Musical:
José Ramón Encinar
Orquesta Virtuosos de Praga

EL RETABLO DE MAESE PEDRO

de Manuel de Falla
Director de Escena:
Ariel García Valdés

LA HORA ESPAÑOLA

de Maurice Ravel
Director de Escena:
Simón Suárez

Zarzuela

**Días 26, 27, 28 de febrero,
1, 2, 4 y 5 de marzo**

La Canción del Olvido
de J. Serrano
Director Musical:
José Luis Temes
Director de Escena:
Pier Luigi Pizzi
Producción:
Teatro de la Zarzuela de Madrid

Conciertos

De septiembre a junio
REAL ORQUESTA SINFÓNICA
DE SEVILLA
Temporada de Abono

GRANDES ORQUESTAS

Día 6 de octubre
ORQUESTA SINFÓNICA DE
TENERIFE
Director: Víctor Pablo Pérez

Día 25 de noviembre
BAYERISCHER RUNDFUNK
SYMPHONIEORCHESTER
Director: Lorin Maazel

Día 13 de enero
ORQUESTA DEL TEATRO
ALLA SCALA DE MILÁN
Director: Riccardo Muti

Día 6 de marzo
THE SIXTEEN /
CITY OF LONDON SINFONIA
Programa:
Requiem de Mozart

Día 5 de mayo
ORQUESTA SINFÓNICA DE LA
RADIO DE BERLÍN
Director:
Rafael Frühbeck de Burgos
Solista: Alicia de Larrocha

ORQUESTAS DE CÁMARA

Día 6 de noviembre
I FILARMONICI DI ROMA
Director y solista: Uto Ughi

Día 4 de febrero
SCHUBERTIADDE
(En conmemoración del
Bicentenario del nacimiento
de Franz Schubert)
Piano: Paul Badura Skoda
Violonchelo: Françoise Groben
Violín: Daniel Pergamenshikov
Viola: Tatiana Masurenko
Soprano: Chloe Waysfeld
Contrabajo: Xavier Puertas

Día 23 de febrero
CUARTETO MELOS

X Encuentro Internacional de
MÚSICA
CINEMATOGRAFICA
Y ESCÉNICA

*En colaboración
con la Diputación de Sevilla*

Día 31 de octubre (Sala 2)
HOMENAJE A NINO ROTA
María Chiara Pavone (soprano)
Michelle F. Battista (piano)

Día 1 de noviembre
REAL ORQUESTA SINFÓNICA
DE SEVILLA
Director: Howard Shore
Programa: *Howard Shore*

Día 2 de noviembre
ORQUESTA DE CÓRDOBA
Director: Leo Brouwer
Programa: *John Williams*

CICLO DE PIANO

Día 1 de diciembre
MARIA JOÃO PIRES

Día 13 de marzo
MARTHA ARGERICH
NELSON FREIRE

Día 14 de mayo
KATIA y MARIELLE LABÈQUE

CICLO LIED

Día 9 de octubre
MARIA BAYO (Soprano)
Piano: Tatiana Kriukova

Día 13 de diciembre
ANNA TOMOWA-SINTOW
(Soprano)
Piano: Helmut Oertel

Día 19 de febrero
PAATA BURCHULADZE (Bajo)
Piano: Ludmilla Ivanova

CICLO LA VOZ Y EL ALMA

Día 19 de diciembre
CONCIERTO
EXTRAORDINARIO DE GOSPEL

Día 13 de febrero
LOS NIÑOS CANTORES
DE VIENA

Día 7 de mayo
THE HILLIARD ENSEMBLE

Danza

BALLET
CONTEMPORÁNEO

Del 3 al 5 de octubre
COMPAÑÍA NACIONAL
DE DANZA

Día 11 de junio
Solo de CAROLYN CARLSON

BALLET CLÁSICO

Del 7 al 11 de enero
BALLET NACIONAL DE LA
ÓPERA DE NOVOSIBIRSK
La Bella Durmiente

Días 26, 27 y 28 de abril
LOS BALLETS DE MONTECARLO

BALLET ESPAÑOL

Días 22 y 23 de noviembre
BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

BALLET FLAMENCO

Día 10 de mayo
ANTONIO CANALES,
MERCHE ESMERALDA,
Y MANUELA CARRASCO

Grandes Intérpretes

Día 17 de noviembre
Recital de CAETANO VELOSO

Día 30 de enero
ENRIQUE MORENTE
Y JOVENES FLAMENCOS
Potito, Miguel Poveda,
Niña Pastori y Macanita

Día 30 de abril
LA GUITARRA
Manolo Sanlúcar,
Vicente Amigo y Tomatito

Día 22 de mayo
REAL ORQUESTA
SINFÓNICA DE SEVILLA
y TERESA BERGANZA



TEMPORADA

96-97

TEATRO DE LA MAESTRANZA
Paseo de Colón, 22. 41001
SEVILLA
Teléfono de información al
cliente: (95) 422 65 73

intentado siempre satisfacer las exigencias de un público tradicional, aferrado al repertorio italiano pero parcialmente abierto a nuevos títulos, con los que se han llevado ya a cabo prometedores proyectos. Actualmente se está preparando ya la XI Temporada de Opera, que empezará en marzo de 1997. Han ido desfilando cantantes locales y nacionales de prestigio (Carlos Alvarez, Sardinero, Bros, Echeverría...), ha cantado la Cossotto, y ha dirigido Gandolfi, para poner ejemplos, pues el espacio es muy limitado, de grandes artistas italianos y de más allá de nuestras fronteras.

Otro local palmesano de gran prestigio, el Auditorio, fue levantado en el Paseo Marítimo, gracias al tesón y empeño de un gran mecenas mallorquín: el industrial inquense Marcos Ferragut, que movió cielo y tierra con tal de dotar a esta ciudad de una magna sala de conciertos, capaz de albergar también espectáculos líricos y de danza en un escenario de vastas proporciones, hoy el más capaz de España. En un futuro, desearía poder hablar detalladamente sobre la creación de este gran complejo musical (sala magna y cinco salas de menor aforo) orgullo de los mallorquines, pero olvidada totalmente por las instituciones políticas, culturales (y las «otras») que han sido sede de varias temporadas de ópera (creo que diez) y que este otoño prepara la undécima. Casi todos estos ciclos líricos han sido llevados a cabo por compañías del Este europeo y, en consecuencia, los artistas que han pasado por el escenario del Paseo Marítimo, no son de gran renombre, exceptuando al bajo Nicola Ghiuselev y -en 1972- una joven y entonces desconocida soprano que, después de interpretar la protagonista en *Aida*, dijo llamarse Ghena Dimitrova. Ha venido también, en 1978, la Compañía de Opera Estudio de Madrid. Los Amigos de la Opera de Mallorca (sociedad que, oficialmente, existe pero que se halla en pleno letargo) montó en los años 1982/83 dos títulos de Verdi y dos de Puccini. Lo más importante, sin embargo, que operísticamente nos ha traído el Auditorium, fue la Tetralogía de Wagner, toda ella al completo y representada en una semana en 1974 a cargo del Gran Teatro de la ópera de Graz. Grandes conciertos líricos con nombres de gran cartel (Caballé, Kraus, Victoria de los Angeles, Renatta Scottó,...) y, lo dicho, una nueva temporada en este año. **Armando García.**

MENORCA

TEATRO PRINCIPAL DE MAHÓN: Para entender que en una ciudad de la demografía de Mahón, que no alcanza a veinticinco mil habitantes, pueda subsistir una entidad como los «Amics de s'Opera», que cada año organiza una «Setmana de s'Opera», hay que tener presente que la tradición operística menorquina se remonta al siglo XVIII y que tuvo tanta vitalidad en el XIX que ha persistido como una de las características de la vida cultural menorquina.

El Teatro Principal de Mahón fue construido en 1829 por el polifacético personaje italiano Giovanni Palagi, arquitecto, literato y cantante. La antigüedad de la tradición operística menorquina se demuestra porque ya durante la primera

dominación inglesa de la isla (1713-1756), y poco después de que en Londres se estrenara *The Beggar's Opera* de John Gay i Christoph Pepusch (1728), una compañía inglesa la representó en Menorca, Gibraltar y otras posesiones británicas.

Sabemos también que durante la dominación francesa (1756-1763) se representaron en el Teatro de Mahón varias comedias de Molière y otros autores, así como óperas. Durante la tercera dominación inglesa (1798-1802) se cantaron óperas italianas en la iglesia ortodoxa griega construida por la colonia de inmigrantes de aquella nación y después las representaciones líricas tuvieron lugar en un teatro construido por el maestro carpintero Pere Antoni Femenias, e inaugurado en 1817. Fue sobre este solar que el arquitecto Palagi construyó el actual coliseo. La edificación duró seis meses y costó unas cuarenta mil pesetas.

Por documentos existentes en el Ayuntamiento de Mahón, sabemos que a partir de 1819-1820, Joan Palagi residía en nuestra ciudad y organizaba funciones de ópera, en las que actuaba su esposa Laura, excelente cantatriz; cantaban también la tiple Sbuchioni, los también italianos Barattini, Mario Rinaldi, Manelli y el español Gómez.

A lo largo de todo el siglo XIX y hasta el primer decenio del actual, en el Teatre Principal de Maó -inaugurado el 14 de diciembre de 1829- se sucedieron largas temporadas de ópera que duraban entre tres y seis meses, con un número de entre cincuenta y ochenta funciones por temporada, llegando en la de 1904-1905 a la extraordinaria cifra de ochenta y nueve funciones.

Los espectáculos operísticos gozaban entonces de una inmensa popularidad: no se conocía aún el cine ni los deportes de masas y todas las clases sociales colaboraban con entusiasmo para hacer posible el espectáculo operístico anual. Ciudadanos de buena posición económica formaban parte de la empresa y afrontaban las pérdidas, cuando las había. Eran ellos quienes aseguraban el abono a las localidades más caras, palcos y butacas. Las clases medianas y obreras aportaban los suficientes medios para financiar a una numerosa orquesta y un coro que a partir de 1890 surgió del Orfeo Maonès. Destacados escenógrafos locales como Francesc Pons i Alzina y Francesc Olives producían nuevos decorados para cada ópera que se estrenaba.

A partir de 1893, antes que el Liceu de Barcelona, el teatro de Mahón incorporó la luz eléctrica a sus recursos. Si tenemos en cuenta que en el siglo pasado Mahón apenas contaba once o incluso quince mil habitantes, las cifras de ciento veinte óperas estrenadas y el haber alcanzado más de miles de funciones de ópera aparecen como un hito extraordinario.

Después de la Gran Guerra Europea (1914-1918) las temporadas operísticas se redujeron considerablemente a causa de la influencia del cine y de los deportes como el fútbol, así como del «imperio» del cuplé. Las funciones de ópera quedaron reducidas a unas funciones por Navidad, Año Nuevo y Reyes, y los artistas que en el siglo XIX se contrataban en Milán y llegaban a Mahón en velero vía Marsella ahora recalaban en Barcelona.

La historia de los años posteriores es la de una persistencia muy ocasional del género operístico. Así pasaron los años de la postguerra hasta que en 1971, el alcalde de Mahón Rafael Timoner Sintés, prematuramente fallecido hace un año, tuvo la feliz idea de dar nueva vida al espectáculo operístico que, como se ha visto, pasaba por una profunda crisis. Se decidió la organización de una «Setmana de s'Opera» y se iniciaron las actividades con unas representaciones de *Lucia di Lammermoor*.

Gracias a Diego Monjo, menorquín y buen conocedor del mundo de la ópera por su vinculación al Liceu, se pudo contratar a la soprano María Fleta, nieta del famoso tenor, al joven tenor Josep Carreras entonces al inicio de su carrera artística, y al barítono Vicenç Sardinero, quienes junto con el bajo Antoni Borràs, que había actuado con éxito en el Liceu, fueron los principales intérpretes de esta ópera de Donizetti. El coro sería el Orfeo Maonès. El éxito de la iniciativa motivó que en 1972 se organizara la primera de las Setmanes, con unos quinientos socios, artífices de estos veinticinco años de ópera que han contado con momentos gloriosos y grandes figuras artísticas, y que han dado salida también a notables cantantes menorquines.

La rehabilitación del teatro

Por un importe de 600 millones de pesetas, han sido adjudicadas las obras de rehabilitación del Teatro Principal de Mahón, cantidad que será aportada por el Ministerio de Obras Públicas, el Consell Insular y el Ayuntamiento.

El proyecto implica la adquisición de una vivienda contigua al coliseo para facilitar el acceso y la salida, restaurar la fachada central construyendo una a cada lado de la existente que sintonicen con la misma, recuperar ciertos accesos al edificio, nivelar el escenario que actualmente tiene una pendiente del 5%, hacia la sala dando al piso de ésta una ligera inclinación, a fin de mejorar la visualización del palco escénico, proveer éste de los elementos técnicos, maquinaria e iluminación adecuada. Se habilitarán salas para ensayos, se construirán nuevos camerinos, se ampliará el foso de la orquesta y el foyer y se restaurarán y mejorarán los elementos decorativos.

Aparte de las reservas que entre distinguidos melómanos y ciertas personas entendidas suscita la decisión de nivelar el piso del palco escénico, considerárase acertadísimo que el coliseo recobrase el aspecto que con respecto a la sala tuvo desde su construcción en 1.829 hasta 1.916 año en que, a causa de una desafortunada reforma, consistente en ganar algún espacio para la sala a costa del proscenio, «se perdieron buena parte de las condiciones acústicas del local», según críticas aparecidas en la prensa de la época, corroboradas por muy autorizadas opiniones, que quien firma estas líneas tuvo ocasión de escuchar de labios de directores y profesores de orquesta, cantantes y asiduos a funciones operísticas. **Deseado Mercadal.**

CANARIAS

Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de

Tenerife han venido ofreciendo en las últimas décadas sendos Festivales de Opera, XXX y XXV respectivamente, que discurren a lo largo de las grandes estaciones de atracción y desarrollo turístico, primavera y otoño de las islas. En el obligado límite de su referencia recogemos las principales notas de la estructura y la infraestructura operística canaria que protagonizan los Amigos Canarios de la Opera (ACO) y la Asociación Tinerfeña de los Amigos de la Opera (ATAO) en el ámbito de sus teatros principales.

EL FESTIVAL DE OPERA DE LAS PALMAS AMIGOS CANARIOS DE LA OPERA (ACO):

No se puede aislar la noticia sobre el Festival de Opera de Las Palmas de la de los Amigos Canarios de la Opera (ACO) por cuanto estos se constituyeron para la realización de aquel y unidos y difícilmente separables están en ambos. Los ACO se fundaron en 1966 presididos por Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna, valedor además en los momentos difíciles, y el primer Festival se ofreció en 1967. El próximo será el XXX Festival.

Dentro de esta breve referencia no puede omitirse el hecho de que con muy contados tropiezos, propios en todo tiempo y lugar de los empeños operísticos, el Festival de Opera de Las Palmas, hoy en la línea de los primeros festivales de España, ha ido superando año a año sus realizaciones, con excelentes producciones, acertada dirección musical y artística y teniendo en sus repartos a los primeros cantantes del mundo.

El Festival de Opera de las Palmas cuenta con un coro del Festival, estable, y con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria como asistencia inapreciable para sus realizaciones. Se ha consolidado la oferta de cinco títulos en cada Festival, de los cuales uno será estreno en su historia y ya se han abordado, con satisfactoria cobertura, las tres funciones de cada título. Para ello la entidad cuenta también con 450 socios protectores, de abono.

Los Amigos Canarios de la Opera trabajan con un presupuesto, para 1997, de 216 millones de pesetas, teniendo, aparte de la fidelidad de sus socios protectores y público, el patrocinio del Gobierno de Canarias, a través del Socaem, del Cabildo Insular de Gran Canaria, Ayuntamiento de las Palmas y numerosas entidades y empresas industriales y comerciales. Las fechas del Festival de Opera de las Palmas se establecen a lo largo de la primavera, con la natural adecuación de días en concreto a los condicionantes de los repartos.

EL FESTIVAL DE LA OPERA DE TENERIFE ASOCIACION TINERFEÑA DE AMIGOS DE LA OPERA (ATAO): Aunque la dedicación a los grandes espectáculos musicales ha sido una constante en Santa Cruz de Tenerife bajo iniciativas empresariales privadas o colectivas, facilitando la presencia de producciones foráneas, la institucionalización de lo que vino a ser el Festival de Opera de Tenerife se debe a la constitución en 1971 de la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Opera (ATAO),



Exterior del Teatro Pérez Galdós de Las Palmas

gestada por un grupo entusiasta entorno a Don José Sabaté Forn, hoy Presidente de Honor de la entidad. El empeño ha logrado una feliz permanencia donde el número de dos títulos ofertados en cada Festival, cuatro ya consolidados, se complementa habitualmente con conciertos de ópera y recitales a cargo de grandes solistas y certámenes y actuaciones corales afines al género. La presencia de las grandes figuras internacionales del canto lírico en el Teatro Guimerá se concita con la actuación del

otoño, de octubre a diciembre, conforme a sus hábitos y con una representación por título, cifra que la familia musical canaria viene demandando superar. Este hecho se hizo notar especialmente en la celebración de las Bodas de Plata, XXV Festival de Opera de Tenerife, en 1995, coincidiendo con los 60 años de la Orquesta Sinfónica de Tenerife.

LOS TEATROS DE OPERA:

TEATRO PÉREZ GALDOS: La ciudad de las Palmas de Gran Canaria había contado desde 1841 con el Teatro Cairasco, en la Plaza del mismo nombre y que la sociedad El Gabinete Literario vino a transformar, con nuevas obras, a principios de siglo, en sede social de diversos fines sociales y culturales. En 1888 el Ayuntamiento de Las Palmas inauguró en la calle Lentini el Teatro Tirso de Molina, conforme a un proyecto del prestigioso arquitecto nacional Francisco Jareño. Es conocida la crítica, contraria a la ubicación, de Don Benito Pérez Galdós, pero ello no impidió que el Teatro recibiese el nombre de Pérez Galdós en 1901. El teatro sufrió un incendio en 1918, del que sólo se salvó la fachada, procediéndose a su reconstrucción bajo la dirección del arquitecto canario Miguel Martín Fernández de la Torre y decoración interior de su hermano el gran pintor Néstor de la Torre, volviendo a inaugurarse, en 1918, en su configuración actual.

TEATRO GUIMERA: El interés de Santa Cruz de Tenerife por la disposición de un teatro como recinto de espectáculos se remonta a principios del siglo XIX con los Teatros de la calle del Tigre y de la Marina, hasta que en 1851 se abre el Teatro Municipal de Santa Cruz, obra del arquitecto burgalés Manuel Oraá y Alcorcha, sobre la sede del antiguo convento de Santo Domingo. Su interior fue objeto de la contribución de importantes decoradores y artistas que construyeron y reformaron palcos, palco escénico, decorados y demás acondicionamiento y ornamentación en años sucesivos. De 1911 a 1913 se llevó a cabo una amplia reforma interior bajo la dirección del arquitecto municipal Antonio Pintor.

El Teatro Municipal precisaba de una más con-

TEATRO PÉREZ GALDOS

Plza. Stagno S/N

35005 LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Tel.: (928) 36.15.09

Fax.: (928) 36.93.94

Administrador: D. Juan Molero Suárez.

Año de fundación: 1888

Aforo: 1.200

Calendario de la temporada: La temporada se concentra en la primavera.

Presupuesto para ópera: 217 millones

Propiedad: Teatro Municipal, propiedad del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.

TEATRO GUIMERA

SANTA CRUZ DE TENERIFE

Plza. Isla de la Madera, 1.

SANTA CRUZ DE TENERIFE

Tel.: (922) 60.62.65

Fax.: (922) 29.06.62

Administradora: Silvia Palau

Año de fundación: 1851 Arquitecto: Manuel Oraá y Alcorcha

Aforo: 800

Calendario de la temporada: En otoño.

Coro Universitario de La Laguna y la prestigiosa Orquesta Sinfónica de Tenerife que dirige Víctor Pablo Pérez.

La Asociación Tinerfeña de Amigos de la Opera cuenta con la subvención del Gobierno de Canarias, a través de la entidad Socaem, del Cabildo Insular de Tenerife y del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, así como numerosas empresas e industrias de la isla. El presupuesto previsto para 1996 ronda los 85 millones de pesetas, su Festival de Opera tiene lugar en

creta referencia que se apuntaba en favor del dramaturgo tinerfeño, de origen catalán, Angel Guimerà consagrándose el nombre de Teatro Guimerá con ocasión del homenaje que le fue tributado en 1914 representando la compañía de Tallaví su *Tierra Baja*. **Antonio Cillero.**

CASTILLA-LEON Y CANTABRIA

CANTABRIA: Cantabria cuenta en Santander con ópera en su temporada y en el festival de agosto. La temporada lírica como tal, con cuatro títulos, dos representaciones en cada uno de ellos, y durante dos meses, comienza este año. En el Palacio de Festivales, concretamente en la isla Argenta, es donde se celebrará esta temporada compuesta por *Rigoletto*, coproducido con el Teatro Arriaga, *Don Gil de Alcalá*, coproducida con el Teatro de la Zarzuela que se ofrecerá en la Sala Pereda, *La serva padrona*, realizada con un reparto de jóvenes cantantes, y *La Cenerentola*, en coproducción con el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

Con anterioridad a esta temporada de ópera, en Santander desde el año 91 se venían ofreciendo una media de cuatro o cinco títulos, bajando dicha cifra en el año 95, en el que se organizó el paso al Palacio de Festivales.

En la gestión de la temporada figura una sociedad anónima, si bien la mayor aportación la realiza el gobierno autónomo de Cantabria. Año de fundación: 1996. Dirección Juan Calzada. Presupuesto: 80 millones de pesetas. Aforo: Sala Argenta del Palacio de Festivales con

1.670 butacas y un foso para unos 130 profesores y la Sala Pereda con 580 plazas.

El festival Internacional de Santander también programa ópera, aunque no lo haga todos los años. En 1991 con el paso del festival veraniego de la Plaza Porticada al Palacio de Festivales, se ofreció, con motivo de la celebración del año Mozart, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, y *La flauta mágica*, junto a un *Otello* verdiano con Plácido Domingo. Este año han representado un *Nabucco* con la presencia de Mara Zampieri y Samuel Ramey, y para el año 96 tienen programada una *Bohème* con Mirella Freni y Roberto Alagna. Con independencia de las representaciones de ópera, también se celebran recitales en este festival como los dados por Mirella Freni o Hildegard Behrens.

CASTILLA-LA MANCHA

La situación de la ópera en las ciudades de la Comunidad de Castilla-La Mancha es muy pareja a la de otras ciudades españolas y nos demuestra cuan lejos estamos aún, en algunos campos como el de la música, de la realidad cultural europea.

Sus capitales viven casi de espaldas a este fenómeno musical, y donde hay algo, se consigue, por lo general, gracias al esfuerzo de unos pocos.

En Castilla-La Mancha el gobierno autónomo dispone de un presupuesto anual para cultura, en el que a veces se incluyen óperas, que ofertan a través de la Red de Teatros de la

Comunidad, contratando a compañías ya formadas.

ALBACETE: Para comprender la realidad de la ópera en esta ciudad es ineludible ponerse en contacto con la Asociación albacetense de Amigos de la Ópera, que vive el pulso musical de la ciudad día a día. Su presidente Don Javier Hidalgo nos transmite sus impresiones acerca de la situación que vive la ciudad.

Las representaciones de ópera son escasas y cuando las hay es a cargo de compañías de baja calidad, formadas sin medios, para realizar enloquecedoras giras con el fin de sacar algo de dinero. Ésto se complica más cuando estas compañías intentan interpretar obras muy conocidas y de gran dificultad vocal. Por otra parte en estas representaciones no existe ni escenografía ni coreografía y en palabras de Hidalgo, que viene a demostrar el desmantelamiento cultural de muchos países del este de Europa, «vienen por el bocadillo».

La Asociación prepara para los meses de marzo y abril el I Festival de Ópera de Cámara. Algo que se puede realizar con cierta calidad sin un elevado presupuesto. Representarán títulos como *La serva padrona* en reducción a piano, o *Rita* de Donizetti y *El maestro de capilla* de Cimarosa con orquesta.

Además de ésto, la Asociación promueve viajes a representaciones de ciudades relativamente próximas como Valencia o Sevilla, realiza ciclos de conferencias, publican una revista y proyectan videos de ópera.

CENTROS CULTURALES Y SALAS DE EXPOSICIONES DE CAJA DE MADRID

PLAZA DE SAN MARTIN, 1
«Salas de las Alhajas»
28013 MADRID

BARQUILLO, 17 C/V A AUGUSTO
FIGUEROA - 28004 MADRID

BLASCO DE GARAY, 38
28015 MADRID

ELOY GONZALO, 10
28015 MADRID

CASARRUBUELOS, 5
28015 MADRID

LIBREROS, 10 Y 12
28801 ALCALA DE HENARES
MADRID

SAN ANTONIO, 26
28300 ARANJUEZ
MADRID

MANUEL MAC-CROHON, 1
28530 MORATA DE TAJUÑA
MADRID

PLAZA DE CATALUÑA, 9
08007 BARCELONA

PLZA. DE LOS REYES S/N
11701 CEUTA

CALATRAVA, 7-9
13004 CIUDAD REAL

VIRGEN DE LA PAZ, 59
13200 MANZANARES
CIUDAD REAL

PLAZA STA. MARIA S/N
36002 PONTEVEDRA

PLAZA DE ARAGÓN, 4
50004 ZARAGOZA

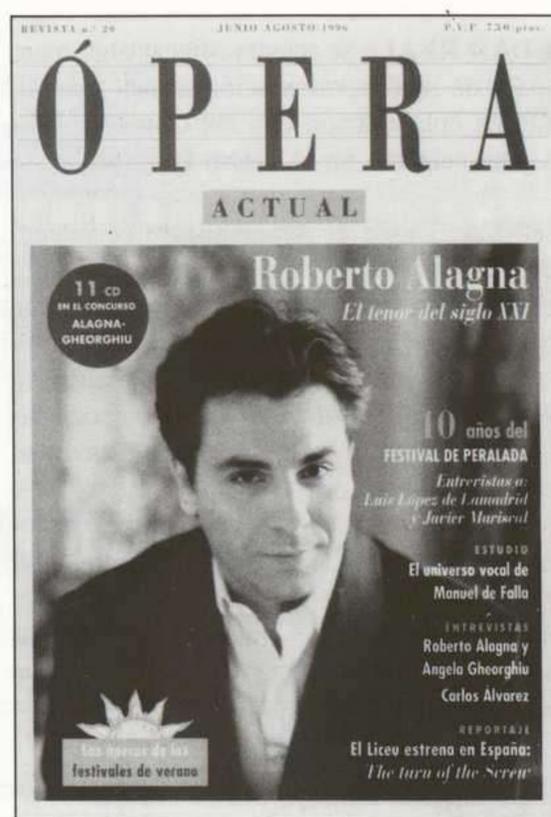


CAJA DE MADRID

Barcelona, 19 de diciembre a las 20 h.



Auditori Winterthur
(L' Illa Diagonal)



La única revista de ópera de España

Celebramos nuestro 5º aniversario

con un recital de Ana M. Sánchez

y Stefano Palatchi a beneficio del

Gran Teatre del Liceu.

Reserve sus entradas en el teléfono
(93) 426.42.26.

CIUDAD REAL: Se intenta ofrecer algo, pero no pasa de una representación anual, generalmente en colaboración con las Cajas de Ahorros y se celebran en el Teatro Quijano.

CUENCA: Desde el Ayuntamiento se intentó en su día ofrecer una ópera anual, pero lo cierto es que hoy caminan hacia la idea de ofrecer una trimestral, algo que no siempre es posible debido a la falta de presupuestos. Los cauces a través de los cuales ofrecen ópera son sociedades como Ademar u Opera 2001. Las óperas se ofrecen en el Auditorio

GUADALAJARA: La situación se repite, y tal vez en esta ciudad se agrave aún más si cabe. Como en el resto de las ciudades de la Comunidad la representación de una ópera es una excepción.

TOLEDO: En Toledo la ópera se representa en el Teatro Rojas, con un sala con capacidad para 478 personas, y no pasan de dos representaciones al año.

En resumen muy semejante la situación de la ópera en distintas ciudades de la comunidad, mantenida en donde la hay por un grupo minoritario de entusiastas, si bien debemos recordar aquí para terminar con un dato para la esperanza, las palabras del presidente de la Asociación albacetense de Amigos de la Opera en las que dijo «aquí en Albacete, no como en otras ciudades, siempre que hay ópera se llena el teatro». **Agustín Achúcarro.**

CASTILLA Y LEÓN

La situación de la ópera en esta comunidad es realmente mala y responde, en buena medida, a la falta de una política cultural, algo que no es precisamente nuevo, sino que podríamos decir se viene produciendo desde siempre.

Esta manifestación artística, con sus indudables características propias, padece las mismas limitaciones y sufre los mismos problemas que el resto de las artes que requieren un escenario en esta comunidad Castellano-leonesa. A los evidentes problemas económicos, pues la ópera es un espectáculo complejo, se une la falta total de infraestructuras.

Un rápido examen de las dotaciones de las distintas capitales de la comunidad nos arrojará un pobre balance: teatros privados que subsisten, muchos de ellos pequeños, falta de una política de auditorios o, si lo prefieren, de salas polivalentes, etc., esto junto a otros problemas impiden la implantación de la ópera en la Comunidad.

Incluso Salamanca, capital cultural, no posee propiamente un auditorio sino un Salón de Congresos que ha planteado en ocasiones, como es lógico, problemas técnicos para las representaciones, amén de que la acústica no sea la ideal.

No existe, por tanto, temporada estable en ninguna de las capitales de provincia y la ópera que se ofrece, cuando se ofrece, es mínima. Observemos someramente la situación de las capitales una por una en orden alfabético:

AVILA: Prácticamente se puede decir que no existen representaciones de ópera. Si bien es cierto que ha habido alguna, esto ha sido de forma muy esporádica. El problema para la representación de óperas se complica aún más debido a las reducidas medidas de la Sala de Caja de Avila, en donde se han venido ofreciendo.

BURGOS: Se celebraban óperas de forma ocasional hasta el año pasado que se organizó una temporada a cargo de la Asociación Filarmónica en el Gran Teatro burgalés. El cierre de este teatro ha acabado con la idea de ofrecer ópera en Burgos.

La ciudad está a la espera de la conclusión de la rehabilitación del Teatro Principal, pero difícilmente solucionará los problemas de la ópera ya que este edificio carece de las medidas necesarias para albergar una orquesta, pues hay espacio para poco más de veinte músicos. Por otra parte dispone de una embocadura de tan sólo nueve metros y tiene un aforo pequeño, lo cual repercutiría notablemente en la política de precios.

LEON: No tiene una temporada estable y las entradas oficiales, como en el caso del Ayuntamiento, colaboran con alguna representación aislada.

En situaciones concretas la ópera que se ofrece se hace en el Teatro Emperador y corren a cargo de compañías de los llamados países del este.

La Junta no programa ópera salvo que se incluya este tipo de espectáculo dentro de la Red de Teatros de la Comunidad.

PALENCIA: Sin carácter periódico se vienen a ofrecer dos representaciones anuales en el Teatro Ortega con compañías ya formadas, como el Teatro Lírico de Europa.

SEGOVIA: La vida teatral invernal de esta ciudad gira en torno al rehabilitado Teatro Juan Bravo que ofrece dos o tres representaciones anuales. Dispone de un presupuesto pequeño, ya que para todas las actividades que realiza (teatro, ballet, música, etc.) cuenta con unos 60 millones de presupuesto anual.

SORIA: Compañías de gira por España paran en esta ciudad el Centro Cultural «Palacio de la Audiencia», aunque la frecuencia con que lo hacen es mínima y podemos hablar tan sólo, como promedio, de una representación anual.

VALLADOLID: Valladolid vive de las aisladas representaciones de compañías estables que pasan por la ciudad, en espera de que la apertura del Teatro Calderón, actualmente en rehabilitación, reavive la vida operística de la ciudad, algo que se nos antoja tremendamente difícil.

Las óperas se celebran en el Teatro Lope de Vega donde apenas existe espacio para la orquesta, de hecho muchas veces parte de ella se tiene que colocar en los proscenios, y el Salón de Congresos de la Feria de Muestras, que es una sala totalmente inadecuada.

Valladolid contó con una meritoria temporada

de ópera que, acuciada siempre por los problemas económicos, ofrecía dos representaciones anuales

Desde el año 1.977, que abriera con una *Tosca*, hasta el 83, que cerraron con un *Lohengrin*, estuvo organizada por los Amigos de la ópera bajo la dirección de Don Carlos Rubio, actual gerente de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León.

ZAMORA: Vive una actuación parecida al resto de capitales y se ofrecen representaciones de ópera en el Teatro Principal, variando la cifra de representaciones, siempre exigua, según los años. Así, en el 94 ofrecieron tres representaciones y tan sólo una en el 95. **Agustín Achúcarro Bagués.**

CATALUÑA

BARCELONA: Desde 1847 el Gran Teatre del Liceu ocupó el lugar primordial en el cultivo de la ópera en Barcelona, rivalizando con el Teatre de la Santa Creu (a partir de entonces Teatre Principal), hasta el punto que se registraron escaramuzas entre los respectivos partidarios de ambos locales. El Gran Teatre del Liceu, que en estos años programaba también conciertos, obras de teatro, etc. La historia de la ópera en Barcelona se inicia con la compañía italiana que hizo actuar en el Salón de la Lonja de la Plaza de Palacio, el archiduque Carlos de Austria, durante su estancia en Barcelona en los años en que pugnaba por imponerse como rey de España («Carlos III»). Con motivo de su boda con Isabel Cristina de Brunswick-Wolfenbüttel (agosto de 1708), la compañía italiana representó *Il più bel nome*, de Caldara, a la que siguieron otros varios títulos del mismo compositor, de Giuseppe Porsile, de Emanuele Rincón d'Astorga y otros autores.

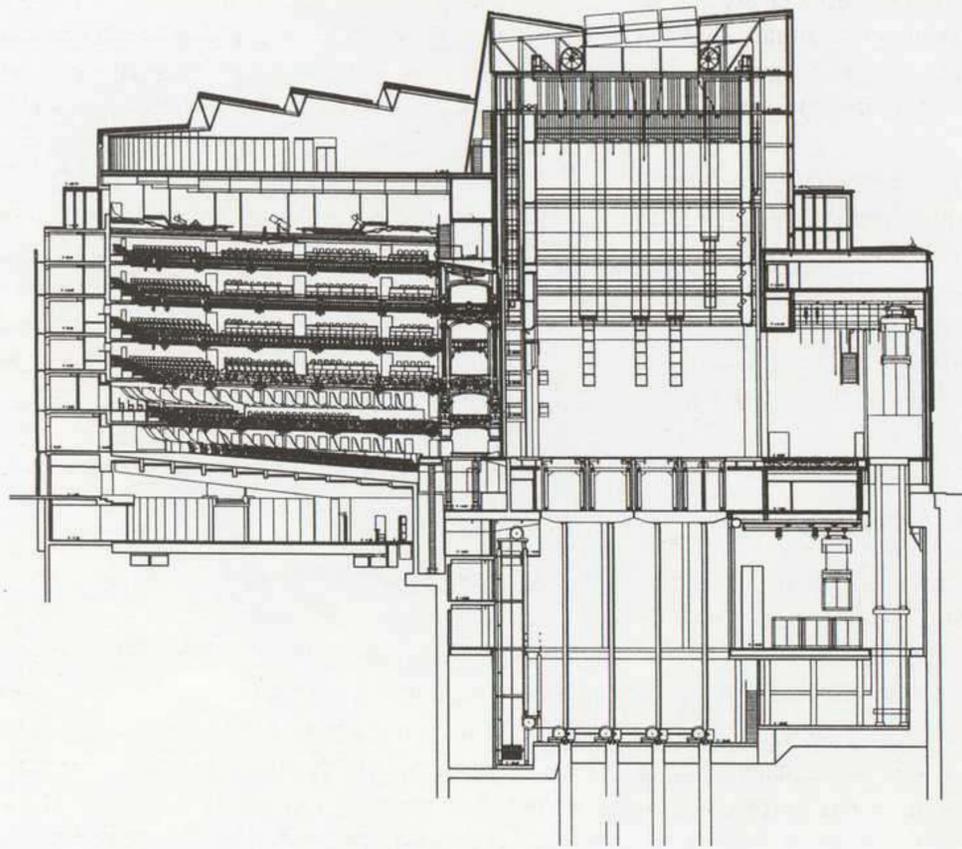
Terminada la Guerra de Sucesión la vida teatral barcelonesa volvió a su mínima expresión, centrada en el Teatro de la Santa Cruz (dependiente del Hospital del mismo nombre) donde en 1729 se registran las primeras zarzuelas de cierta envergadura que parecen suplir la falta de óperas. Finalmente, en 1750, el capitán general Marqués de la Mina, hace acudir a Barcelona a una compañía de operistas de Bolonia que inician sus temporadas regulares con gran afluencia de militares procedentes de las guarniciones de la ciudad; con el tiempo, las funciones de ópera arraigan entre el público barcelonés hasta el punto que cuando las autoridades pretenden suprimirlas alegando su carestía, resulta imposible su eliminación. El incendio del Teatro de la Santa Cruz (1787) obligó a las autoridades a su pronta reconstrucción (1788), y la ópera sigue siendo el espectáculo favorito, siendo la afición la que obligó al gobierno a retractarse de la pretendida prohibición de funciones en lengua no castellana (1801).

Después de la Guerra contra Napoleón (1808-14), el capitán general de Cataluña convoca la formación de una Junta rectora del teatro, que renueva la vida lírica del Teatro de la Santa Cruz, dirigida por Pietro Generali y por el compositor catalán Ramon Carnicer. El fin del Antiguo Régimen, en 1833, da pie a la aparición de nuevos teatros en Barcelona, y el Teatro

de la Santa Cruz -que ahora adoptará el nombre de Teatro Principal, para combatir la competencia- tendrá un rival en el naciente Liceo de Montesión (1837), creador del primer Conservatorio de la ciudad y del Gran Teatre del Liceu, cuya inauguración, en 1847, deja al Teatro Principal en una posición cada vez más secundaria, aunque no será hasta 1915 cuando abandonará decididamente la ópera. Entre tanto surgieron en las afueras de la ciudad otros muchos teatros -Nuevo, Circo Barcelonés, Tívoli, Novedades, Gran Vía, Teatre del Bosc (en el entonces pueblo de Gracia) donde en verano son frecuentes las temporadas de ópera. Estos locales y el Teatro Coliseum, inaugurado en 1929, sólo ocasionalmente presentarán óperas y se reconvertirán en cines, destino que afecta a partir de los años 1950 también al Teatro Principal.

Salvo excepciones muy contadas, el Gran Teatre del Liceu acaba siendo el único local que mantiene regulamente temporadas de ópera de calidad internacional. La guerra de 1936-39 motivó el desplazamiento de la ópera a los teatros Tívoli y Olympia (1937-1938), pero el gobierno de la República devolvió al Liceu el rango de ópera oficial del Estado (1938-1939). El fin de la guerra supuso el retorno del Liceu a su peculiar estructura de propiedad privada regido por empresarios contratados por la Junta de Propietarios. Así sostuvo el Liceu la continuidad de la ópera en España durante los difíciles años de la postguerra, alcanzando un nivel vocal cada vez más espectacular con la aparición de los grandes cantantes catalanes (Victoria de los Angeles, Raimon Torres, Enriqueta Tarrés, Montserrat Caballé, Jaume Aragall, Eduard Giménez, Vicenç Sardinero, Josep Carreras, Dalmau González, etc.) y como punto de apoyo para las grandes voces de otros puntos de España, como Alfredo Kraus, Plácido Domingo, el barítono menorquín Joan Pons, etc. Agotado ya por los cambios sociales de estos últimos años el sistema de propiedad privada y de empresario, se fundó en 1981 el Consorci del Gran Teatre del Liceu, con la participación de las principales entidades públicas del país, que tomaron a su cargo la gestión del teatro. Los avatares de la vida barcelonesa han sido superados con mayor o menor fortuna por el Gran Teatre del Liceu, y parece que también se superará con éxito el trágico incendio del 31 de enero de 1994, pues la reconstrucción del teatro avanza y en el momento de publicarse estas líneas se tienen previstas las fechas aproximadas de puesta en funcionamiento del Gran Teatre del Liceu, cuyas temporadas, de momento, se desarrollan en el Teatre Victòria y -en forma de concierto- en el Palau de la Música Catalana. La reconstrucción, realizada según el proyecto de Ignasi de Solà-Morales, prosigue a buen ritmo. En diciembre de 1997 se iniciará un período de «puertas abiertas» para visitarlo aunque no será inaugurado hasta octubre de 1998.

En el resto de Cataluña se han distinguido con luz propia, en estos últimos años, las ciudades de Sabadell y Reus. La primera, con la organización de las temporadas de la Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell, centradas en el



GRAN TEATRE DEL LICEU
PROYECTO DE RECONSTRUCCIÓN Y AMPLIACIÓN
DEL PABELLO
DEL ATELIER
1994-1998
2.34
SECCION LONGITUDINAL POR L'EN

Sección longitudinal del proyecto del Gran Teatre del Liceu

GRAN TEATRE DEL LICEU

c/ Sant Pau, nº 1, bis.

08001 - BARCELONA

Tel.: (93) 485.99.13

Fax: (93) 485.99.18

Administrador: D. Josep Caminal.

Año de fundación: 1847. Arquitecto: Miquel Garriga i Roca. Reconstruido en 1861-1862, a raíz de un primer incendio ocurrido el 9 de abril de 1861. Incendiado de nuevo el 31 de enero de 1994, se está reconstruyendo el teatro en el mismo lugar y con el mismo aspecto, bajo la dirección del arquitecto D. Ignasi de Solà Morales.

Aforo: el teatro disponía de 3.150 localidades, de las que se ponían a la venta 2.800. El aforo del nuevo Liceu será de 2.600 localidades.

Calendario de temporada: en los años anteriores al incendio, desde septiembre u octubre hasta julio. Durante las obras, se organiza una temporada supletoria en el Palau de la Música Catalana, el Teatre Victoria y otros espacios, de enero a junio.

Presupuesto para ópera: 2.500 millones de pesetas.

Desde 1847 el Gran Teatre del Liceu ocupó el lugar primordial en el cultivo de la ópera en Barcelona, rivalizando con el Teatre de la Santa Creu (a partir de entonces Teatre Principal).

Teatre de la Faràndula, dirigidas por la soprano Mirna Lacambra e iniciadas en 1982 con modestas producciones de nivel casi doméstico, pero que han ido incrementándose con el paso del tiempo. La reforma del Teatre de la Faràndula, en 1985, mejoró las condiciones de trabajo del equipo, que pasó de organizar ciclos de dos óperas anuales a tres, y en 1989 dio vida, con el apoyo de las instituciones públicas, a un circuito operístico por el que las producciones de Sabadell se representaron, a partir de entonces, en otras ciudades de Cataluña. En estos

últimos años el ritmo de producción ha sido trimestral, con tres funciones de cada título en Sabadell, y una en las restantes ciudades catalanas, y con títulos cada vez más ambiciosos, que han incidido en más de una ocasión en los títulos del repertorio mozartiano. Digna de señalarse es la insistencia en la participación, a veces casi exclusiva, de cantantes jóvenes españoles y siempre con producciones propias. La Orquestra Simfònica del Vallès, creada en torno a estas iniciativas, es habitualmente la formación que participa en la temporada operística. En Reus la restauración del Teatre Fortuny, fundado en 1881 y que había negligido su dedicación musical durante los años 1940-1980, ha supuesto una revitalización de la ópera y del teatro en un espacio renovado (1986) convertido en un hermoso teatro con los medios adecuados para acoger producciones operísticas de calidad.

En Gerona el Teatre Municipal, incluido dentro del edificio del Ayuntamiento, es un local a la italiana, decorado con elegancia pero anticuado en cuanto a estructuras y disponibilidades escénicas. Suele acoger producciones del circuito «Opera a Catalunya» y alguna otra iniciativa operística.

En Terrassa el Auditorium de la Caixa de Terrassa, moderno y bien equipado pero de aforo reducido y poco adecuado para las representaciones de ópera, incluye anualmente al menos una como final del ciclo de música y danza que programa anualmente.

En Mataró el Teatre Monumental, abierto en 1987, dispone de un escenario moderno y funcional, y de una sala de aforo suficiente, pero la capacidad del foso orquestal es muy reducida, por lo que generalmente opta por importar producciones sencillas de compañías del Este europeo.

En Figueras el Teatre Jardí ha presentado en alguna ocasión óperas, pero rara vez queda



Maqueta del nuevo Liceu en la Rambla de Barcelona.

incluido dentro del ciclo «Opera a Catalunya». Finalmente, el nuevo Auditorium de Sant Cugat, dentro del Centre Cultural, con un aforo de 800 localidades y un confortable espacio escénico móvil, acoge desde 1993 los espectáculos del circuito «Opera a Catalunya» y organiza ocasionalmente alguna representación propia. En el resto de las ciudades catalanas el género operístico suele aparecer sólo ocasionalmente, utilizando teatros antiguos y con pocas capacidades para espectáculos líricos. **Roger Alier.**

GALICIA

Al iniciar este reportaje sobre los espacios teatrales destinados entre otras actividades al mantenimiento de los espectáculos de ópera en Galicia, quiero dejar constancia previa de las limitaciones que presentan la mayoría de los - en cualquier caso no muchos- teatros gallegos, y que en la práctica los imposibilitan para este tipo de manifestaciones artísticas, por una parte en razón de sus reducidos aforos (capitales de provincia como Orense y Pontevedra cuentan en sus teatros con capacidades respectivas de 300 y 400 localidades) y por otra debido a la frecuente inexistencia en ellos de infraestructura mínima (foso de los músicos, escenario con posibilidades, dotaciones, camerinos, etc.) Debe ser por ello comprensible que en Galicia, como en cualquier otro lugar de España (supongo que el problema no es privativo de esta parte del mapa), la ópera mantenga una presen-

cia, más o menos regularizada y periódica pero continuada, allí donde cuenta con alojamiento digno y suficiente; alojamiento que en el caso que nos ocupa y no por casualidad, está localizable en sus tradicionales feudos de La Coruña y Vigo, donde existe afición históricamente consolidada y donde se formaron las Asociaciones gallegas de Amigos de la Opera que formaron año tras año memorables festivales, y de las cuales, desde hace algún tiempo, sólo la de La Coruña sigue ejercitando su función con eficacia reconocida y éxito creciente.

La creación de nuevos y más amplios espacios escénicos sin duda llevará aparejada la ampliación de la oferta operística. Así se viene demostrando en Santiago de Compostela, en donde la inauguración de su Auditorio, a la vez Palacio de Exposiciones y Congresos, trajo consigo la programación de temporadas musicales que incluyen representaciones de ópera de innegable calidad. De las que se dan en El Ferrol -ciudad que en otro tiempo sentó plaza de importancia operística- a los 600 espectadores que con buena voluntad tienen cabida en el teatro Jofre, deberá hacerse abstracción por su precariedad y mínima incidencia, del mismo modo que de las que en Lugo se tienen ofertado en un matadero industrial reconvertido, dotado de 800 butacas y conocido como el Auditorio Municipal Gustavo Freire.

LA CORUÑA: Cuenta la ciudad desde hace unos años con un Auditorio de espacioso escenario -que permite grandes montajes escénicos

aún sin haber sido concebido de manera especial con criterios teatrales-, y de generoso aforo, considerablemente mayor que aquel de que se disponía en el teatro Colón, anteriormente inevitable destinatario de los festivales de ópera que cada año y desde hace ya cuarenta y cinco viene organizando la Asociación coruñesa de Amigos de la Opera.

Para la organización de estos festivales cuenta la Asociación con la cobertura económica de un Consorcio patrocinador constituido por las siguientes instituciones: Xunta de Galicia (Consellería de Cultura), Diputación de La Coruña, Fundación Caixa Galicia, IMCE (Instituto Municipal Coruña Espectáculos) y Fundación Pedro Barrié de la Maza.

La Asociación, que desde siempre ha venido estimulando la formación de cuerpos estables para la ópera en su propia ciudad, aporta a los espectáculos que organiza su propia infraestructura coral con la participación de la Polifónica «El Eco», de larga tradición (si bien, suele requerir con frecuencia la colaboración de otros coros regionales), dispone y, naturalmente, también de las «impagables» prestaciones de la Orquesta Sinfónica de Galicia, que financia en exclusiva al Ayuntamiento local.

Los festivales, tal y como últimamente se viene realizando, constan de tres óperas (que se representan espaciadas entre los meses de mayo y junio) y de un concierto para solista con participación de coros y orquesta. Asimismo y en auditorio aparte más adecuado a sus características se ofrece ópera para jóvenes con una pieza de cámara.

Además de las que integran cada festival, otras óperas suben de cuando en cuando al escenario del Palacio de Congresos- Auditorio, intercaladas en la programación de temporada, algunas en versión concierto, como *La vida breve* de Falla, de muy reciente ejecución.

SANTIAGO DE COMPOSTELA: Con el Auditorio de Galicia, a la vez «Palacio da Opera, Exposicions e Congresos», recupera la ciudad del Apostol un espectáculo al que no había sido ajena en tiempos pasados y que ahora forma parte de una programación musical de amplio espectro y muy alto nivel, que atrae aficionados de todo el ámbito autonómico y en cuya financiación interviene dinero público y privado (Ayuntamiento de Santiago, Consellería de Cultura, Diputación de la Coruña, Finsa, Malvar, Universidad de Santiago, Autopistas del Atlántico, El Corte Inglés, Fundación Coca-Cola España, Regasa y Televés).

Sin la amplitud que tiene el de La Coruña, también como aquel el escenario del Auditorio compostelano flexibiliza sus posibilidades, que lo hacen más adecuado para el concierto que para la ópera, por lo que, no obstante, es posible obtener en él aceptables escenificaciones. Cada temporada, el número de óperas con destino a este Auditorio oscila en función de los designios de los organizadores, que últimamente parecen manifestar una cierta predilección por el género camerístico camerístico, con la contratación de obras como *Il segreto di Susanna* de Wolf-Ferrari, *Bastián y Bastiana* de Mozart, *El gato con botas* de Montsalvatge o *Il giocatore* de Cherubini, previstas para el presente curso.

Photo: Carol Weinberg



novedad



09026-68522-2

El misterio de la voz humana

vesselina kasarova



09026-68349-2

"...en realidad Vesselina Kasarova desafía toda expectativa en sus interpretaciones de enorme encanto, gracia y sutileza."

GUARDIAN

"La sensualidad y belleza de la mezzosoprano búlgara Vesselina Kasarova en su primer recital son sobrecogedoras... Kasarova tiene una voz bellísima: fresca, tierna y estimulante. ...es una cantante muy generosa en su línea melódica y sentimiento."

CLASSIC CD



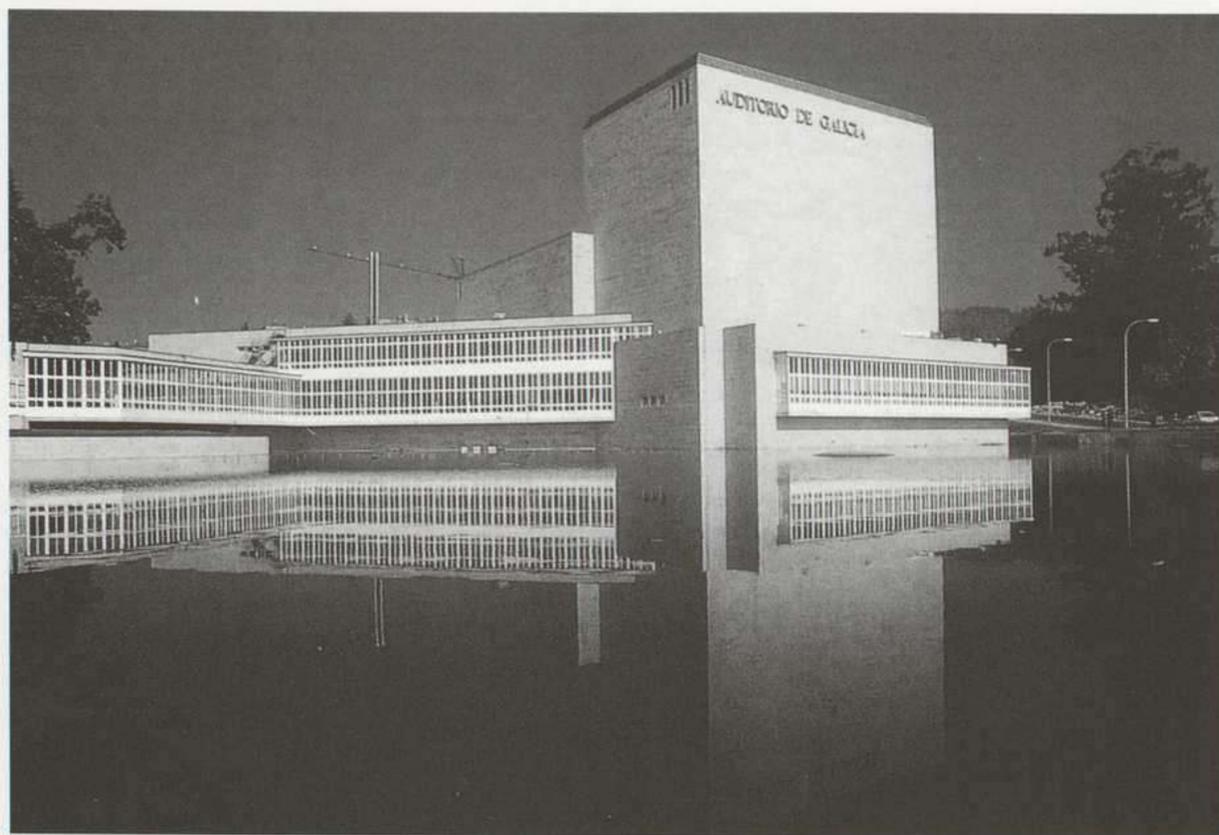
09026-68008-2

"La más bella de las 'nuevas' voces, que regresaba con frescura a mis oídos, desando volver a escucharla incluso mientras escribía, tal es la de la mezzosoprano búlgara Vesselina Kasarova."

GRAMMOPHONE



BMG CLASSICS



Auditorio de Santiago de Compostela.

Suponiendo que el alejamiento de la gran ópera sea provisional, mantenemos expectativas cara a las sucesivas etapas, con especial interés por la de 1999 (Año Jubilar), teniendo como referente la de 1993, en la que se dieron siete grandes producciones, entre otras de menor envergadura, amén de una decena de recitales con algunas de las más relevantes figuras del mundo de la lírica.

VIGO: El Teatro-Sala de Conciertos del Centro Cultural Caixavigo (antiguo García Barbón profundamente remodelado), acogió en 1988 el último de los festivales de ópera organizado por la Asociación Amigos de la Ópera de Vigo, que poco más tarde, con un concierto lírico, clausuraba su activada por falta de subvenciones que la hicieran posible. A partir de entonces es la entidad financiera Caixavigo, propietaria del citado Centro Cultural, quién a través de su Negociado de Obras Sociales (Sección Cultura), mantiene una actividad operística en la ciudad, integrada en una oferta cultural extensa y variada, en la que la música lleva la mejor parte y cuya financiación, en pro de una mayor calidad, viene siendo compartida los últimos años por el Ayuntamiento local.

Por el escenario del teatro vigués, dotado de una acústica agradecida y que una «concha mejora» sensiblemente en las sesiones de concierto, pasan cada año, desde hace ya algunos, no menos ni más de seis óperas entre las cuales suele haber una producción propia o en colaboración con otro teatro y la que siempre proporciona con su reconocido magisterio la Ópera de Cámara de Varsovia. Las demás representaciones corren a cargo de las compañías procedentes casi siempre de diversos países del este; a pesar de lo cual los resultados, no siempre felices, son a veces satisfactorios.

La ópera en Vigo -y no sólo la ópera-requiere una mayor esfuerzo financiador, venga de donde venga. También, y tal vez sobre todo, otros escenarios y aforos que potencien el espectáculo y procuren mayores ingresos por taquilla. Desde instancias municipales relacionadas con la cultura se empieza a anunciar la construcción

de un gran auditorio y se emplea el -por lo menos para mi-inquietante término «multiusos». ¿Habrá que echarse a temblar?. Espere-mos y veremos. **Juan Pérez Comesaña.**

MADRID

Parece lugar común pero inevitable al hablar de ópera en Madrid referirse a los orígenes y avatares de su Teatro de Ópera, el Teatro Real. Sobre la actual ubicación, se sabe existieron con bastante anterioridad, desde 1708, otros dos teatros sucesivos conocidos con el mismo nombre: «Teatro de los Caños del Peral». Pero será en 1818 cuando se inicien las obras de lo que es el actual Teatro inaugurado finalmente en 1850. Setenta y cinco años de permanente producción operística convirtió al Real en uno de los más famosos teatros de ópera de Europa, tanto por su belleza, como por su extraordinaria acústica y sus selectísimas temporadas donde cantaron las mejores voces del momento. Pero desde 1925 el silencio operístico ha inundado sus amplias salas y espacios, sólo con el paréntesis de los veintidós años (1966-1988) dedicados a la música sinfónica y de cámara, amén de algunos recitales y alguna ópera en versión de concierto. Desde 1988 está totalmente cerrado, con sucesivas y pospuestas fechas de apertura como coliseo operístico desde 1992. Ya parece que el culebrón de las obras, los nombramientos, despidos y dimisiones, dimes y directes toca a su fin, y se habla de octubre de 1997, primera quincena, como fecha de apertura y reinauguración. A poco menos de un año, ver para creer. Han pasado tantas cosas que, ¿quién duda que puedan pasar otras más?. Entre tanto maremagnum de fundaciones, comisiones, etc, parece que un triunvirato más dos comisiones y, junto con el director artístico salvado de la quema, Stéphane Lissner, tienen programada, provisionalmente sin duda, la temporada de reapertura 1997/98 y las tres siguientes con una selección de títulos que podríamos denominar ecléctica sino fuera porque hasta en eso parece que también anda la política. Para la primera tem-

porada las óperas previstas son las siguientes: *La vida breve*, *Parsifal*, *Porgy and Bess*, *Divinas palabras* (estreno absoluto), *Turandot*, *La zorrilla astuta* y *L'elisir d'amore*. No parecen haber prevalecido los criterios artísticos y musicales sin olvidar los pedagógicos, tan importantes en una ciudad como Madrid, sin educación operística, sino más bien otros que se nos escapan. El aforo de 1.630 localidades del extraordinariamente remozado teatro requerirá un verdadero esfuerzo de imaginación para ser cubierto en cinco o seis funciones como mínimo por título en una ciudad abandonada por las autoridades culturales durante bastantes décadas en lo que respecta a la educación lírica y fomento de la afición a la misma. Este magnífico proyecto de teatro de ópera pasará a ser realidad cuando todos los responsables de Educación y Cultura, Gobierno Central, Autonómico y Ayuntamiento, todas las asociaciones líricas y musicales, todos los aficionados al canto sumen su entusiasmo y esfuerzo en llenarlo de público y de contenido escénico-musical. La afición madrileña en este momento suma 3.300 miembros de la Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid, que para la fecha de la inauguración se pretende pueda llegar a aumentar, a los que habrá que sumar tal vez otros tantos más que pueden estar interesados en la lírica, aunque está claro que de este segundo hipotético grupo son la mayoría sólo aficionados a determinadas óperas, cantantes o espectáculos líricos. Pero deseáramos también que se contase también con los aficionados que, con facilidades, pudieran sumarse provenientes de otras Asociaciones de Amigos de la Ópera de las distintas Comunidades Autónomas. Por otra parte no ha de ser menor el esfuerzo por implicar a los centros educativos y de enseñanza públicos y privados, facilitándoles los medios para fomentar el gusto por la lírica. Hasta aquí el futuro que ya se nos viene encima. ¿Cuál es el presente?.

Disponemos de un Teatro de La Zarzuela que lleva treinta y dos años supliendo, con mejor o peor fortuna, la carencia de un auténtico teatro de ópera. Es en el año 1960 cuando Lola Rodríguez de Aragón empieza a pensar en recuperar la ópera para Madrid y organiza una temporada meritoria pero ruinosa. Al año siguiente, el maestro César Mendoza Lasalle se lanza a la misma empresa con resultados de sainete por la serie de circunstancias adversas e imprevistos que se produjeron. Finalmente, el 10 de mayo de 1964 con la ópera de Puccini *Tosca*, Madrid recuperaba la voz lírica silenciada durante tantos años. Esto fue posible, y hay que decirlo, gracias a la Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid que para tal evento se organizó y lo hizo posible. Desde entonces muchas dosis de paciencia han consumido los sufridos espectadores del teatro de la calle Jovellanos: bolos, uno detrás de otro, y sin parar; y así año tras año y temporada (entonces Festival) tras temporada. Aparte de las grandes voces que pudimos oír fue, sin duda, muy importante la aportación, ya en años posteriores, que las compañías de ópera del Este hicieron para el conocimiento del repertorio alemán, ruso y eslavo con muy dignas representaciones, la mayor parte estrenos en España. La época de José Antonio Campos al frente del Teatro de la

Zarzuela supuso un cambio bastante radical en la mejora general de las producciones con algunas de gran categoría; y al aumentar hasta cinco el número de representaciones por título fueron desapareciendo los bolos y asentándose producciones más propias de una temporada operística que de un festival. Y así llegamos hasta las tres últimas temporadas, de auténtico retal, -no ciertamente por voluntad de los responsables directos del Teatro- incluida ésta del 1996/97, que cierra la actividad operística del teatro para trasladarla al Real en octubre de 1997. Estos treinta y tantos años en el Teatro de La Zarzuela han servido, indudablemente, para consolidar y mantener ese pequeño núcleo de aficionados madrileños, al lado de ese otro público más o menos oficial que aparece en todos los actos de cierto brillo social, pero cuyos gustos y aficiones se encuentran poco enraizadas en el mundo de la lírica. Más tímidamente se ha hecho algo con las funciones realizadas en los últimos años por el Teatro de La Zarzuela para jóvenes: *matinéés*, aunque éstas, al estar teledirigidas, no han podido cumplir plenamente los objetivos para los que fueron previstas, aprovechándose de las mismas un muy escaso público infantil y juvenil. Sin embargo sí ayudaron y mucho a salir adelante a un buen grupo de jóvenes cantantes que ya están llevando su carrera por los teatros más importantes de Europa y América. A partir del año 1987 comienza a aparecer tímidamente un nuevo centro de actividad lírica con sede en el Teatro Albéniz, de la Comunidad de Madrid. Inicia su andadura el Festival Mozart que mantiene su actividad hasta, por lo menos, la temporada siguiente. Sus modestos comienzos nos trajeron producciones de compañías de

vocales junto a una gran eficacia propia de la veteranía y a un estilo musical muy mozartiano, como pocas veces se había oído en Madrid. Además permitió conocer prácticamente toda su producción operística tanto de las obras de Mozart más conocidas como de las que raramente se programan no sólo aquí, sino en cualquier otro lugar o teatro lírico. Lo que fue una arriesgada apuesta pronto se vió desbordada por la afluencia de un público diferente del habitual a las temporadas de La Zarzuela; un público nuevo, más joven, con un menor conocimiento de los usos sociales, pero fiel y entusiasta, -véase la fidelidad a *La flauta Mágica*, modesta pero eficaz producción polaca, que año tras año agota las localidades para sus representaciones- y con un concepto menos rígido y anquilosado de lo que es asistir a una función de ópera. Durante los años siguientes la calidad y cantidad de espectáculos, ya no solamente óperas, fue subiendo hasta llegar a convertirse en un auténtico acontecimiento cultural con la presencia de importantes artistas del género, llegando en algún momento a competir en calidad con algunas producciones de la tem-

tiana de Mozart, la Opera China, y quizás lo más importante *Einstein on the Beach* de P. Glass, dirigida por Bob Wilson, que fue todo un acontecimiento. El Teatro no tiene condiciones aunque en casos de ópera de cámara o algunas contemporáneas pueda salvar la situación. El último teatro en incorporarse al repertorio operístico ha sido el Teatro Calderón. Conocido en Madrid por ser la sede de la revista y espectáculos musicales de carácter folklórico, sin embargo, desde que se hizo cargo del mismo como empresario José Luis Moreno, muy popular por sus apariciones, hace años, como ventríloquo en TVE, va combinando sus espectáculos tradicionales con la ópera. En el pasado verano inició tímidamente esta experiencia y parece que dio resultado pues desde finales de septiembre está montando una temporada de cinco títulos clásicos: *Traviata*, *Madama Butterfly*, *Rigoletto*, *Bohème*, *Trovatore* y *Tosca*, con más de catorce representaciones por título. Lo más interesante de esta empresa es que se financia con capital privado y está consiguiendo una respuesta del público muy importante, sobre todo porque éste está formado en su



Interior del Teatro de la Zarzuela de Madrid

mayoría por gente nueva en la ópera y con importante presencia de estudiantes. Entre los cantantes protagonistas figuran jóvenes valores de la lírica nacional. Dado el éxito, se nos anuncia una próxima temporada para el invierno del 97 con ocho títulos más.

El panorama queda así cerrado. No parece excesivo ni en cantidad ni en calidad; pero si se tiene en cuenta que el esfuerzo que se ha hecho desde 1964 ha sido obra de muy pocos, los resultados son encomiables. Ahora sólo nos queda esperar, y apoyar al Teatro Real. Entonces sí que vendrá el desarrollo y revalorización del arte lírico en Ma-

Madrid. Al menos eso deseamos. **Francisco García-Rosado.**

TEATRO DE LA ZARZUELA (INAEM)
C/Jovellanos, 4
28014 Madrid
Telf:(91) 524.54.00
Fax: (91) 429.71.57
Director: D. Emilio Sagi Alvarez-Rayón
Aforo: 1.250.
Fundación: 1856, inaugurado como Teatro de Jovellanos y dedicado a la zarzuela. Remodelado y reinaugurado en 1956, se dedica a la ópera desde 1964.
Temporada: de zarzuela en otoño; de ópera entre diciembre/enero y julio.
Presupuesto: 2.500 millones.

Cámara de países del Este. Las características de aquellas producciones eran la escasez y a veces pobreza de medios tanto escénicos como

porada oficial de ópera. El teatro donde se ubicaron las representaciones no reúne las debidas condiciones para las mismas, y en cuanto fue posible, estas se pasaron al teatro de La Zarzuela, coincidiendo con la merma de títulos de la temporada del mismo, con lo que venía, de alguna manera, a completar el número de representaciones habitual. Desde esta iniciativa del Festival Mozart sí se ha ido creando un nuevo público y aumentando el núcleo de aficionados.

Mucho más esporádicamente, tanto en títulos como en producciones, y sin programaciones prefijadas, el Teatro Madrid, situado en La Vaguada, ha sido sede de algunas representaciones de ópera en los últimos años. Dentro del género lírico, es un teatro más dedicado a la zarzuela y al ballet, pero ocasionalmente se ha podido disfrutar en su escenario de *La nariz* de Shostakovich, *El Empresario* y *Bastían y Bas-*

MURCIA

En otras localidades de la región de Murcia, otros teatros municipales que han programado lírica son: Teatro Circo (Cartagena), Teatro Guerra (Lorca), Teatro Vico (Jumilla), y Teatro Concha Segura (Yecla).

La programación lírica en Murcia en los últimos años empezó de una forma continuada a partir del año 1990, por parte del Teatro Romea (antes de la inauguración del Auditorio) en un momento de auge, el «boom» de la ópera, teniendo una gran acogida de público. Las colas de espectadores se repetían ante los títulos líricos en cartelera, abarrotando el Teatro, con el letrero de «no hay billetes», como en sus



Interior del Teatro Real de Madrid.

mejores tiempos pasados. Como esa «moda» de la ópera no se supo o no se quiso aprovechar para fomentar aficiones y fomentar públicos que mantuvieran el interés en el futuro, se llegó a la actual situación en la que el público de la lírica si bien existe, no responde a las ofertas de programación, se quedan en su casa oyendo sus discos y añorando noches de actuaciones en directo. La programación lírica ha corrido a cargo

TEATRO REAL

Plaza de Isabel II, s/n

28013 MADRID

Tel.: (91) 516.06.00

Fax: (91) 516.06.51

Administrador: D. Francisco Gutierrez Luna.

Director Técnico: D. José Luis Tamayo. Direc-

tor Artístico: Stéphane Lissner.

Fundación: 1850, inaugurado el 19 de noviembre de dicho año con *La favorita*, de Donizetti.

Cerrado por amenazar ruina en junio de 1925.

Remodelación y reapertura como sala de conciertos: 14 de octubre de 1966. Cerrado en

1988 para reabrirlo como teatro de ópera, bajo

la dirección del arquitecto Francisco R. Partearroyo. Apertura prevista: octubre de 1997.

Aforo: 1630 localidades.

Mayoritariamente de compañías estables de la antigua Europa del Este, que se han sucedido por los escenarios murcianos, repitiendo los más importantes títulos del gran repertorio italiano. Excepcionalmente, las más memorables noches líricas han correspondido a producciones nacionales con unos resultados de gran nivel, así ocurrió con las producciones del Teatro Arriaga (*Carmen*, *Tosca*), del Gran Teatro de Córdoba (*Don Pasquale*), Amigos de la ópera de Sabadell (*Nabucco* ¡con Joan Pons!), o una coproducción del Teatro de la Zarzuela (*Marina*); y las de la Compañía de Ópera de Cámara de Moscú, la excepción obligada de ser reseñada respecto del resto de compañías eslavas. Curiosamente la única producción propia del Teatro Romea fue *La Parranda* de F. Alonso, como hecho aislado y a propósito de unas fiestas locales, de resultados

desiguales pero con recursos propios mayoritariamente.

Cuando en 1995 se inauguró el Auditorio, nueva sala prevista para las representaciones líricas, se desaprovechó la ocasión de diferenciar su oferta de programación lírica respecto de la anterior del Teatro Romea, y lejos de la producción propia, y coproducciones, accedieron a alquilar la sala a un nivel muy dudoso. Por ello si bien no formó parte de su propia programación, se desvirtuó la percepción del público como «más de lo mismo», añadiendo un handi-



Interior del Teatro Romea de Murcia.

cap para la futura oferta lírica de éste, hasta ahora un tema pendiente que deberá ser abordado con los suficientes elementos que garanticen si no el éxito (imposible de predecir), si los resultados artísticos que una sala de sus características exige, y que justifican su existencia y el desembolso de su construcción.

En el apartado de recitales y conciertos el panorama es absolutamente distinto, tanto por parte de los programadores públicos como privados (Asociación Pro Música, y Amigos de la Ópera, y patrocinadores como Cajamurcia en su obra cultural). Desde la recordada Pilar Lorengar a Victoria de los Angeles, Montserrat Caballé, Teresa Berganza, Katia Ricciarelli, Elena Obraztsova, algunas en varias ocasiones, o Alfredo Kraus también en sendos recitales, así como jóvenes valores tanto nacionales como locales. **Curro Carreres, Murcia.**

PAIS VASCO Y NAVARRA

Como núcleo central de la vida lírica vasconavarra, debemos citar en primer lugar a la Asociación Bilbaina de Amigos de la Ópera (A.B.A.O) como responsable de los más importantes acontecimientos operísticos acaecidos en nuestro entorno, como entidad más importante en cuanto a los espectáculos líricos se refiere, con un extenso historial artístico.

Fundada en 1953 por Juan Elúa (recientemente fallecido) y otros tres entusiastas de la lírica, que supieron recoger la afición a cantar y a escuchar a las grandes figuras que ha sido denominador común del pueblo vasco, tan iden-

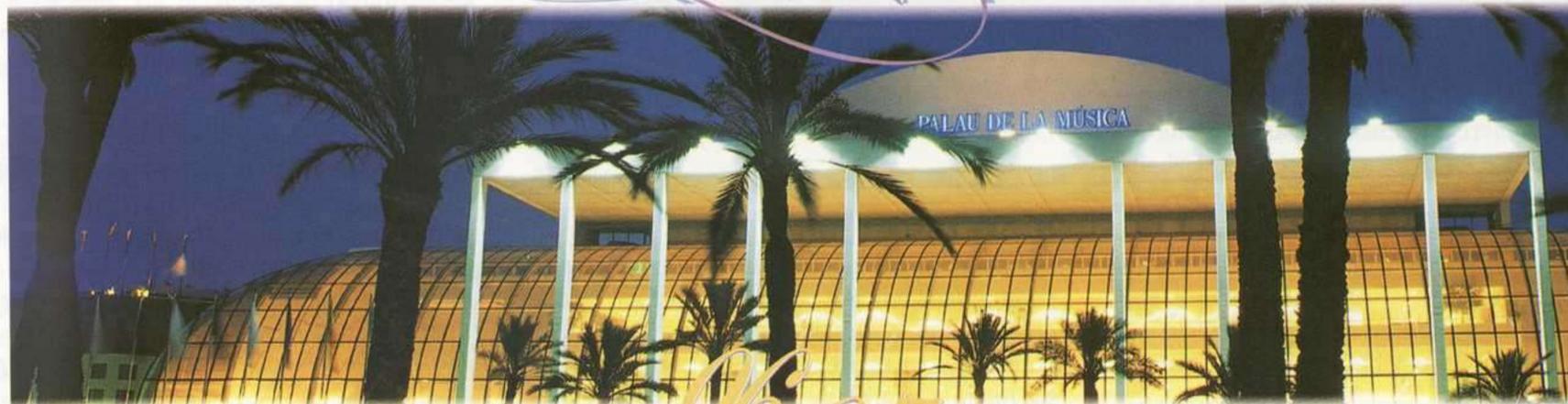


PALAU DE LA MÚSICA
I CONGRESSOS DE VALENCIA

1 9 8 7 1 9 9 7

10

ANIVERSARIO



1997

TEMPORADA

Una Programación 10

Como cada año desde hace diez temporadas, el Palau de la Música propone a su público una programación a la altura de los auditorios más importantes del mundo. 54 conciertos de abono por los que desfilarán las figuras más relevantes del panorama musical internacional, entre las que cabe destacar:

Otoño '96

Itzhak Perlman con la English Chamber Orchestra.
Helmuth Rilling con la Orquesta de Valencia
Riccardo Chailly con la London Symphony Orchestra.
Krystian Zimerman con la Sinfonía Helvética
Orquesta de Valencia con Enrique Pérez de Guzmán
dirigida por Enrique García Asensio.
Sir Georg Solti con la Orquesta de la Ópera de Baviera.
Esa Pekka Salonen con la Philharmonia Orchestra.

Invierno '97

Riccardo Muti con la Orchestra Filarmonica della Scala.
García Navarro con la Orquesta de Valencia
Frederica von Stade con la Orquesta de Valencia.
London Philharmonic Orchestra dirigida por Mariss Jansons.
Los Angeles Philharmonic dirigida por Esa Pekka Salonen.
David Geringas con la Orquesta de Valencia dirigida por Manuel Galduf.
Borodin Quartet con la London Philharmonic Orchestra
dirigida por Jiri Bělohlávek.
Jordi Savall con Concerts des Nations.

Primavera '97

Orquesta Nacional de Francia dirigida por Charles Dutoit.
Giuseppe Sinopoli con la Sächsische Staatskapelle Dresden.
Royal Concertgebouw Orkest dirigida por Gennadi Rozhdestvenski.
Alicia de Larrocha con la Radio Symphony Orchestra Berlin
dirigida por Rafael Frühbeck de Burgos.
Lorin Maazel con la Philharmonia Orchestra.
Serguéi Leiferkus, Coro de Valencia y Orquesta de Valencia
dirigidos por Máxim Shostakóvich.

tificado con las masas corales y con todo aquello que tenga que ver con el arte lírico. El logro personal más relevante de Juan Elúa, en los inicios de la A.B.A.O. fué el de la contratación de la gran María Callas para un concierto en la época de su mayor esplendor. La diva acudió a Bilbao en el avión particular del griego Aristóteles Onassis y no deseó hospedarse en hotel alguno, rodeada de toda serie de caprichos, pero a la postre el resultado artístico de su contratación fue sumamente feliz.

El historial de la A.B.A.O. se halla repleto de anécdotas como ésta. No obstante, nos ceñiremos a los hechos: gracias a la Asociación han pasado por nuestras comunidades, y a modo de escueto resumen Gianni Poggi, María Callas, Renata Tebaldi, Giulietta Simionato, Ettore Bastianini, Mario del Monaco, Franco Corelli, Fedora Barbieri, Fiorenza Cossotto, Elena Nicolai, Elena Obraztsova, Montserrat Caballé, Mirella Freni, Renata Scottò, Jaume Aragall, Alfredo Kraus, Plácido Domingo, Luciano Pavarotti, Carlo Bergonzi, Josep Carreras, Franco Bonisoli, Giuseppe Giacomini, Gianni Raimondi, Ferruccio Tagliavini, etc...una lista verdaderamente interminable de grandes colosos de la lírica.

Habitualmente ha presentado la A.B.A.O. sus temporadas en el Teatro Coliseo Albia, que dispone de un aforo de 1950 localidades. En sus orígenes se presentaban dentro de los quince primeros días de septiembre, seis títulos, comprimidos en ocasiones, en sólo diez días haciéndolo en colaboración con la Asociación Asturiana de Amigos de la Opera, que presentaba los mismos títulos dentro de la segunda quincena del mencionado mes.

En la actualidad, se vienen presentando siete títulos con tres representaciones de cada uno, y con intervalos, de un título al mes aproximadamente, con lo que la temporada se prolonga a unos siete meses con llenos totales.

También el Teatro Arriaga, dependiente del Municipio y con un aforo de 1200 localidades, presenta su propia Temporada de Opera que consta normalmente de cuatro títulos con dos representaciones de cada uno.

Existe el proyecto de presentar todas las óperas en el Palacio de Congresos y Musica Euskalduna, actualmente en construcción, que tendrá un aforo de 2200 localidades, cuya fecha de inauguración será en 1998.

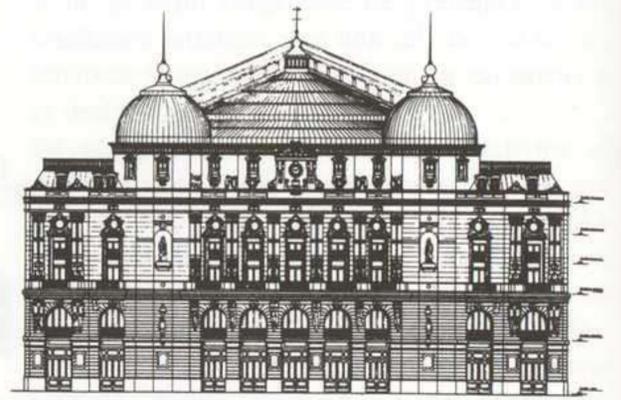
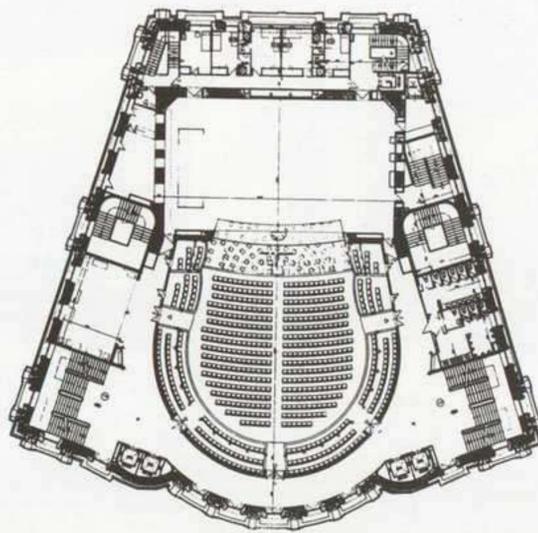
Esporádicamente, nuestra Sociedad Filarmónica, básicamente involucrada con la música sinfónica, organiza también algunos conciertos líricos, siempre con artistas de primer orden.

Vitoria dispone de su Teatro Principal con aforo de 1046 localidades, donde representan una o dos funciones al año con conjuntos que normalmente proceden del Este.

Por su parte, y dentro de la Quincena Musical que tiene lugar en la segunda mitad de agosto, el Teatro Victoria Eugenia de **San Sebastián**, con aforo de 1200 localidades, suele presentar una ópera que usualmente se repite en tres ocasiones.

Por último, en Pamplona, suelen representarse en el teatro Gayarre uno o dos títulos con dos funciones cada uno. Están realizadas gracias al interés que ha mostrado la Asociación Gayarre

Teatro Arriaga. Bilbao.



Planta y fachada exterior del Teatro Arriaga

de Amigos de la Opera y ha dado como fruto, por poner algún ejemplo, un notable *Rigoletto*, en la pasada edición y también *La Cenerentola* de 1992 con la presentación de la mezzosoprano Maite Arruabarrena. Alterna con el Concurso Julián Gayarre de forma que cuando éste tiene lugar, se representa una única ópera. El aforo es de 1052 localidades. Merece especial atención este concurso que en la edición de 1996 ha acogido a 143 jóvenes de 24 países, lo cual supone una cifra récord. El gran tenor José Carreras figura, como es sabido, como Presidente de Honor. **José Antonio Solano.**

TEATRO ARRIAGA

Plaza Arriaga
48005 BILBAO
Tel.: (94) 416.33.33
Fax: (94) 416.31.85
Director artístico: D. Luis Iturri.
Año de fundación: 1890
Aforo: 1711 localidades.
Calendario de la temporada: Algunas representaciones de ópera a lo largo de la temporada.

TEATRO COLISEO ALBIA

C/Alameda de Urquijo, 13
48008 BILBAO
Tel.: (94) 415.39.54
Aforo: 1950 localidades.
Calendario de la temporada: desde septiembre u octubre a mayo.
Sede de las representaciones de la A.B.A.O.

VALENCIA

La ciudad de Valencia, que contó con una importante aunque irregular vida operística en el siglo XVIII, vio incentivada su actividad en este terreno a raíz de la inauguración del Teatro Principal, en 1832, que funcionó en los primeros años bajo la dirección del maestro Ramon Vilanova. Se inauguró con la comedia *Luis décimocuarto el Grande* y el segundo acto de *La Cenerentola*, de Rossini. Hasta 1900, su vida operística fue intensa, con temporadas de considerable relieve y duración. A fines del siglo XIX, Valencia ofrecía ópera en cuatro

teatros, además de algunas representaciones en lugares públicos abiertos. A partir de 1901 sobrevino una época de decadencia, pero hasta 1930 Valencia aprovechó el paso de los divos por el Liceo barcelonés o (hasta 1925) por el Real de

Madrid, para montar en torno a ellos unas funciones en conjunto irregulares y con pobres puestas en escena, pero que en todo caso, vistas con perspectiva, tuvieron un gran valor por el repertorio representativo de la época y por las voces legendarias que durante este período tuvo oportunidad de conocer el público valenciano como Francisco Viñas, María Llácer, Riccardo Stracciari, Titta Ruffo, María Barrientos, Lauri Volpi, Lázaro, Fleta y un largo etcétera. Desde 1931, en los años de la Segunda República y el bienio derechista, hubo escasa actividad, pero se pudo escuchar a Mercedes Capsir, Carlo Galeffi, Antonio Cortis y Aureliano Pertile. Desde la postguerra hasta los años 1970, la ópera estuvo prácticamente abandonada en Valencia, aunque hubo funciones en los Jardines del Vivero y en ocasiones se oyeron voces tan importantes como las de Cortis, Filippeschi, Merli, Gino Bechi, Beniamino Gigli, Victoria de los Angeles, Carlo Bergonzi y Alfredo Kraus.

En 1971 se constituyó la Asociación Valenciana de Amigos de la 'Opera (A.V.A.O.), bajo la dirección de D. José Torres Murciano, que consiguió mantener hasta 1979 nueve temporadas estables, ya no repetidas hasta el presente, con un total de 46 óperas, con doble función en sus últimos años, y que dio ocasión de escuchar a muchas grandes voces del momento entre producciones equilibradas y solventes y otras irregulares y modestas. Supuso también el estreno de algunos títulos mozartianos desconocidos hasta entonces, y algunas óperas rusas nuevas en el Principal. A partir de 1980 se sucedieron pequeños ciclos, organizados por instituciones públicas, de nivel en general bajo. Después hubo representaciones interesantes pero aisladas dentro de la programación teatral y de conciertos del Teatro Principal. A partir de 1988 aparece por fin la voluntad de organizar ciclos de ópera dignos, por parte del

'Área de Música dependiente de la Conselleria de Cultura, contando con la Orquesta de Valencia, dirigida por Manuel Galduf, y con el recién creado Coro de Valencia. Estos ciclos de notable calidad continuaron hasta 1992 e incluyeron la recuperación de *Una cosa rara*, de Vicent Martín i Soler, y el estreno de *El triomf de Tirant*, de Amando Blanquer. Hay que destacar en estos años las producciones de *El rapto en el serrallo*, *L'Orfeo* de Monteverdi, *La Cenerentola*, *Il trovatore*, *Idomeneo* y *Così fan tutte*, en la temporada 1991-1992. En 1995 la Conselleria de Cultura organizó un ciclo de calidad, en el que se programaron *Lucia di Lammermoor*, *Tosca*, *Don Giovanni* y *Eugen Onegin*. En el Teatro Romano de Sagunto se dio una brillante *Turandot*. En 1996, en cambio, no se ha programado ninguna ópera.

En Castellón de la Plana, el Teatro Principal ha acogido en ocasiones alguna ópera destacada: así en 1943 presentó *La filla del rei Barbut*, de la compositora castellanense Matilde Salvador, y en 1974 dio también *Vinatea*, de la misma compositora, antes estrenada en el Liceu barcelonés y en el Princesa de Valencia.

En Alicante el Teatro Principal tuvo una vida considerable en el siglo XIX. Actualmente se estrenan óperas contemporáneas dentro del Festival de Música Contemporánea que se da cada año en esta ciudad.

La situación, en las tres capitales de la Comunidad Valenciana, sigue siendo precaria. Las instituciones públicas no han hecho más que ciclos, algunos con calidad, pero sin continuidad y sin jamás plantear el establecimiento de una temporada estable de ópera. Valencia, con el segundo teatro de ópera más antiguo de España, el Principal, sigue vergonzosamente sin tener una temporada estable de ópera. Y sigue sin haber indicios de conciencia cultural ni de un proyecto serio para un género que tanto arraigo tiene en Europa y tanto lo tuvo en Valencia.

El Palau de la Música

Desde su inauguración, hace diez años, el Palau de la Música de la capital levantina ha suscitado un ingente interés en los medios musicales del país. Su programación, que va desde la ópera hasta los conciertos, es una de las más interesantes de nuestros auditorios por su variedad y heterogeneidad. El Palau de la Música acogió los conciertos de los lunes de la Filarmonía, una programación importante con solistas y conjuntos extranjeros, diversos ciclos de música de cámara y la temporada de la Orquesta de Valencia, con el Coro de Valencia, proporcionando además una sede estable para los ensayos necesarios. Además permitió programar óperas en concierto, lo que compensaba también la actividad operística poco continuada desarrollada en el Teatro Principal en los últimos quince años. También el Palau ha posibilitado la plena incorporación de Valencia a los grandes circuitos internacionales. El melómano valenciano ha podido por fin, en estos últimos años, escuchar aquí a gran parte de las grandes figuras y orquestas mundiales.

El Palau de la Música fue inaugurado el 25 de abril de 1987. Proyectado por José María de



Palau de la Música de Valencia.

Paredes, se inspira en algunos aspectos en los mercados valencianos de Colón y Central, y su estilo ecléctico recoge en su fachada principal la tradición de los palacios de cristal del siglo XIX, en contraste con la funcionalidad lineal de la zona posterior y laterales. Los más de 200.000 espectadores por año hablan por sí solos de la popularidad del Auditorio.

Las dos salas del Palau son la sala A, con capacidad para 1.794 localidades, está destinada a grandes conciertos sinfónicos y a algunos grandes solistas, así como la ópera en forma de concierto, progresivamente, habiendo alcanzado en los últimos cinco años un nivel excelente en sus ciclos de Primavera, Otoño e Invierno. Basta recordar el paso de orquestas como la Sinfónica de Chicago, Philharmonia Orchestra, Orquesta del Siglo XVIII, The Academy of Ancient Music, Filarmónica de Israel, Filarmónica de Múnich o la del Concertgebouw, entre otras muchas; y a figuras como Giulini, Claudio Abbado, Barenboim, Maazel, Solti, Mehta, Celibidache, Menuhin, Rostropovich, Stern, Richter, Leonhardt, Domingo, Caballé, Berganza, Ramey, Horne, Te Kanawa, Ludwig, Scotto, Freni, Gedda, Cossotto, etc. Ha sido especialmente importante el paso de grandes voces líricas, bien en óperas en concierto o en recitales, inéditas para el oyente valenciano o sólo escuchadas en los Festivales de Amigos de la 'Ópera de los años setenta o en visitas ocasionales. La sala B, con 420 plazas, es muy idónea para conciertos de cámara y recitales. También en esta sala ha desarrollado su actividad el Taller de 'Ópera del Palau, Además de acoger a grandes solistas y conjuntos de música antigua y barroca.

Óperas en concierto y escenificadas

Las óperas en concierto, excepto alguna escenificada, han supuesto, por una parte, un complemento necesario a la actividad operística poco continuada, aunque con algunas versiones muy interesantes, en la escena del Teatro Principal. Por otro lado, la ópera en concierto tiene cualidades propias y, en algunos casos, es la oportunidad privilegiada de escuchar algunas obras que raramente se escenifican. Hay que destacar la serie de títulos wagnerianos, en los que actuó la Orquesta y Coro de Valencia, excepto cuando se indica otra agrupación: *Parsifal* (1988) diri-

gida por Alexander Sander, el acto segundo de *Tristán e Isolda* (1990) con la Orquesta de la 'Ópera del Estado de Berlín dirigida por Heinz Fricke, *La Walkyria* (1991) dirigida por Randall Behr, *El Holandés errante* (1992) dirigida por Manuel Galduf, y *Sigfrido* (1995) y *Das Rheingold* (1996) dirigidas ambas por Manuel Galduf. Está previsto completar *El Anillo* en la temporada 1997-98.

Las demás óperas han sido *Orfeo* de Monteverdi escenificada (1989); *Acis and Galatea* (1991) por The Scholars Baroque Ensemble; *Porgy and Bess* con Simon Estes y la Orquesta de Valencia bajo la batuta de Galduf; *La serva padrona* de Pergolesi y *La Matrona Efesia* de Charles Dibdin, por Opera Restoid (1992); el oratorio *Iván el Terrible* de Prokofiev (1992 y 1994, la última con la Orquesta y Coro del Teatro Kirov de San Petersburgo); *Julio César* (1993) con Christine Weidinger, el Collegium Instrumentale y el Coro de Valencia; *Orfeo ed Euridice* (1993) con Elena Obratsova, Ileana Cotrubas, la Orquesta y Coro de Valencia dirigidos por Manuel Galduf; *Falstaff* de Verdi (1993) con Giuseppe Taddei, la Orquesta de Valencia y Manuel Galduf, *Mefistofele* (1993) con Samuel Ramey y *Los elementos* de Antonio Lúteres (1994). Arriesgada e interesante ha sido la temporada de óperas en concierto en 1995: *Norma* de Bellini con la Orquesta y Coro del Gran Teatre del Liceu con Dolora Zajik y Sharon Sweet; *Pelléas et Mélisande* con la Orquesta de Valencia dirigida por Antoni Ros Marbà; *El Castillo de Barbazul* con la Orquesta Sinfónica Húngara dirigida por Adam Fischer y *La condenación de Fausto* con Samuel Ramey y la Orquesta de Valencia dirigida por Galduf. Durante 1996, además del Wagner ya citado se ha presentado *Elektra* con Eva Marton, Anna Tomowa Sintow, Leonie Rysanek y dirección de Galduf. Hay que añadir las magníficas representaciones realizadas por el Taller de 'Ópera, creado por el Palau, con voces jóvenes, muchas de ellas con gran futuro, y muy cuidadas escenografías. Han resultado ejemplares las versiones de las obras representadas desde su fundación: *Le nozze di Figaro* (1994), *Don Pasquale* y *La Revoltosa* (1995). En conjunto, pues, puede apreciarse la excelente labor realizada por el auditorio valenciano. **Blas Cortés.**

Vesselina Kasarova: «Uno de mis puntos fuertes es mi capacidad de improvisación»

La mezzo soprano búlgara Vesselina Kasarova es una mujer simpática, abierta, vital. Sorprende el volumen y el tono de su voz cuando habla puesto que nada tiene que ver con su emisión en escena. Su risa es amplia, constante y contagiosa. Su conversación es agradable. Está muy atenta a las preguntas y es muy aplicada en sus respuestas.

La entrevista se desarrolla en su lujoso apartamento de la avenida F. Roosevelt en presencia de su marido, que hará las veces de intérprete -en inglés- cuando el italiano de la mezzo no alcanza el del entrevistador o cuando el alemán de éste no llega a descifrar el alemán de la cantante.

OAC- ¿Cuál es la base de su formación musical?

Empecé a tocar el piano a los 5 años. En Bulgaria la música es una parte muy importante de la educación de los niños. En la escuela, por la mañana se imparte una educación general -matemáticas, literatura,...- y por las tardes se trabaja únicamente la música. Cada año hay una selección que elimina a los alumnos menos dotados y apoya a los que lo son más para que prosigan el estudio de algún instrumento. Así yo pude ir progresando hasta que a los 18 años obtuve el diploma de concertista en el conservatorio de Stara Zagora. El trabajo en dicho conservatorio fue muy duro pero la formación que allí recibí fue sólida. No sólo por lo que al instrumento se refiere sino también en armonía, composición, etc,...

OAC- ¿Por qué entonces el canto?

Ya antes de conseguir el diploma de concertista empecé a trabajar acompañando cantantes. Cantar me ha gustado siempre y, cuando podía, cantaba en pequeños círculos familiares y entre amigos. Mis compañeros me incitaron a que probara suerte con otra carrera dentro del mundo de la música. El ingreso en el Conservatorio de Canto era entonces muy difícil, puesto que cada promoción estaba compuesta de

sólo 20 estudiantes de todo el país. Ni uno más. Mi profesor me ayudó sobremanera a preparar el ingreso. El examen me fue favorable y así pude seguir una formación de canto durante cinco años. El trabajo en el Conservatorio fue también muy duro, pero lo soporté con gusto porque había encontrado en el canto mi verdadera vocación y además tuve la suerte de tener excelentes profesores.

OAC- ¿Cuáles son sus papeles favoritos?

No tengo por el momento preferencia por ningún rol determinado. Me gusta cantar Mozart, Bellini, Donizetti, Rossini. Es decir me encuentro muy cómoda en la época situada entre los siglos XVIII y XIX. Ya dentro del siglo XIX mis preferencias se hacen más selectivas: Stéphanie del *Roméo* de Gounod, Polina de *La dama de picas*, Charlotte de *Werther*,...

OAC- Charlotte parece un intruso en esta colección de personajes.

No lo creo. Charlotte es una mujer alegre y joven. Es elegante y frágil. Si se evita una interpretación demasiado dramática, que el personaje no requiere, y que gracias a la técnica vocal se encuentra el color adecuado de la voz, Charlotte se convierte en un personaje más de la época citada... que es la de la juventud de Goethe, es decir la de la acción de *Werther*. Por otra parte yo poseo un registro grave que es muy amplio y ello me ayuda enormemente puesto que puedo emitir en esta tesitura con un volumen adecuado sin tener que forzar la voz.

OAC- Hablando de Rossini, el pú-

blico barcelonés pudo aplaudirla en Pippo de *La gazza ladra*.

Tengo un gran recuerdo de Barcelona, donde por otra parte trabaja un compatriota mío (se refiere a Xristo Stoikov). Estuve muy triste cuando supe que el Liceo había desaparecido. Espero que su reconstrucción sea lo más rápida y más lograda posible. Pippo es un personaje atípico en la galería de los roles de Rossini. Una gran parte de su papel es casi hablado, lo cual no es nada espectacular, ni bueno para la voz del artista. Es más un personaje de teatro que de ópera. Espero poder volver en un futuro próximo a España, pero, de momento no tengo ningún plan preciso sobre esta cuestión.

OAC- ¿Cómo trabaja sus personajes?

Vocalizando mucho. Gracias a la comprensión de las situaciones teatrales busco el color de la voz que más se adapta al rol. Cantar y actuar son para mí dos facetas de la misma cosa. Actualmente el canto no es estático como lo era hace treinta años. Para empezar a trabajar un rol utilizo el piano, primero me acompaño yo misma y más tarde utilizo un buen acompañante hasta poseer completamente al personaje. Normalmente me mantengo siempre fiel a la idea que de cada papel me he hecho yo misma. Los directores de orquesta me han influenciado poco hasta ahora en mis decisiones interpretativas. En general no tienen el tiempo suficiente para revisar a fondo a cada personaje, además, algunos tienen un conocimiento superficial de la psicología de cada rol. Hasta ahora todo ha ido sobre ruedas y me he entendido maravillosamente con todos (o casi todos) los directores con los que he trabajado.

OAC- ¿Cuál puede ser la evolución de su carrera?

Estoy muy satisfecha de lo que he hecho hasta ahora. De momento, a mis 31 años he logrado imponer mi voluntad en el desarrollo de mi carrera,

siempre respaldada, es cierto, por mi marido y mi *manager*. He elegido personajes que convienen no solamente a mi voz -esto no es difícil- sino sobre todo a mi personalidad. Mozart y Rossini son además muy apreciados en Bulgaria. En el futuro no dudo que abordaré nuevos personajes. Pero lo haré sólo cuando sienta que estoy psicológicamente preparada para hacerlo. Ello pone el problema de las grabaciones discográficas; ya he grabado *Beatrice* y *Tancredi* y estoy preparando *Capuletti* a partir de mi presentación actual en la Bastille, y *La Belle Hélène* que dirigirá en la escena Harnoncourt y en el disco Lorin Maazel, otros proyectos para el futuro discográfico son una colección de *lieder* de Schubert, Schumann y Brahms y el *Rosenkavalier*. Cada uno de estos personajes ha sido objeto de una selección rigurosa por parte mía, en la que la intuición ha jugado, debo decir, un papel importante. Si no puedo dar una interpretación perfecta, prefiero abstenerme ... a pesar de las presiones que puedo sentir de la parte de algunos (grandes) directores que me empujen en direcciones que, sin ser equivocadas, pienso que son prematuras.

OAC- ¿Cómo ve en el futuro su vida familiar?

Aunque mi trabajo sea muy difícil y para mí muy importante, lo es mucho más el mantener viva y estable mi célula familiar. Pienso tener hijos («cinco» precisa Roger, su marido, sonriendo) y pienso ocuparme de ellos. Quiero formar una familia normal aunque las condiciones de mi trabajo sé que me lo impedirán en gran parte. El dinero es muy importante, no cabe duda, pero la familia lo es más para mí. Yo no canto por el dinero sino porque me gusta encontrarme en escena y cantar. Es un placer físico. A veces me parece que el mundo de las tablas es más real que el que nos rodea.

Sé que el oficio de cantante lírica conlleva peligros para el individuo y para su familia -el dinero en demasía, el temor de perder la voz, el accidente, el desaliento, la fatiga,...- pero, por ahora mi familia -mi marido y mi madre, en particular- y también mi *manager* me ayudan enormemente a mantener los pies en el suelo y me evitan de caer en tentaciones en las que algunos de mis colegas han sucumbido.



OAC- ¿Cuáles son sus puntos fuertes?

Mi formación musical es muy completa. El amor por la escena. Mi capacidad de improvisación.

OAC- ¿Y sus puntos débiles?

Una excesiva emotividad en escena

y sin duda, la autocrítica, el perfeccionismo que algunas veces me agobia. Por suerte Roger está siempre a mi lado.

Y cogiendo la mano de su marido le besa púdicamente en la mejilla. **Jaume Estapà.**

Goyescas, de la sombra a la luz

Es el sino de la ópera española. Cuando se afirma que en Goyescas falta una auténtica acción dramática, cuando se le achaca que, como en el resto de la producción teatral de Granados, hay pocos personajes y menos espacios para desarrollarlos, cuando se tacha a su autor de miniaturista o de virtuoso de la taracea, se está haciendo en realidad el retrato de la ópera que se ha intentado hacer en este país, donde los únicos ejemplos del género que han conseguido pervivir -con la posible excepción de La Dolores, han sido los que tienen su origen en la zarzuela o han sido concebidos bajo sus criterios y condicionamientos, por más que el texto haya sido durchkomponiert.

Marina, Las Golondrinas, Maruxa, o Don Gil de Alcalá han sido y son obras populares. Goyescas y La vida breve, no. Y sin embargo en la primera de ellas hay atisbos de logros importantes, vislumbres de lo que hubiera podido ser un camino. Un camino que acabó perdiéndose bajo las aguas del Canal de la Mancha el 24 de marzo de 1916.

De hecho, Granados consideraba que *Goyescas* -la ópera- como la culminación de toda su carrera de compositor. «Por fin -escribía, a poco de terminar la partitura- he visto realizado todos mis sueños. Ahora que mi cabello ha encanecido es cuando empieza mi obra. Cuando hubiera tenido que acabar, en realidad estoy empezando». Por otra parte, no consideraba la partitura como definitiva y, de hecho, había comentado a Oscar Esplá, antes de partir hacia América, su intención de revisar la obra. Y por supuesto no se refería al famoso *Intermedio* que añadiría en el curso de los ensayos por razones de mera intendencia técnica. ¿Hubiera confirmado Granados su condición de operista con denominación de origen de no haber fallecido prematuramente? Nadie podrá ya contestar nunca a esa pregunta.

Sus anteriores producciones escénicas, más numerosas de lo que podría parecer a primera vista, no parecen avalar la trayectoria de un compositor nacido para el teatro. Quizá si hubiera seguido la línea de sus primeras colaboraciones con Feliu i Codina (la música incidental para *La miel de la Alcarria*, *María del Carmen* o esos mismos *Ovillejos* de tema ya goyesco) en lugar de perderse en los meandros modernistas de sus dramas líricos sobre textos de Apelles Mestres, de gran signi-



RETRATO DE ENRIC GRANADOS POR RAMÓN CASAS.

ficación estética pero de escasa «carne» teatral, su maduración como compositor para la escena se hubiera producido antes. Pero no es con ucronías como hay que analizar la trayectoria de un autor cuya temprana desaparición hizo que haya que buscar lo más trascendente de su producción en otras facetas de la mis-

ma. *Goyescas* nace, como ópera, de una sugerencia del pianista norteamericano Ernest Schelling en el sentido de utilizar el material temático de los dos cuadernos para piano del mismo título para una producción escénica. Granados procede a la reestructuración de los números, alterando el orden del *Coloquio en la reja*, eliminando el epílogo (*Serenata del espectro*) e insertando como escena inicial lo que venía siendo considerado como apéndice natural de la serie (*El pelele*) aún sin formar parte de ella en sentido estricto. Sobre el pie forzado del nuevo cañamazo, Fernando Periquet cose un texto que no se distingue precisamente por su calidad literaria o su urgencia dramática, pero que sirve al músico para su propósito y le inspira unos coros adicionales para el segundo cuadro.

Previsto en principio su estreno en el Liceo para la temporada 1914-15 con el título de *Los majos enamorados*, la propuesta no se concretó, como tampoco cuajaría su estreno en la Opera de París, cuyo comité de selección aprobó la obra el 15 de junio de 1914, a causa de los acontecimientos bélicos de los años siguientes. Finalmente, y por mediación del mismo Schelling que había propiciado la idea motriz, fue el Metropolitan neoyorquino (calle 39 y Broadway, claro) el que llevaría la obra a la escena.

Giulio Gatti-Casazza, su empresario -que gozaría de un largo reinado que abarcaría desde el año 1908 hasta 1935- se hizo el firme propósito de abrir el Met a las óperas de compositores americanos y a los estrenos absolutos. Antes de su gestión, el teatro no había registrado ninguna *première* mundial; en su época, pudo florecer de manera tan exuberante como efímera el teatro local (Frederic Shepherd Converse, Horatio Parker, Deems Taylor, Louis Grueberg) y se registraron estrenos tan significativos como los de *La fanciulla del West*, *Il Trittico* o *Königskinder*. El 28 de enero de 1916 le tocó el turno a *Goyescas*. Era la primera ópera cantada en español que se representaba en el teatro y, con *La vida breve* (también ofrecida en tiempos de Gatti), la única.

Para el estreno, que dirigió Gaetano Bavagnoli, fueron elegidos cuatro intérpretes importantes. Dos de ellos, de excepción, no precisan de presentación al-

guna: Giovanni Martinelli cantó el papel de Fernando y Giuseppe de Luca fue el torero Paquiro. Rosario era Anna Fitziu, una soprano americana (Huntington, 1887-Hollywood, 1967) cuyo verdadero nombre era Anne Fitzhugh y que, habiendo debutado en Milán con la Elsa de *Lohengrin*, hacía su presentación en el Metropolitan con la obra de Granados. Pepa era Flora Perini (1887-1975), mezzosoprano romana que había debutado en el teatro neoyorquino el año anterior con *Cavalleria Rusticana* y que sería asimismo la Zia Principessa de la *prima assoluta* de *Suor Angelica*.

Es conocida la anécdota relativa a la apresurada composición del que luego sería famosísimo Intermedio para facilitar la mutación entre los dos primeros cuadros. Granados no estaba muy orgulloso de la interpolación sinfónica y parece que se comentó a Pau Casals su descontento con estas palabras: «He hecho

una cosa de mala fe, vulgar, de cara al público. ¡Me ha salido una jota!». A lo que Casals, cazurro y oportuno, contestó: ¡Perfecto! ¿Acaso Goya no era Aragonés!».

De hecho, aunque *Goyescas* no nació para conmemorar efemérides de ningún tipo -contrariamente a *Ovillejos*, sainete lírico nunca representado y que pretendía acogerse a las celebraciones de 1896- sí obedecía a una obsesión del compositor por el pintor de *Las majas*, ya perceptible en sus ciclos de *Canciones amatorias* y *Tonadillas* y muy explícitamente confesada en una carta de 1910 dirigida a su amigo Joaquín Malats.

La obra ha venido representándose de forma esporádica. *Goyescas* no llegó al Liceo hasta la temporada 1939-40. Tres

EL ANTIGUO METROPOLITAN EN BROADWAY.



únicas representaciones hasta su reposición en el ciclo 1956-57 bajo la batuta de Eduardo Toldrà. En forma de concierto ha sido más oída más recientemente en nuestro país y, para limitarnos a la misma ciudad de Barcelona, la dirigió Ros Marbà en el Palau de 1975 y García Navarro hizo lo propio en la temporada 91-92 de la entonces llamada Orquesta Ciudad de Barcelona.

La única grabación hasta ahora disponible era la de Ataúlfo Argenta, que presenta algunos cortes en las partes corales y en la escena final y no prevé la figura de solista en el fandango (*La maja si es que ha de ser*) a cargo de intérprete diferenciada. Por lo demás, es correcta y fija para la posteridad el majestuoso Paquiro de Manuel Ausensi y la estupenda aunque algo fría Rosario de Consuelo Rubio. Ana María Iriarte compensa sus habituales sonidos agrios en el registro agudo con una majeza de la mejor ley y Ginés Torrano, seco y engolado como siempre, completa a pesar de ello eficazmente un reparto que, si no ideal, sí defiende la obra con dignidad.

Se venía echando en falta una versión definitiva y solvente de la obra y la nueva grabación efectuada en el pasado mes de julio de este «Año Goya» en el auditorio de la ONCE ofrece todas las garantías para que ello sea cumplido. La experiencia y el entusiasmo de Ros Marbà por esta obra, el prestigio de colectivos como la Orquesta Sinfónica de Madrid y el Orfeón Donostiarra y, en fin, el cuadro de solistas escogidos (María Bayo, Ramón Vargas, Enrique Baquerizo, Lola Casariego y Milagros Martín) permiten formular los más lisonjeros auspicios sobre el resultado. Quizá sea éste el punto de partida difusión y un mayor aprecio de una de las óperas más emblemáticas de nuestro panorama cultural. La esperanza en los milagros no hay que perderla nunca.

Marcel Cervelló

La revelación de una voz

Andreas Scholl parece destinado a ser el gran contratenor de la nueva generación. El éxito de las grabaciones que ha realizado hasta ahora así como sus apariciones en numerosos conciertos confirman que es el artista mejor colocado para recoger el testigo de Alfred Deller o René Jacobs.



En este final de milenio, aficionados, críticos, mánagers y empresarios buscan afanosamente nuevos talentos para ir renovando los cuadros de intérpretes que alimentan tanto las actuaciones en vivo como los registros discográficos. En el campo canoro, las sopranos revelación o los «cuartos» tenores aparecen

de forma cíclica sin que preocupe tanto su carrera a largo plazo como su efecto inmediato. Por suerte hay excepciones, cantantes que saben resistir las presiones del marketing y llevar adelante una carrera inteligente. Aún es pronto para decirlo, pero Andreas Scholl tiene todos los números para integrarse en este gru-

po; claro que tiene la suerte de no ser el «cuarto tenor», sino el mejor de los «los tres contratenores».

Nacido en Wiesbaden en 1967, dio sus primeros pasos musicales como niño soprano del Keidriche Chorbuben, institución pluricentenario en la que entró a los siete años y que le dio oportunidad de actuar, por ejemplo, en la mozartiana *Flauta Mágica* al lado de la Pamina de la ubicua Cheryl Studer. Tras el cambio de voz, Scholl decide convertirse en contratenor y, ante la opción de estudiar en Londres o en Basilea, decide acudir a la prestigiosa y más cercana Schola Cantorum suiza, donde afianzará su preparación musical y vocal con profesores como Richard Levitt y Nigel Rogers. Pero será sobre todo el célebre contratenor belga René Jacobs, un profesor particularmente exigente, quien acabará de encauzar el camino del joven cantante.

Reacio al género operístico, aunque está prevista su participación en la futura *Rodelinda* händeliana producida en Glyndebourne en 1998, con William Christie, Andreas Scholl ha concentrado sus esfuerzos en el oratorio, el recital y la música sacra. Podemos rastrearle en el espléndido registro que el conjunto Gilles Binchois realizó de la *Misa* de Machaut para Harmonic Records, pero Scholl saltó de forma incontestable a la notoriedad pública con el *Mesías* que dirigiera William Christie para Harmonia Mundi. El mundo descubrió no sólo un cantante de exquisito gusto interpretativo, sino una voz de rara belleza, un timbre cautivador que ha continuado dando confirmación de su enorme talento en un recital de canciones barrocas alemanas (o como iluminar un repertorio árido), un *Stabat Mater* de Vivaldi ejemplar y el recientemente aparecido recital de canciones isabelinas con laúd, o cómo retomar un repertorio en manos de la legión de contratenores ingleses y americanos y erigirse, de golpe, en brillante sucesor del pionero Alfred Deller, una hazaña de insospechables dimensiones. Todos estos registros han ido apareciendo puntualmente bajo el manto de Harmonia Mundi, lo que no le ha impedido colaborar en la serie de tres discos de cantatas de Bach dirigidas por el chelista Christophe Coin para Astrée Audivis, y en las que con facilidad se demostró como el más sobresaliente de los solistas allí reunidos.

PHILIPPE HERREWEGHE

de Bach a Brahms...

Dos novedades imprescindibles!



Photo Alvaro Yanez

harmonia mundi ibèrica, s.a.
Av. Pla del Vent, 24 - 08970 SANT JOAN DESPI (BARCELONA)



Pero su aspecto intelectual deja entrever también un sano sentido del humor materializado en el disco de «Los tres contratenores», un divertimento a la salud de ustedes ya saben quiénes y en el que no dudó en unirse a sus compañeros Dominique Visse y Pascal Bertin en una original revisitación de la famosa revisitación de la famosa napolitana *O sole mio* o romper en solitario todas las barreras del género en una *Habane-ra* de *Carmen* de la que nadie podrá argumentar que está mal cantada. Más aún, el contratenor alemán dio allí nuevas pruebas de su versatilidad al componer *White as Lilies*, hábil parodia de una pieza barroca.

¿Un nuevo camino a seguir? Quien sabe, pero lo que es cierto es que Andreas Scholl es uno de los cantantes con más proyección de futuro, y eso sólo tras cuatro años de carrera profesional. El camino sólo acaba de empezar.

Xavier Cester.

SCHOLL, Andreas
ENGLISH FOLKSONGS

**A. Martin, laúd. HARMONIA MUN-
DI 901603. DDD. 1996.**

Andreas Scholl empieza a emerger como uno de los mejores contratenores de última generación. Francamente esperaba un disco en el que abordara este tipo de repertorio. El porqué, se debe, a



que si ya en anteriores grabaciones nos demostró su excepcional técnica, que le catapultó a la altura de un Gérard Lesne, o de un James Bowman en sus mejores años, este repertorio que ahora nos ofrece requiere de otras cualidades vocales. El repertorio «Isabelino» no está exento de dificultades técnicas, pero estas deben subordinarse a la delicadeza en el decir, y a una muy cuidada expresión del sentir. Se trata de pequeñas canciones que son diamantes en bruto, de una delicadeza extrema, frágiles y cristalinas, lo que las hace extremadamente complicadas de interpretar. Una interpretación superflua puede literalmente destrozar cualquiera de estas obras que provienen de la más honda tristeza, de una época, la isabelina, en la que la melancolía, el pesar, se convirtieron en una elevada forma de vivir. La interpretación de Scholl acierta plenamente al ofrecernos una, realmente delicada, versión de todas las piezas. Vocalmente no puedo decir más que es perfecto, algo que ayuda un acompañamiento correcto al laúd. En «Flow my tears», Scholl, magistralmente aborda la pieza desde una contenida melancolía, que va perfectamente con esta mítica pieza. Solo en «The Three ravens» he echado en falta un poco más de apasionamiento; la interpreta delicadamente pero creo que la crudeza del texto pedía un poco más de desgarramiento. En cualquier caso Scholl es muy joven, tiene una bella y buena voz, su futuro es más prometedor, y estas piezas se llega a interpretarlas mejor desde la plena madurez, casos de Deller y Bowman. Excelente versión de estas obras, y repertorio exquisito sólo apto para amantes de la belleza en bruto.

Antonio López Polo.



Foto: Eric Larrayadien



GRAN TEATRE DEL LICEU

TEMPORADA 96·97

CONCERT FINAL DEL XXXIV CONCURS INTERNACIONAL DE CANT "FRANCESC VIÑAS"

ORQUESTRA SIMFÒNICA
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

DIRECTOR D'ORQUESTRA
JAVIER PÉREZ BATISTA

GENER 1997 dia 19

PALAU DE LA MÚSICA

CONCERT SIMON ESTES

ORQUESTRA SIMFÒNICA
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

DIRECTORA D'ORQUESTRA
VERONICA SCULLY

GENER 1997 dia 29

PALAU DE LA MÚSICA

CONCERT FALLA / GERHARD / PUEYO

PIANO
MARÍA MANUELA CARO
MEZZO SOPRANO
ITXARO MENTXAKA

ORQUESTRA SIMFÒNICA
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

DIRECTOR D'ORQUESTRA
CRISTÓBAL HALFFTER

FEBRER 1997 dia 6

PALAU DE LA MÚSICA

CONCERT JAUME ARAGALL

ORQUESTRA SIMFÒNICA
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

DIRECTOR D'ORQUESTRA
JAVIER PÉREZ BATISTA

FEBRER 1997 dia 12

PALAU DE LA MÚSICA

MACBETH en versió concert de Giuseppe Verdi 1813-1901

RENATO BRUSON
DOLORA ZAJICK
STEFANO PALATCHI
JOSÉ AZOCAR
CRISTÓFOR VIÑAS
I ALTRES

ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

DIRECTOR MUSICAL
NN

FEBRER 1997 dia 27

MARÇ 1997 dies 2 i 5

PALAU DE LA MÚSICA

ELEKTRA en versió concert de Richard Strauss 1864-1949

GWYNETH JONES
RENATE BEHLE
LEONIE RYSANEK
TOM FOX
ARLEY REECE
ANTONI COMAS
FRANCESCA ROIG
MILAGROS POBLADOR
MARIANO VIÑALES
EVA STEINSKY
I ALTRES

ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

DIRECTOR MUSICAL
PETER SCHNEIDER

MARÇ 1997 dies 13, 16 i 19

PALAU DE LA MÚSICA

LA SONNAMBULA en versió concert de Vincenzo Bellini 1801-1835

EDITA GRUBEROVA
MILAGROS POBLADOR
STEFANO PALATCHI
I ALTRES

ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

DIRECTOR MUSICAL
FRIEDRICH HAIDER

ABRIL 1997 dies 8 i 12

PALAU DE LA MÚSICA

TOSCA

de Giacomo Puccini 1858-1924

APRILE MILLO/GALINA KALININA
JAUME ARAGALL / NN
JOAN PONS
CRISTÓFOR VIÑAS
CONXITA GARCIA
I ALTRES

ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

DIRECTOR MUSICAL
MARCO ARMILIATO

DIRECTOR D'ESCENA
CHRISTOPH MEYER

ESCENOGRAFIA
JOAQUIM ROY

NOVA PRODUCCIÓ
GRAN TEATRE DEL LICEU

ABRIL 1997 dies 19, 21, 24, 27 i 30

MAIG 1997 dia 2

TEATRE VICTÒRIA

LE PAUVRE MATELOT

de Darius Milhaud 1892-1974

CLAUDE PIA
CATHERINE DUBOSC
WOLFGANG RAUCH
ERNST GUTSTEIN
I ALTRES

ORQUESTRA SIMFÒNICA
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

DIRECTOR MUSICAL
ALEXANDER DRÇAR

DIRECTOR D'ESCENA I ESCENOGRAFIA
OLIVIER TAMBOSI

NOVA PRODUCCIÓ
GRAN TEATRE DEL LICEU

I PAGLIACCI

de Ruggiero Leoncavallo 1858-1919

VLADIMIR BOGACHOV
CHRISTIANE BOESIGER
VICENÇ SARDINERO
WOLFGANG RAUCH
JOSEP RUIZ
I ALTRES

ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

DIRECTOR MUSICAL
ALEXANDER DRÇAR

DIRECTOR D'ESCENA
OLIVIER TAMBOSI

ESCENOGRAFIA
VOLKER MONTAG

PRODUCCIÓ
GRAN TEATRE DEL LICEU,
procedent de l'OPERA DE KLAGENFURT

MAIG 1997 dies 16, 20, 22, 25, 28 i 31

TEATRE VICTÒRIA

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

de Gioacchino Rossini 1792-1868

CARMEN OPRISANU
VLADIMIR CHERNOV
BRUCE FORD
ENZO DARA / ENRIC SERRA
ARK MARTIROSSIAN / PAATA BURCHULADZE
ITXARO MENTXAKA
FRANCISCO VAS
I ALTRES

ORQUESTRA SIMFÒNICA I COR
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

DIRECTOR MUSICAL
JOSEP PONS

DIRECTOR D'ESCENA
JONATHAN MILLER

ESCENOGRAFIA
TANYA McCALLIN

PRODUCCIÓ
ENGLISH NATIONAL OPERA (ENO)

JUNY 1997 dies 16, 19, 22, 25, 28 i 30

TEATRE VICTÒRIA

VENDA DE LOCALITATS

Venda d'entrades les 24 hores Taquilles:

ServiCaixa
"la Caixa"

PALAU DE LA MÚSICA
CATALANA

Venda telèfon 24h.
902 33 22 11

TEATRE VICTÒRIA
PALAU DE LA VIRREINA

INFORMACIÓ

Telèfon: **416 94 94**



María Barrientos (1884-1946)

Se cumplen cincuenta años de la muerte de María Barrientos. Aria Recording, un nuevo sello dedicado exclusivamente a la recuperación de grabaciones de intérpretes de la primera parte de nuestro siglo, celebra el acontecimiento con el lanzamiento al mercado de un disco que recupera la mayor parte de las grabaciones de la soprano catalana.



En agosto se cumplieron cincuenta años de la muerte de la soprano ligera catalana María Barrientos. Aclamada en vida, su nombre, para muchos ha quedado anclado en el olvido. Pocos recuerdan que recorrió triunfalmente ambos mundos haciendo gala de su amplia extensión de registros y de su belleza vocal. Tampoco recuerdan como atacaba excepcionalmente en crescendo las notas sobreagudas. Nacida en Barcelona el 10 de marzo de 1884, durante los primeros años de su vida trabajó en un estanco situado entre las calles Aribau y Diputación de Barcelona. Estudió piano en la Escuela Municipal de Música con

Juan Bautista Pellicer, violín con Sánchez Gavanyich y canto con el maestro de capilla y organista de la Catedral de Tarragona Ramón Bonet.

Debutó el 24 de julio de 1898, en el Teatro Lírico de Barcelona con *La Sonnambula* de Bellini. Pocos días después hizo lo propio en el Teatro Novedades de Barcelona también con *La Sonnambula* y con *Lucia di Lammermoor* de Donizetti. Reapareció nuevamente en el Teatro Lírico con *Dinorah* de Meyerbeer. Luego cantó *Rigoletto* de Verdi y *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini. En el Gran Teatro del Liceo la pudieron oír oficiosamente pocos meses después, al ser contratada para participar en un concierto

a beneficio de los repatriados de Cuba. Su debut oficial se produjo en 1900 nuevamente con la ópera *La Sonnambula*.

En el 1899 marchó a Italia para perfeccionar sus estudios vocales. En 1900 cantó *Lakmé* de Delibes en Milán. Debutó en el Covent Garden londinense en el año 1903 con *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini. Al año siguiente debutó en La Scala con *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini y *Dinorah* de Meyerbeer.

Las expectativas artísticas de la Barrientos no podían ser mejores. Había cantado y triunfado en los teatros más importantes de Europa y un futuro pro-

metedor se abría ante sus ojos. Sin embargo, el rumbo de su vida cambió en el año 1907 al casarse con el norteamericano George Keen, pues decidió retirarse de la escena, permaneciendo inactiva durante casi siete años.

La reaparición se produjo en 1914. El tiempo había pasado, así y todo, el público barcelonés no se olvidó nunca de la Barrientos. Decidió tomar un nuevo contacto con las tablas cantando sus roles de siempre *La Sonnambula*, *I Puritani*, *La Traviata*, e *Il Barbiere di Siviglia*. Ese mismo año cantó en el Palau de la Música Catalana la *Ode for St. Cecilia's Day* de George Frederick Haendel, junto al Orfeo Català y bajo la dirección de Lluís Millet. Y llegamos a un momento culminante, y a veces no tan conocido, en su carrera. Aquel 1914 Serge Diaghilev la contrató para el estreno mundial de la ópera de Igor Stravinsky *Le Rossignol*.

El libreto de *Le Rossignol* es una adaptación de Stephan Mitusov y Stravinsky sobre un cuento de Andersen. El primer acto quedó finalizado en el verano de 1909. La composición se vio interrumpida al pedirle Diaghilev que escribiera un ballet sobre la leyenda de *El Pájaro de Fuego*. La reanudó tres años más tarde y quedó concluida en el invierno de 1911. Por aquellas fechas, Stravinsky recibió la noticia de que el Teatro Libre de Moscú quería abrir la temporada con una ópera suya. El estreno no se llevó a efecto, pues el Teatro Libre cerró por quiebra económica. Diaghilev lo animó prometiéndole que la estrenaría. *Le Rossignol* se representó por primera vez en la Opera de París el 26 de mayo de 1914. Alexandre Benois diseñó los decorados, Pierre Monteux se encargó de la dirección musical y Diaghilev pensó en la Barrientos para el papel protagonista y de esta forma nuestra soprano participó en el estreno de una de las obras más significativas de Stravinsky.

El 31 de enero de 1916 debutó en el Metropolitan de Nueva York con *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti. A partir de entonces se consolidó como una de las más importantes sopranos ligeras de su época. Para conocer un poco mejor la importancia de María Barrientos en el mundo operístico de principios de

siglo, leemos lo que escribió el tenor Giacomo Lauri-Volpi en *Voci Paralleli*: «Voz sutil, extensa, virtuosa, aunque no excesivamente timbrada... Su técnica, basada en su método ejemplar de respiración, emisión y modulación, alcanzó efectos inolvidables en el registro sobregado por las delicadas notas que, con la levedad de un soplo, salían de su boca abierta al máximo. Los oyentes contenían la respiración ante aquellos sonidos que, suspendidos en el aire como por arte de encantamiento, parecía que iban a quebrarse y caer en pedazos de un momento a otro. El efecto maravilloso se repetía infaliblemente, en el periodo áureo de su voz, al lado unas voces de la de un Bonci o la de un Anselmi, o la de un Caruso o un Titta Ruffo». Pero la Barrientos fue también una artista de excepción por la naturaleza y eficacia de la interpretación escénica que, especialmente en aquella época de transición entre el romanticismo y el verismo, eran todo convulsiones, todo movimientos en los que el cantante tenía muy relativamente en cuenta el personaje a representar.

Cuando sus facultades vocales empezaron a declinar, a partir de 1920, inició un progresivo retiro. Su última aparición, fue en el Teatro Cervantes de Buenos Aires, era el año 1924. A parte de sus compromisos operísticos dio conciertos de música antigua con la

clavecinista Wanda Landowska. Fundó en la Escuela de Música de Barcelona un premio de perfeccionamiento musical bianual dotado con 4.000 pesetas. María Barrientos murió en Ciboure, Basse Pyrénées, el 8 de agosto de 1946.

César Alcalà.

El disco de Aria Recording

Este mismo mes de diciembre ha aparecido en el mercado discográfico un nuevo sello, Aria Recording. Aria Recording se ha propuesto como objetivo el redescubrimiento de nuestras grandes voces de la lírica de la primera parte de este siglo. Se hará una especial incidencia en cantantes catalanes como María Barrientos, Hipólito Lázaro, Conchita Supervía, Francisco Viñas o Mercedes Capsir, por poner algunos ejemplos. También está previsto editar grabaciones hasta ahora inéditas de cantantes de toda la geografía española como Miguel Fleta o Marcos Redondo así como reedición de óperas y zarzuelas completas en las cuales intervinieron cantantes de nuestro país.

Aria Recording ha iniciado su anda-

dura con dos lanzamientos. El primero, bajo el título de *Les nostres veus retrobades* (Nuestras voces recuperadas) es un disco compacto que presenta una selección de arias, canciones y zarzuela en la que destacan el «A te o cara» de Lázaro, «Voi lo sapete o mamma» de Josefina Huguet, una sorprendente aria de la Reina de la Noche de María Galvany o «Sogno» de *Manon* de Massenet interpretada por Emili Vendrell. El segundo lanzamiento es un doble álbum monográfico dedicado a María Barrientos que coincide precisamente con el cincuentenario de la muerte de esta soprano. En breve, aparecerá también un disco dedicado a una de las grandes voces wagnerianas de aquella época: Francisco Viñas.

M.H.



Presenta una colección con las realizaciones discográficas de los cantantes más carismáticos de nuestra escena lírica en la primera parte del siglo XX, remasterizadas desde los discos originales de 78 r.p.m.

Ópera Zarzuela Songs



Ref. 1008

Les nostres veus retrobades
Nuestras voces recuperadas
Our recovered voices

Contenido

Capsir, Lázaro, Palet, Supervia, Vendrell, Viñas, Pareto, etc ...

Rigoletto, Dinorah, La Flauta Mágica, Marina, Il Pescatori di Perle, Maria di Rudenz, Manon, Rienzi, etc ...



Ref. 1009 / 10

Maria Barrientos
2 CD

Inmediato Lanzamiento

venda/venta/world-wide distribution

Aria Recording, s.l.

Tuset 21, entl.3º - 08006 Barcelona
Tf. (93) 209 15 98 Fax (93) 201 53 97

Próximos números

Francisco Viñas, Marina, Josep Palet, Graziella Pareto, Doña Francisquita, Bohemios / Los Gavilanes, Conchita Supervia, Emili Vendrell, Mercedes Capsir, *Les nostres veus retrobades II*, Miguel Fleta, Marcos Redondo, ...

Una producción especial de Hipólito Lázaro - Integral Operística (5 CD).

Philippe Fénelon: Tradición y modernidad

Philippe Fénelon, joven compositor francés de 44 años, vive y trabaja en Barcelona desde 1980. Tiene ya tras de sí una obra considerable, de la cual destacamos Le chevalier imaginaire, Les Rois y Salammbô, que estará en La Bastille en mayo de 1998.

Con una obra considerable (unas 20 horas de música y más de 50 títulos, Fénelon es un músico que ha inspirado algunas de sus óperas en textos de Cervantes, Kafka, Cortázar y Flaubert.

OAC- ¿Cuál ha sido su trayectoria universitaria?

Empecé mis estudios musicales a los ocho años tomando clases particulares. Más tarde fui al Conservatorio de Orléans donde hice estudios tradicionales: piano, canto... Al principio trabajé mucho el piano en todas sus facetas, es decir no sólo la interpretación sino también el acompañamiento, la improvisación y hasta la composición. De hecho lo que me interesaba sobre todo en aquel entonces eran las lenguas orientales. De todos modos nunca dejé el piano y a través de una de mis profesoras - Janine Coste- entré en relación con Jacques Casterède y así empecé a trabajar con él en el Conservatorio de París.

OAC- Y precisamente en la composición musical.

Esto fue un poco más tarde y concretamente con Messiaen. Cuando en agosto de 1970 fui por primera vez a Bayreuth había un festival de jóvenes al lado del festival wagneriano propiamente dicho. En esta manifestación paralela asistí a una interpretación de *Las bodas de Stravinsky* que dirigía Pierre Boulez. Al final de la obra hay una resonancia muy larga que se pierde en un pianísimo. Boulez acompañó esta nota de una manera que me sorprendió y, aunque cueste creerlo, fue este gesto del director lo que me decidió a elegir la composición, dejando de lado la carrera de instrumentista... y las lenguas orientales. P. Boulez, a quien conozco poco, dado que en mi carrera no he trabajado hasta ahora en el Ircam, no lo ha sabido nunca.

OAC- ¿Cómo encuentra los temas para desarrollar sus trabajos?

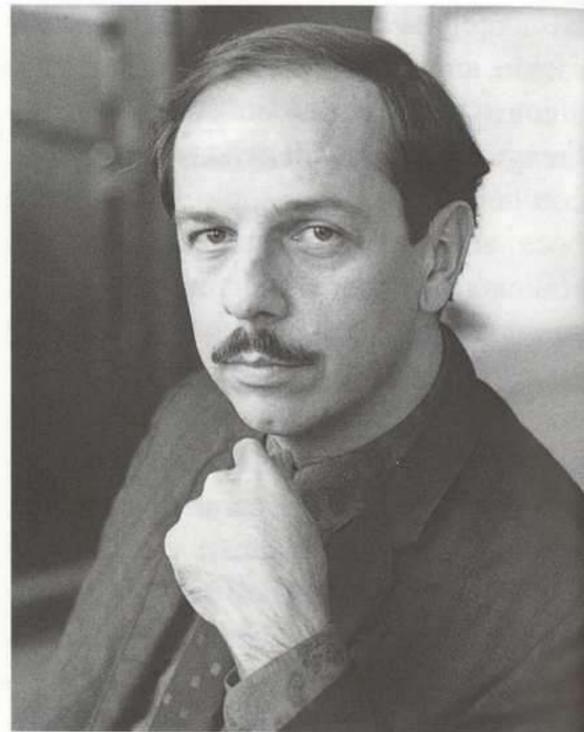
Escribo la música que me gusta, a partir de experiencias, impresiones o encuentros. No tengo trazado ningún plan de carrera y mi trayectoria se hace un poco al azar. Viajo mucho. Tengo muchos amigos en el ambiente literario; de hecho frecuento poco los ambientes musicales fuera de mi trabajo.

OAC- Entre sus composiciones hay dos títulos que me han sorprendido, en tanto que barcelonés: *Diagonal* y *Paralel*. ¿Cuál es su origen?

Estas dos composiciones nacieron de la fuerte impresión que sentí paseando por estas dos arterias de Barcelona. Representan un momento que ya es un recuerdo entre los cambios vertiginosos de la ciudad.

OAC- ¿Por qué eligió Barcelona como ciudad de residencia?

Simplemente porque me siento bien en esta ciudad. El ambiente parisino en el que comencé mi carrera, el célebre «parisianismo», me ahogó desde un principio. En agosto de 1979, mientras preparaba un espectáculo sobre Mozart unos amigos me invitaron a pasar unos días en Ampurias, en la Costa Brava. Aquel lugar, y el ambiente que en él reinaba me atrajeron. Vuelvo allá casi cada año a pasar unos días. Más tarde pedí la beca de la Casa Velázquez. Como no me la dieron en seguida estuve trabajando en el Conservatorio de Perpiñán durante seis meses. Cuando por fin la obtuve preferí instalarme en Barcelona. La beca en cuestión me fue de una gran ayuda -dos años de financiación- en unas condiciones muy favorables, pues no me obligó a residir en un lugar preciso de España. La beca Medicis obliga en cambio a una residencia forzada en la Villa Medicis de



Roma. Si la mano de Boulez me inclinó definitivamente hacia la composición, fue la Casa Velázquez quien hizo de mí un compositor de oficio.

OAC- Sin duda una profesión difícil de llevar desde un punto de vista económico.

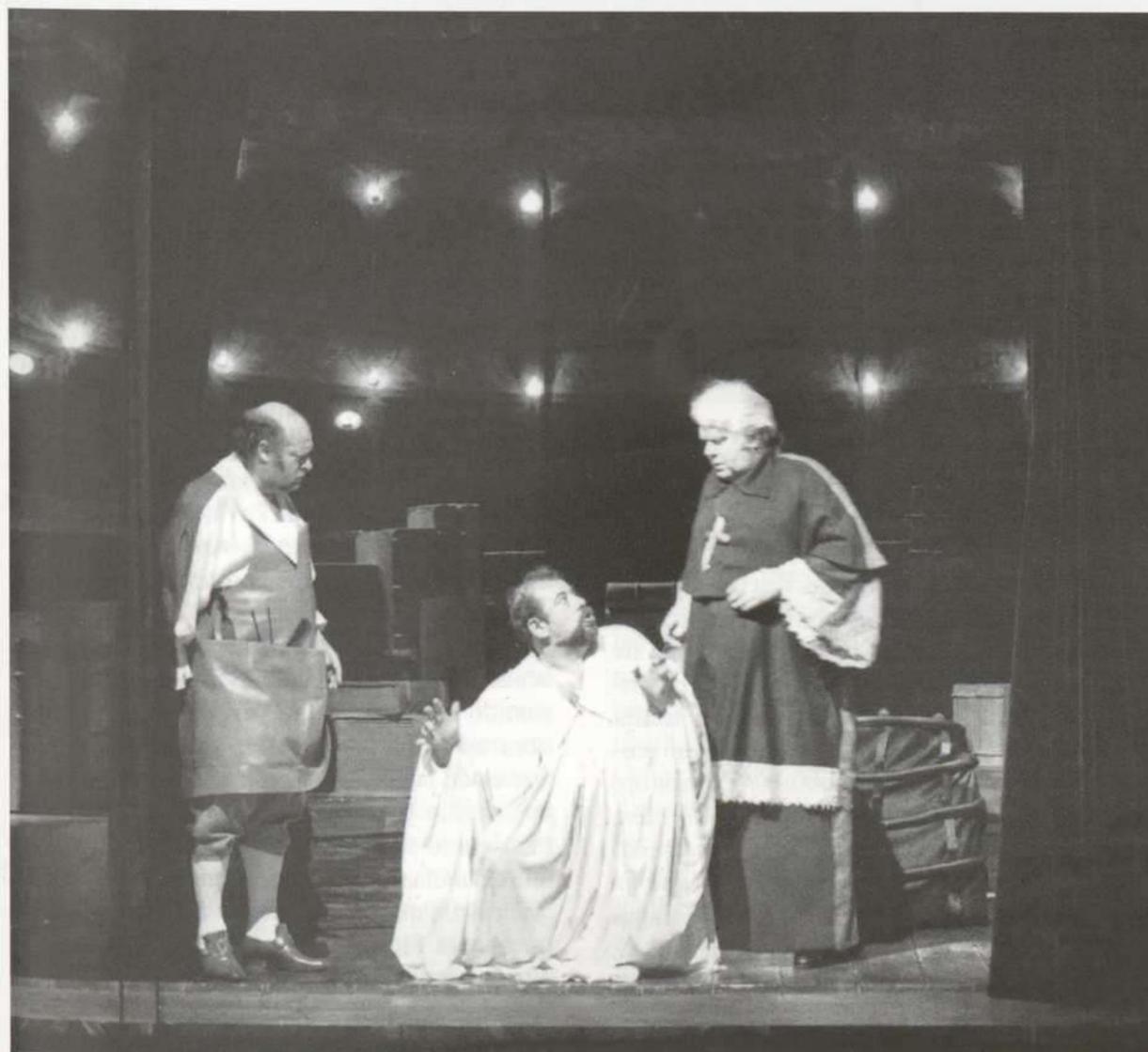
Sí y no. Es cierto que al salir de las clases de O. Messiaen en 1977, me encontré solo de golpe y me tuve que espabilar. Sabía que me sería difícil salir adelante. Tras los dos años de la beca Velázquez he ido haciendo la música que me gusta y, al tiempo, he ido consiguiendo el «pedido» correspondiente. Últimamente he tenido encargos antes de componer la obra, pero en general los he obtenido tras la realización de la misma. Alguien me ha dicho que Stravinsky hacía exactamente igual. La financiación de mis obras más ambiciosas -vale decir que mis tres óperas- ha sido mucho más difícil, puesto que estas obras han necesitado la contribución de varios organismos. Cada montaje económico ha sido distinto del precedente.

OAC- ¿Es indiscreto preguntarle qué representan para un compositor los ingresos de una obra como *Salammbô*?

No hay respuesta única a esta pregunta. Por *Salammbô* he pedido 50000 francos, o sea unos doce millones de pesetas. Es menos de lo que deben ganar Pavarotti o Carreras en una noche. A esta cifra hay que añadir los derechos de autor, discos, radio y demás.



AURIO TOMICICH (DON QUICHOTTE) LEROY VILLANUEVA (SANCHO) Y PHILIP DOGHAN (LE CURÉ) EN *LE CHEVALIER IMAGINAIRE* DE PHILIPPE FÉNELON.



OAC- ¿Tiene el *Chevalier* algo que ver con su residencia en España?

Compuse el *Chevalier* a partir de la brevísima novela de Kafka porque pensé que era una idea interesante. Ver a Don Quijote como una pura invención de su escudero me pareció por lo menos sorprendente. Este encuentro con Kafka, y luego con Cervantes por supuesto, no tiene nada que ver con España. Después de todo Don Quijote es ya patrimonio de la humanidad.

OAC- ¿Qué representó para usted el montaje de la obra en el Châtelet en 1992?

Una obra lírica en realidad no existe hasta que se ha montado por lo menos una vez. Mi falta de experiencia en aquel momento hizo que dejase en manos de otros -decorador, director de escena...- decisiones fundamentales. El resultado no fue del todo de mi gusto. Pero ello me ha permitido tomar otra actitud de cara a las producciones venideras. Por ejemplo, estoy ya en este momento trabajando activamente con otros sobre la presentación de *Salammbô*.

OAC- ¿Cómo se ve al público a través del prisma del compositor?

No hay duda de que mi música es música de hoy. Yo no escribo ni como Bach ni como Verdi, pero me siento heredero de la música occidental y por consiguiente de una larga serie de compositores que empieza antes de Monteverdi y que va hasta más allá de Berg. Mis composiciones aceptan siempre los compromisos de cada género y de cada instrumento. Por ejemplo los de los límites razonables de la voz humana, el texto, el tiempo durante el cual un público puede permanecer en un auditorio sin perder la atención, etc. Que al público le guste o no tal o cual música es ya una cuestión que depende más de la trayectoria individual de cada uno que del propio compositor. Y cuando hablo de trayectoria individual, no estoy pensando en los conocimientos eventuales de la música del pasado. Una parte del público, con poca cultura del pasado, se interesa por la música de hoy. Claro está que cuanto más público asiste a los conciertos, cuanto mayor es la base, mayor es también la aceptación de la música moderna. Es por ello que, hoy por hoy, tan sólo ciudades de una cierta talla presentan obras de compositores actuales.

Jaume Estapà.

CRÍTICA OPERÍSTICA

NACIONAL

BARCELONA

AIDA, THE OPERA SPECTACULAR

Verdi. *AIDA*. M. Crider, D. O'Neill, B. Baglioni, J. Díaz, L. Roni, G. Pasqueto. Orquesta de Operama, Praga, dir: G. Raffa. Escenografía: G. Raffa. Palau Sant Jordi. 17 de Octubre de 1996. Pocas líneas para comentar la *Aida* del Palau Sant Jordi puesto que ya fue ampliamente reseñada por nuestros corresponsales de Madrid en el número anterior cuando se representó en la Plaza de las Ventas. En resumen, se puede hablar de una oportunidad perdida para hacer de la ópera un espectáculo verdaderamente popular. Una gran parte del público que asistió a las cuatro representaciones (en total unas 40.000 personas) no había visto nunca una ópera y es una lástima que la impresión que se llevasen fuese tan pobre. Esta versión de *Aida* ha tenido bien poco de espectacular con un montaje flojísimo de ideas y con una escenografía basada únicamente en diapositivas, en general bastante vulgares. En algunas escenas había, es cierto, mucha gente sobre el escenario, aunque la dirección escénica era prácticamente inexistente. La orquesta y el coro tuvieron un nivel bastante discreto bajo la batuta de Giuseppe Raffa que dirigió, en general, con una lentitud exasperante. Lo mejor, pese a los inconvenientes de la amplificación (bastante bien resuelta, por cierto al tratarse de un espacio cubierto), fueron los solistas: Michele Crider, una Aida de excelentes medios y muy musical, que encarnó a la perfección el personaje, Dennis O'Neill, Radamés inspirado en la tradición, que supo resolver sin problemas los numerosos escollos de su parte y que reúne en su interpretación la doble vertiente lírica y dramática del personaje; Justino Díaz, que por experiencia y profesionalidad, defendió bien el rol de Amonasro (¿Amonasre? según el programa) a pesar de que a estas alturas sus medios están ya bastante mermados, y también Bruna Baglioni, que pese a algunas desigualdades en el registro, no acusó la fatiga. Aceptable, Luigi Roni como Ramfis, aunque también para él los mejores años ya han pasado. Flojísimo el Mensajero de Giuseppe Gallo y penosos los dos errores en las entradas de María Luno (Sacerdotisa). El público que aguantó hasta el final aplaudió sin entusiasmo, pero aplaudió porque los cantantes lo merecían, aunque la impresión global fuese decepcionante. Se fueron con prisas a buscar el coche y a olvidar esto cuanto antes mejor. Como parece que esto va a tener continuidad con un *Nabucco* será interesante ver cuántos están dispuestos a repetir con un espectáculo que se autodenomina popular con unos precios que oscilan entre las 5.000 y las 19.500 pesetas, por entrada. **Marc Heilbron.**

L'ALIANÇA DEL POBLENOU

Puccini. *LA BOHEME*. A. Albelda, M. Casas, D. Alfonso, A. Odena, M. Martínez, Ll. R. Sales, J. Ferrer. Orquesta Sinfónica, dir: A. Sardó. Dir. esc: A. Roig. Casino de L'Aliança del Poblenou. 20 de septiembre de 1996. El que fuera prestigioso barítono Josep Simorra, tantas veces aplaudido en el marco del Gran Teatre del Liceo, se lió la manta a la cabeza y, en calidad de empresario-mecenas, decidió realizar lo que otros con más obligaciones para ello no habían hecho: conmemorar en Barcelona el estreno absoluto de *La Bohème*. Y el meritorio esfuerzo particular se vio compensado por el éxito, debido a la masiva asistencia de público, que obligó a dar tres representaciones, en lugar de las dos previstas.

El mérito de la iniciativa se vio incrementado por cuanto suponía, en general, una oportunidad para jóvenes valores, la mayoría desconocidos del público. Y globalmente cabe hablar de entrega y entusiasmo propios de una juventud ilusionada, entre la que destacó el más experimentado de los intérpretes, el barítono Ángel Odena, que hizo un Marcello muy brillante y servido con poderosos medios. Anna Albelda hizo una Mimí de voz bella y buena línea expresiva, mientras que Mireia Casas dio vida a una Musetta vivaz y de cuidada línea musical. Daniel Alfonso hizo un Rodolfo apropiadamente juvenil, aunque vocalmente no acabara de encajar en el papel. Discreto el Colline de Manuel Martínez y magníficos el Benoît y el Alcindoro de Josep Ferrer, que es un excelente actor. La sorpresa de la noche fue el Schaunard de Lluís Ramon Sales, artista todavía muy joven, pero con una voz de muchos quilates y cuyos pasos habrá que seguir con atención. Con una escenografía sencilla, pero adecuada, Antoni Roig cuidó de la dirección escénica con laudable discreción, dada la lógica modestia de medios y las dimensiones del escenario. Más que correctos el Coro del Centre Moral y Cultural del Poblenou y el coro infantil y, en manos de un buen músico, tan experimentado como Adrià Sardó, el lujo de la representación fue una orquesta de más de cincuenta integrantes, prácticamente todos ellos de la orquesta del Liceo. **Pau Nadal.**

CICLO O.B.C.

Beethoven, Berlioz, Gerhard, Stravinsky. *SINFONIA NUM. 8, NUITS D'ÉTÉ, DANZAS DE DON QUIJOTE, EL PAJARO DE FUEGO*. Orquesta Sinfónica de Barcelona Nacional de Cataluña. Barbara Hendricks. Dir; L. Foster. O.B.C. 10 de noviembre de 1996. Palau de la Música Catalana. El primer concierto dirigido por el director titular de la O.B.C. Lawrence Foster ofreció un programa muy variado que obtuvo un sonoro reconocimiento del público. La *Sinfonía núm. 8* de Beethoven fue quizá la obra que presentó un resultado más pobre y parece claro que ha de ser el repertorio clásico el que ha de trabajar con mayor intensidad para que la O.B.C. alcance un nivel destacado como el que merecen los catalanes. La soprano Barbara Hendricks cantó *Nuits d'été* de Berlioz. Aquí la

orquesta alcanzó unos niveles de delicadeza, sensualidad y melancolía de gran calidad, al igual que la soprano estadounidense con su cálida y elegante voz lírica de timbre oscuro, capaz de conmover a los públicos más dispares del panorama internacional. Para ello -muy inteligentemente- optó por este conjunto de canciones sobre poemas de amor de Théophile Gautier que tienen en su mayoría un trasfondo melancólico y de muerte. Con estas obras la Hendricks consiguió transportar y conmover al público que le demostró su admiración con grandes aplausos y que ella supo corresponder con un bello bis, el aria de la Condesa "Dove sono i bei momenti" de *Le nozze di Figaro* de Mozart. El programa continuó con la interpretación de las *Danzas de Don Quijote* de Robert Gerhard y con *El pájaro de fuego* (versión de 1919) de Igor Stravinsky, en sendas versiones vibrantes y de gran calidad que demostraron el buen hacer del director titular y la O.B.C. en el repertorio del s. XX y que auguran un futuro esperanzador a nuestra orquesta. **Fernando Sans Rivière.**

BILBAO

Teatro Coliseo Albia

Beethoven. *FIDELIO*. W. Schöne, S. Nimsger, H. Siukola, G. Benackova, H. Sotin, J. Borowska, W. Gahmlich. Orquesta Sinfónica de Euskadi, dir: S. Soltez. Teatro Coliseo Albia. XLV Temporada de Opera. 13-16 y 19 de setiembre. Con un teatro a rebosar, abre la A.B.A.O. la presente temporada con la ópera *Fidelio*. El Teatro Coliseo Albia, engalanado de la mejor de las maneras, recibía a un numeroso público que acudía puntual a su cita, así como a nuestras primeras autoridades locales y del Gobierno Autónomo. Según fuimos informados, éste será el denominador común también de la presente temporada puesto que existen serias dificultades para encontrar entradas prácticamente en todas las óperas que integran el cartelón.

Y con *Fidelio* llegó el éxito a pesar de no ser una obra muy habitual para nuestro público pero al ser presentada con un elenco de prestigio, respondió muy favorablemente. La soprano Gabriela Benacková que cantaba aquí por vez primera, fue la responsable de la interpretación del papel protagonista de Leonora-Fidelio. De voz amplia, como exige la endiablada y difícil partitura, cantó con gran sentido y profesionalidad. Demostró un gran sentido musical y conocimiento perfecto de la obra así como la vivencia del personaje. Su voz es de calidad, principalmente en sus registros medio y grave. Resulta no obstante apretada en lo alto, evidenciando en todos ellos una opacidad que naturalmente origina la falta de brillo. Por su parte, el tenor Heikki Siukola que hacia Florestán sí que brilló por todo lo alto mostrando una voz spinto, apuntando a dramática y de notable sonoridad en todos los registros. De fácil emisión con lo que logra la



Foto: Julian

Fidelio en el Coliseo Albia. De izquierda a derecha: Heikki Siukola, Gabriela Benacková, Wolfgang Schöne, Artur Korn, Joanna Borowska y Wilfried Galunch.



Foto: Julian

Ernani en el Coliseo Albia. Javier Nicolás, Inmaculada Martínez, Paolo Gavanelli, Barbara di Maio, Neil Schicoff, Pablo Pascual y Roberto Scandiuzzi.

esplendidez de sonido tanto en las notas altas como en las graves. Fue para nosotros el artista más completo de la velada en cuanto a lo vocal. Fue también destacada la labor del bajo Korn que sustituía a Hans Sotin en el rol de Rocco y un tanto mermado vocalmente Siegmund Nimsgern, don Pizarro, si bien sus condiciones artísticas y vivencia del personaje fueron verdaderamente notables. En línea inferior, el bajo Wolfgang Schöne que hacía Don Fernando y excelente el resto del reparto completado por Joanna Borowska como Marcelina, Wilfried Gahmlich como Jaquino y José Javier Nicolás y Pablo Pascual como prisioneros. Definitivamente excelente el Coro de Opera de Bilbao ya totalmente afianzado

tras su inevitable etapa de rodaje en donde la labor de su director Boris Dujin Vallejo está resultando magnífica a todas luces. Aprovechó los dos pasajes con los que finaliza cada acto sacando el máximo rendimiento y haciéndolo básicamente en piano en el primer acto y resultando incluso heroico en el segundo. La Orquesta Sinfónica de Euskadi sonó con brillantez y disciplina a las ordenes del Maestro Stefan Soltez que condujo a la perfección a todo el conjunto. La escenografía a cargo de Paul Suter resultó idónea a la vez de simple, ajustándose por entero al desarrollo del drama. **José Antonio Solano.**

Verdi. ERNANI. N. Schicoff, B. de Maio, P.

Gavanelli, R. Scandiuzzi, I. Martinez, J.J. Nicolás, P. Pascual, Orquesta Sinfónica de Bilbao, dir: G. Carella, dir. esc: V. Grisostomi. Segunda ópera de la temporada. Tras el éxito del pasado año en Luisa Miller, actuaba de nuevo el tenor americano Neil Schicoff encarnando al protagonista. A pesar de tener bien presente la alta categoría del artista, dotado de una bella y homogénea voz siempre bien proyectada, no acabó de convencer. El hecho es atribuible a su constante temor de que los sonidos salgan siempre adecuadamente, cuidando hasta la extenuación la expulsión de posibles flemas con una constante profusión de tosecillas a las que precede el apretón sistemático de sus fosas nasales con su mano. Con ello consigue Schicoff transmitir nerviosismo en lugar de la vivencia del personaje que a la postre es de lo que se trata. A pesar, de nuevo, de estas continuadas irregularidades, logró el éxito principalmente en la tercera función que fue cuando más relajado se encontró. Cuestionables por otro lado las características de su voz para la interpretación de esta obra por falta del cuerpo preciso en los momentos dramáticos. Se presentaba aquí la también norteamericana soprano Barbara de Maio encarnando la difícilísima e ingrata partitura de Elvira. Cantó desde el principio con una entrega y temperamento. Su voz, spinto coloratura, la domina con acierto, atacando sin mayores problemas los numerosos y complicados agudos siendo cálidamente aplaudida tras el aria y cabaletta del acto primero. Estuvo correcta pero sin lograr el éxito. Éste vino acompañando al barítono Paolo Gavanelli en una actuación verdaderamente sobresaliente encarnando el Don Carlo. Nos sorprendió desde el principio en su faceta belcantista que desconocíamos y en la que destacaríamos «Vieni meco», que constituyó una verdadera lección de canto y buen decir. Otro de los triunfadores de la velada fue el bajo Roberto Scandiuzzi, tradicional ya en nuestros carteles, que hacía el Silva. Nos cautivó ya desde el principio con su interpretación en la romanza «Infelice e tu credevi» cantada con gran sentido y musicalidad. El reparto fue completado con Inmaculada Martínez como Giovanna, José Javier Nicolás como Riccardo y Pablo Pascual como Iago con acertadas interpretaciones. Intervino en esta ocasión la Orquesta Sinfónica de Bilbao con gran empaque, sonoridad y precisión resultando también brillante el Coro de Opera de Bilbao aprovechando los muchos momentos de lucimiento que ofrece la partitura, al frente del Maestro Giuliano Carella a quien hemos de agradecer su entusiasmo y que ofreciera la versión íntegra la obra incluyendo todas las cabaletas. Muy vistosa y práctica la puesta en escena de Vincenzo Grisostomi por vez primera entre nosotros. **José Antonio Solano.**

MADRID

FESTIVAL DE OTOÑO 1996

Auditorio Nacional

Gerhard. PEDRELLIANA. Kelemen. REQUIEM POR SARAJEVO. Beethoven. 9ª SIN-

FONIA EN RE MENOR, op. 125, «CORAL». A. Rodrigo, M. Rodríguez, F. Garrigosa, A. Echevarría. Orquesta Sinfónica de RTVE. Coro de RTVE. Coro de la Comunidad de Madrid. Dir: D. Perry. 2 de octubre de 1996. Con tan sólo medio Auditorio ocupado -sorprendente cuando la «novena» con peores músicos, director y cantantes solistas agota habitualmente la taquilla- la Orquesta Sinfónica de RTVE ofreció una versión nada rutinaria dirigida con brío -quizas excesivo en algunos momentos del Allegro y del Scherzo- y con eficacia por el director inglés David Parry. El interés mayor estaba en el cuarteto vocal. La soprano Ana Rodrigo sigue mostrando una materia prima sonora de primera magnitud y alta calidad, y en cada nueva intervención, ópera o concierto, nos demuestra su trabajo y progresión sin saltos pero muy firme: Ya no es una promesa sino en una realidad. Sus escasas pero endiabladas frases fueron cantadas admirablemente con una voz madura, incluido el terrorífico agudo que emitió con total limpieza. Alfonso Echevarría es un gran bajo-barítono, cuando quiere, y esta vez quiso y bien. Voz tremenda, uniforme, ajustada; todo un alarde de posibilidades que no siempre los teatros nos permiten disfrutar. Francesc Garrigosa cantó con corrección y buen gusto su parte aunque con una voz pequeña, ese día apenas audible. La mezzo Marina Rodríguez estuvo a la altura. El público aplaudió mucho -demasiado: también después de cada movimiento (?) - y siguió muy atento el desarrollo del concierto que había comenzado con la *Pedrelliana* de Gerhard y el *Requiem por Sarajevo* -concierto para cello y orquesta- de Keleman. **Francisco García-Rosado.**

Teatro de la Zarzuela

Santos. FIGASANTOS-FAGOTROP, MENSAJE EN EL CONTESTADOR: CENAREMOS A LAS NUEVE. A. Argemí, U. Ysamat, J-Chen Pon, M. Ribera. Compañía Carles Santos. Escenografía y dirección: C. Santos. 5 de octubre. El «factotum» Carles Santos se ha organizado una fiesta en la que nos permite participar en pequeñas dosis. En un cabaret particular, su espectáculo viene a ser algo así como una visión caótica, y a la valenciana de algunos tics de las relaciones humanas. Sobre esa posible (?) idea original unas voces sopranos de gran calidad, Anna Argemí, de auténtica categoría como soprano dramática, y unos instrumentistas de viento, trompeta, trombón y bombardino, verdaderos maestros solistas, más percusión, magnífica percusión de J-Marc Pino -absolutamente espectacular el inicio con timbales-, un estupendo violín de Olvido Lanza más el propio Santos al piano, se construye en poco más de hora y media un mundo fascinante y caótico, de indudable belleza y con gran sentido del ritmo y utilización del espacio escénico -originales secuencias con el escenario dividido en cuatro a base de una perfecta plataforma que baja y asciende según requerimientos, y cortes rígidos verticales. Todo ello está envuelto con un buen celofán de humor e ironía -corrosiva la escena central del teléfono-. Cuantos elementos intervienen están en su sitio, incluidas las sorpresas levantinas, pero al final queda la sensación de que algo falta: algo que dé unidad y cohesión a



Fotos: Barceló

El compositor Carles Santos.

todo ese agitado movimiento escénico. Hay brillos por todas partes pero sin referentes claros. Posiblemente esto fue la causa de que una parte del público de la platea abandonara el espectáculo. Una pena pues merece ser visto hasta el final. Por otra parte, la muy escasa publicidad e información del Festival de Otoño impidió y habrá impedido que un número mayor de espectadores sin prejuicios se haya acercado a disfrutar de algo, ni perfecto ni acabado, pero sin duda muy interesante y diferente. **Francisco García Rosado.**

Teatro Albéniz

Albert Sardà. L'ANY DE GRACIA. J. Cabero, J. Pieres. Grupo Círculo, dir: J. L. Temes. Dir. esc: J.Ll. Bozzo. 4 de Octubre.

Estrenada en el Festival de Música Contemporánea de Alicante de 1992, y presentada en escenarios de Mallorca, Barcelona y Francia, *L'any de Gràcia* es una ópera de cámara cuyo autor, Albert Sardà (Barcelona, 1943), experimentando ya en la música cinematográfica, aborda aquí por primera vez el género, de la mano de un libreto de Pierre Danais traducido por Albert Servitje, basado a su vez en la novela *El año de Gracia*, de Cristina Fernández Cubas. Según su autor, «aquella novela reunía los elementos necesarios para expresar lo que tenía en mente: la isla como espacio escénico y el drama motivado por la situación y circunstancias vivenciales y existenciales de dos personajes -Grock y Daniel-, una relación de amor-odio, su soledad, sus angustias y tristezas». La partitura de Sardà consigue reflejar bastante bien el ambiente desolado de la isla contaminada, así como los diversos momentos dramáticos por lo que pasa la acción, mediante la recurrencia de materiales temáticos, armónicos y tímbricos, con un lenguaje en el que se dan cita pasajes tonales, atonales, modales y aleatorios, lo que permite la rápida asimilación de una música heredera de todas las corrientes de la segunda mitad de nuestro siglo XX. La puesta en escena de Juan Luis Bozzo consiguió involucrar desde la misma entrada al teatro al no muy numeroso público, que se acomodó en sus asientos envuelto en un espeso humo y sorteando las figuras fantasmales de los operarios con sus trajes anti-radiación. el escenario en sí, estaba estructurado -de

forma muy original- en diferentes planos, desde el inicial con la tela metálica, el segundo telón con el perfil de una montaña de contornos humanos, y el fondo en el que se ubicó el Grupo Círculo y su director, José Luis Temes, integrados también en la escena gracias a un vestuario acorde con el de Grock y sus carneros. La actuación de Joan Cabero y Josep Pieres fue más que sobresaliente en su difícil papel, especialmente en el primer caso por la longitud y el protagonismo de su cometido, que en el segundo se compensaba con una gran dosis de actuación teatral. Sobresaliente también la actuación del Grupo Círculo y su director, José Luis Temes, que además han realizado la proeza de abordar dos obras de envergadura (ésta y *La raya en el agua*) en el plazo escaso de dos semanas, tratándose en ambos casos de partituras nuevas para sus atriles, algo posible únicamente en el caso de músicos de la profesionalidad y la entrega habituales en esta formación madrileña. **Enrique Igoa.**

Círculo de Bellas Artes. Sala de Espectáculos

J. L. Turina. LA RAYA EN EL AGUA. F. Oliver, S. Sánchez, J. L. Santos Mangudo, P. Iturralde (saxofón), Coro Magerit, Grupo Círculo. Dir.: J. L. Temes. Dir. esc: J. L. Raymond. El reestreno del teatro ha motivado la creación de una nueva obra, *La raya en el agua*, un espectáculo escénico-musical, en palabras de su autor, que pasa así a enriquecer el panorama de la producción musical española para la escena. La obra de José Luis Turina es una muestra, una especie de «summa», de las posibilidades que hoy en día se pueden ofrecer sobre un escenario, a modo de resumen **fin de siècle** de lo que ha sido el teatro musical europeo hasta nuestros días. Según se explica en la nueva revista «*Minerva*» (que también edita el Círculo), «la obra en cuestión debía ser un espectáculo básicamente musical, con un fuerte apoyo de las artes dramáticas, plásticas y visuales; en una línea abierta, festiva y en consonancia con la ilusión puesta en esta recuperación de un nuevo espacio para la cultura: así nace *La raya en el agua*. Lo aparentemente real mientras se produce, resulta ser ilusorio cuando acaba, como una raya trazada en el agua». El libreto, elaborado por el propio Turina, responde perfectamente a estos requerimientos, y en el transcurso de la obra se dan cita monólogos y diálogos teatrales, aunque en alguna ocasión el ritmo de la declamación se vea reflejado en los movimientos de una bailarina (como sucede en la humorística recitación de un real decreto sobre la escuela de danza), o se vea alterada la sintaxis en función del orden de las pancartas portadas por figurantes en la conseguida «desintegración sintáctica de un soneto de Góngora». Ballets más o menos convencionales, sobre pasajes musicales de estilos variados (desde la reminiscencia barroca hasta el lenguaje y los instrumentos actuales); canto solista -en esta ocasión a cargo del excelente y ágil soprano Flavio Oliver-, cuya primera intervención fue grabada, procesada electrónicamente y transmitida poco después por medio de altavoces; canto acompañado, aunque de forma bien original, en un fascinante dúo del soprano con Pedro Iturralde al saxofón, con un

piano por fondo y un posterior apoyo del grupo instrumental, en un número del más puro estilo del musical americano; actuaciones de solistas instrumentales sobre el escenario, en combinaciones a veces exóticas (flauta, clarinete, bajo y percusión; flauta subcontrabajo, flautín y cuatro toneles); un original número de ballet con un fondo de música electrónica simulando los ruidos del tráfico que alternaba con sosegadas intervenciones de los metales en estilo coral barroco; y dos intervenciones del coro realmente complejas, superadas con holgura por la formación dirigida con gran acierto por Manuel Dimbwadyo.

La interpretación de los demás papeles corrió a cargo de actores y figurantes procedentes de la Escuela Superior de arte Dramático de Madrid, encabezados por Susi Sánchez, junto con bailarines de la Escuela de Danza, entre los que destaca la «Raya», bailarina cuya presencia es simbólicamente constante y cambiante a lo largo de la obra. La dirección escénica, el vestuario y la coreografía fueron obra de José Luis Raymond. La parte instrumental, además de la inestimable colaboración de Pedro Iturralde, se debió a la formación «residente» de la casa, el Grupo Círculo (ampliando en sus efectivos), bajo la experimentada dirección de José Luis Temes. **Enrique Igoa.**



Foto: Josep Aznar

Pepita Jiménez en el Festival de Otoño de Madrid.

Cuando no se comprende lo fundamental

Albéniz. PEPITA JIMÉNEZ. M^aJ. Montiel, S. Chaves, J. Cabero, A. Echeverría, X. Rivera, I. Fresán, F. Vas, J. Ricart. Coro y Orquesta titulares, Dir: J. Pons, Dir. esc.: L. Homar. Escenografía y vestuario: F. Amat. Teatro de la Zarzuela 17 de octubre. Tenía bastante curiosidad por ver y escuchar esta *Pepita Jiménez* que ya conocíamos por haber sido llevada al disco, y así se encontraba el ánimo expectativo en la mayor parte de los asistentes a esta primera representación. Los problemas que la obra plantea siguen manifiestos pero con importantes añadiduras. Ya D. Juan Valera se resistió a que su texto fuera utilizado como base para el libreto; incluso planteó la posibilidad de escribir uno totalmente original, pero no fue así; y probablemente de ahí provengan la mayor parte de sus males, y como éstos nunca vienen solos, siempre hay alguien dispuesto a aumentarlos. La música de Albéniz posee una categoría extraordinaria, por su modernidad, exquisitez y haber sabido enraizarla en lo más español y mantener un estilo que huye de todo españolismo monocorde típicamente andalucista. Estos, sin duda, merecidos elogios se dirigen más a la parte orquestal que a la estrictamente vocal, donde al lado de hermosas páginas, los dúos y la habanera por ejemplo, surgen momentos de muy escasa calidad si no vulgaridad. Y es que aquello de «zapatero a tus zapatos» sigue siendo un principio de intelligen-

cia. La traducción escénica es una sucesión de errores sin paliativos. Parece que se ha querido subrayar la acción interior -argumento tan usado como falso y que oculta la mayoría de las veces falta de inteligencia-, alejándose de toda obviedad folklorista pero los resultados son, si cabe, peores. Una orquesta, ante una partitura que es encaje en muchos momentos, en el fondo de la escena, apenas audible, y con el director dando la espalda a los cantantes; una escenografía -si se puede llamar así a lo visto- que no se sufre ya ni en los medios escolares con menos imaginación y medios: iluminación (?) como de andar por casa; y la dirección escénica inexistente; de los figurines mejor no hablar. La orquesta en su sitio, en equilibrio con las voces; caja negra e inteligente iluminación; y con un sobrio pero estudiado movimiento escénico habrían conseguido otros re-

sultados. Con todo esto tuvieron que vérselas unos magníficos cantantes que salvo alguna excepción, Xavier Ribera totalmente fuera de lugar, estuvieron a la altura de las exigencias musicales. M^a José Montiel es una gran soprano lírica pero con un centro muy ancho y poderoso y gran potencia; superó las importantes dificultades de su parte con gran profesionalidad e inteligencia; pronto la veremos en papeles clásicos de mayor envergadura y con mucho éxito sin duda. El tenor Joan Cabero posee los medios pero su voz sonó corta y agarrotada a la garganta. Estupenda la mezzo Soraya Chaves con un precioso color de voz. Alfonso Echeverría volvió a deleitarnos, en sus breves intervenciones, con una estupenda calidad vocal; seguimos sin entender por qué a este cantante no se le proponen papeles de mayor envergadura; no están los tiempos para perder voces de esta calidad. El resto cumplió bien. Al final el aplauso fue generalizado con alguna ruidosa pero aislada protesta. Las mayores ovaciones fueron para la Montiel, y merecidas. El programa de mano, ¡a estas alturas!, sin textos. **Francisco García Rosado.**

Teatro de la Abadía

Mozart: *EL EMPRESARIO*. Rimsky-Korsakov: *MOZART Y SALIERI*. F. Leitner, J. Kirsten, C. Serafin, A. Redman. Escena e

iluminación: M. Grau. Orquesta Opera Viva!, dir: A. Joel. 19 de Octubre. Una cosa es montar pequeñas funciones de óperas breves del repertorio clásico por y para escolares y con tintes pedagógicos, y otra es plantear con rigor y desde la seriedad profesional representaciones con visos de calidad. Aquí se han quedado a medio camino. El espacio del Teatro de la Abadía es ideal para este tipo de pequeñas óperas, como se demostró en pasado festival de Otoño con la obra de Britten, *Curling River*, absoluto modelo de lo que se puede y debe hacer en este sentido. Esta vez han faltado las ideas o ha sobrado rutina. La experiencia en si es muy positiva, pero si no se hace con todo el rigor y con gran imaginación corre el peligro de invalidar la vía. El grupo orquestal, adecuado en número, acusó evidente falta de calidad en los intérpretes a pesar de

la correcta dirección de Alexander Joel. De los cantantes destacó el barítono J. Kirsten, por su calidad y cantidad y elegante fraseo, componiendo, como actor, sus dos personajes respectivos, de manera admirable. El tenor Leitner escaso en todos los parámetros. De las voces femeninas ninguna estuvo a la altura de la partitura de Mozart. La brevedad de la ópera *El Empresario* hace, destacar más, si cabe, las tremendas dificultades de sus respectivas partes que requieren voces jóvenes, sin duda, pero de gran fuste, sin problemas de acceso a la zona aguda y facilidad para las agilidades. Ch. Serafin posee una voz

bonita de color pero escasa y con problemas evidentes en las agilidades. A. Redman pareció más adecuada pero la voz no tiene brillo y tiende al grito. Inevitablemente se tiene la tentación de recordar dos voces españolas, ya en carrera, que hace pocos años asumían esos papeles con gran brillantez también en Madrid. Como va siendo habitual en los programas del Festival de Otoño no se incluyeron los textos. **Francisco García Rosado.**

TEATRO CALDERÓN

Temporada de ópera. Verdi: LA TRAVIATA. Puccini: MADAMA BUTTERFLY. Del 18 de septiembre al 24 de octubre de 1996. ¿Cómo podría explicarse un aficionado a la ópera que conozca la situación del género en Madrid que, de la noche a la mañana, aparezca anunciada una Temporada Oficial (?) de Opera en un teatro desde siempre dedicado a la revista y a los recitales de folklóricas? Realmente no es fácil; y lo digo porque me he visto en esta situación y muchos no acaban de creerse lo que les cuentas, y deciden ir a comprobarlo.

El polifacético y popular *showman* de la televisión y el teatro José Luis Moreno, desde no hace mucho empresario del Teatro Calderón de Madrid, y después de una puesta a punto del mismo bastante digna, se ha lanzado a la increíble aventura de programar una temporada de ópera que abarca todo el otoño, y de

la que él mismo es productor y director artístico, con catorce representaciones por título. Por si no fuera ya suficientemente arriesgado, los títulos escogidos son de los más populares y difíciles del repertorio italiano. Las condiciones del teatro en cuestión no son las más adecuadas para representar ópera: escenario pequeño, sin casi espacio para moverse alrededor; el (mini)foso parece más bien una cámara de tortura donde los músicos, escasos, tienen que vérselas con sus instrumentos, los del compañero, codos, brazos, rodillas, atriles, etc, e incluso micrófonos ya que el reducido número de profesores y la ubicación, prácticamente ocultos bajo el proscenio, lo exige si se quiere que el espectador pueda oír algo más que las voces. Con estas condiciones, o mejor condicionamientos, es un milagro que efectivamente allí se viva el drama de Violeta Valery, de Butterfly, Mimì, Leonora o Gilda, por citar solamente a las protagonistas, pero la realidad es que los espectadores, en un silencio respetuoso y con grandes aplausos al final, viven esas historias y disfrutan considerablemente. Esto es importante, pues se trata de un gran porcentaje de público nuevo; un público al que no se le ha visto en las temporadas de ópera de La Zarzuela; un público formado por gentes de mediana edad endomingada y jóvenes universitarios con sus parejas de modo más informal; y también un buen grupo de parejas mayores. Todos ellos desconocedores del ritual de una representación tradicional, que no se atreven a aplaudir después de un aria o de la intervención de un coro o concertante; y motivos los ha habido. Así estamos ante un fenómeno de creación de una nueva audiencia para el mundo de la ópera: no recuerdo tal número de representaciones de un mismo título, aunque sean estos los más conocidos, con prácticamente lleno en una ciudad como Madrid. Esto nos da esperanzas para el futuro del Teatro Real; pero también nos pone delante de los ojos la importancia de estas iniciativas que, de una u otra manera, deben ser estimuladas.

En cuanto al nivel artístico es otra historia, y no por negativo. Entre las voces protagonistas se encuentran jóvenes cantantes españoles, el futuro, que necesitan adquirir experiencia no sólo como cantantes sino como actores de una representación. Algunos de ellos ya no noveles, sino verdaderos profesionales, como la soprano Milagros Poblador a la que pudimos disfrutar una Violeta y esperamos hacerlo próximamente en la Gilda de *Rigoletto*. Su voz no excesivamente grande está trabajada con mucho cuidado e inteligencia y el color uniforme de su timbre se expande con soltura por las dificultades de las partituras verdianas. Otro tanto podemos afirmar de Inmaculada Egido, Carmen González, o la oriental Aya Toyoshiba, sopranos todas; e igualmente de la mezzo Aida Lukankin, estupenda Suzuki. Parece que hay cierto cuidado en elegir los papeles femeninos, pues los masculinos van del discreto al olvidable. Escénicamente se hace lo que se puede, pero se podría hacer mucho más si el criterio predominante fuera el de la austeridad combinado con la eficacia; jugando con las luces más que con los objetos que inundan un escenario ya muy reducido. Una *Traviata* con escaso desnudo, puede ser mucho más impactante que llena de muebles,



Foto: Francisco García Rosado

Exterior del Teatro Calderón de Madrid.

objetos y colorines. Aunque es posible que al público le guste lo que se le ofrecía, también hay que irlo educando hacia gustos más sencillos y refinados.

Se anuncia la próxima temporada de Otoño del 97 con nada menos que ocho títulos. Ya les contaremos. **Francisco García-Rosado.**

AUDITORIO NACIONAL

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA

Mahler. 8ª SINFONIA EN Mi BEMOL MAYOR. S. Larson, S. Anthony, M. Poblador, M. Torruella, I. Mentxaka, W. Millgramm, B. Brinkmann, S. Nimsgern. Orquesta Nacional de España, dir. Y. Ahronovitch. Auditorio Nacional. 18 y 20 de Octubre. Hace quince años el maestro Ahronovitch dirigía a la Orquesta y coro nacionales de España con la misma obra de G. Mahler con un éxito desbordante. Esta vez, con motivo de cumplirse los veinticinco años de la formación del coro Nacional ha vuelto a dirigirla con otro éxito de público similar al anterior -el domingo 20 hubo de bisar el Coro Místico y la coda final-. Nos unimos a la felicitación al Coro Nacional tanto por su aniversario como por su intervención en la Sinfonía mahleriana. Todos sus miembros, así como los demás componentes de los dos otros coros y la escolanía dieron todo lo que se les pidió, que fue mucho, tanto por parte de la partitura misma como por la del director, quien pareció, especialmente el viernes 18 tener prisa por acabar pues sometió a todos los músicos, instrumentistas, coros y solistas a un ritmo vertiginoso en detrimento, claro está, de la obra que quedó afectada por un continuo emborronamiento y desasosiego que puede dar al traste con la misma. Dada su extrema complejidad se requiere una dirección, más sosegada, que permita respirar a todos -los solistas se las vieron y desearon, especialmente en la primera parte, el «Veni

creator» para seguir el tiempo impuesto. La segunda parte, la escena de Fausto fue planteada más equilibradamente. El octeto solista estuvo a la altura pero con desigualdades más que evidentes. Así al lado de la belleza y poder de Susan Anthony, de la fuerza de Sophia Larson y la exquisita delicadeza de Milagros Poblador -atención a esta voz, cada vez más madura y bella-, sopranos, se revelaba como insuficiente la aportación de las mezos Torruella y Mentxaka, a todas luces inadecuadas a las exigencias de esta obra tanto por sus pequeñas voces como por sus escasos medios más apropiados para un repertorio de menor envergadura. Magnífico el heldentenor Millgramm, de timbre precioso, aunque con dificultades en la zona de paso. Brinkmann, barítono y Nimsgern, bajo, perfecto en sus respectivos cometidos. **Francisco García Rosado.**

IBERMUSICA; DE LAS TINIEBLAS A LA LUZ

Wagner: LA WALKIRIA Acto I Schönberg: NOCHE TRANSFIGURADA, op.4. London Symphony Orchestra. Dir. R. Chailly. Solistas. Siegliende: K. Dalayman, soprano. Siegmund: Wolfgang Schmidt, tenor. Hunding: G. Oskarsson, bajo. Ciclo Orquestas del Mundo, Ibermúsica. Auditorio Nacional. Madrid, 26 de Octubre de 1996.

Ibermúsica va dando prudentes pero rotundos pasos, en el campo de la lírica. Esta temporada, además de este Wagner, está previsto un *Oedipus Rex* de Stravinski; Monteverdi y Gabrieli con Lipovsek y Harnoncourt; Berg, Schumann, Wagner y Mahler con Meier; y algún otro más. Como hemos comentado en algunas otras ocasiones, no se puede dar de lado ningún esfuerzo o apoyo o idea o capacidad que entre el ámbito lírico. Con vistas al futuro, que ya está ahí, hay que contar con todos, y más cuando se programa con calidad suprema.

Chailly y la London Symphony inauguraron la temporada de estrellas de Ibermúsica. El segundo día, correspondiente al ciclo A, incluía un programa concebido con gran inteligencia: *Noche Transfigurada* de Schönberg y el primer acto de *La Walkiria* de Wagner.

La obra maestra de Schönberg fue exquisitamente interpretada por unas cuerdas empastadas, sutiles, valientes, creando un sonido y una atmósfera que, sin hacernos olvidar la versión camerística, fue de lo sobrecogedor a lo íntimamente radiante. Esta obra sirvió (con perdón) de magnífica «introducción» al Wagner profundo de la segunda parte. Aquí los elogios pueden quedarse cortos. Toda versión concertística de ópera grita su carencia escénica; indudable. Pero cuando un director como Chailly, con una orquesta que le siguió milimétricamente, sabe organizar ese mundo sonoro de ascensión de lo profundo de la caverna, donde todo es nada, hasta la sublime luz del encuentro esperanzador, entonces puedes abandonarte a la vivencia del tremendo misterio que se despliega y penetra por tus oídos hasta los más ocultos entresijos de la mente y el corazón. Podemos individualizar la ductilidad y rigor de las distintas familias instrumentales, ¡qué metales!, pero parece innecesario cuando el edificio ha sido construido con perfecta sillería de todos los maestros canteros (o cantores); porque hemos asistido a un tallado

en piedra viva ante nuestros asombrados sentidos.

Vocalmente no se puede pedir más al trabajo del tenor Schmidt, de timbre claro y bello, perfecta dicción y rotunda expresividad en ese *crescendo* desde el hijo del terror, Wehwalt, portador del dolor, al padre de la promesa y de la esperanza, Frohwalt, portador de la alegría. La soprano Dalayman perfiló una Sieglinde llena de matices y sutilezas; la evolución psicológica del personaje quedó patente en el inteligente manejo de una materia vocal abundante y bella aunque de desigual color; mucho más refulgente en la zona alta. Oskarsson, poseedor de una preciosa voz, uniforme y limpia, estuvo muy bien en su breve cometido, pero hubiéramos deseado para este papel un timbre más oscuro y cavernoso, de acuerdo con la personalidad de Hunding.

El público de estos ciclos, poco dado a los excesos y entusiasmos, reaccionó muy favorablemente, y todos fueron muy aplaudidos y aclamados. **Francisco García-Rosado.**

FUNDACION CAJA DE MADRID

V CICLO MÚSICA ESPAÑOLA: Los siglos de Oro. La Zarzuela en España hacia 1700. Durón: EL IMPOSIBLE MAYOR EN AMOR LE VENZE AMOR. VENENO ES DE AMOR LA ENVIDIA. De Literes: AZIS Y GALATEA, LOS ELEMENTOS. M. Almajano, Grupo Al Ayre Español. Dir: E. López Banzo. Fundación Caja de Madrid. Auditorio Nacional. Sala de Cámara. 8 de octubre. Con zarzuela y ópera del siglo XVIII dio comienzo el quinto ciclo de Liceo de Cámara que patrocina la Fundación Caja de Madrid. Es de la mentar la escasa frecuencia de estos programas en nuestros conciertos y más aún cuando disponemos de conjuntos e intérpretes solistas de gran calidad y estilo y, además, existe un público fiel a esta música. El concierto giró en torno a dos compositores barrocos españoles Durón y de Literes con fragmentos de dos zarzuelas del primero y una zarzuela y una ópera del segundo, ordenados extrañamente -fragmentos de las mismas obras en la primera y segunda parte- y con una interpretación encantadora. Al Ayre Español es un grupo de músicos que ya tienen un nombre dentro del campo específico del que se ocupan, con varios discos en su curriculum y también premios por los mismos. Aquí nos ofrecieron versiones preciosistas con gran delicadeza y no exentas de sentido del humor. El lirismo acendrado corrió pareja con el sentido dramático que corretea por estas partituras. Junto al rigor fueron capaces de transmitir la alegría y el disfrute de hacer música, lo que cada vez parece más escaso. Si bien comenzaron con ciertos titubeos, fueron imponiéndose rápidamente. La soprano Marta Almajano posee una voz flexible que corre muy bien pero los finales de frase fueron inaudibles además de una dicción completamente incomprensible. **Francisco García-Rosado.**

LA CORUÑA

Falla. LA VIDA BREVE/HOMENAJES. M.



Foto: Lelli & Masotti

Riccardo Chailly.

Orán, A. Ordóñez, R. Pierotti, E. Baquerizo, F. Garrigosa, L. Alvarez, L. Alonso, G. Moreno, C. Martínez. Dir: V. Pablo Pérez. Palacio de Congresos de La Coruña, 17 de agosto de 1996. *La vida breve* en concierto, bajo la dirección de Víctor Pablo Pérez, fue fundamentalmente una versión orquestal, en la que la Sinfónica de Galicia fue la protagonista por encima de las voces. Víctor Pablo Pérez manejó colores, ritmos y pausas con gran sentido creando una atmósfera de conjunto de gran belleza y lirismo. Antonio Ordóñez, Paco, estuvo realmente bien en su papel, con un canto nítido y sin brusquedades. Baquerizo fue un Tío Sarvaor concluyente, su voz suena mejor en el registro agudo; y Raquel Pierotti fue una abuela musical y de espléndido timbre, necesitada de unos graves de mayor empaque. Los demás cumplieron con su cometido con una mención especial a Francesc Garrigosa, la voz en la fragua y Laura Alonso, Carmela. El Orfeón Terra a Nosa, con voces perfectamente conjuntadas, estuvo acertado por lo general, si bien necesitó en algunas frases mayor soltura y sentido dramático. Con anterioridad a *La vida breve* la orquesta interpretó la *Suite Homenajes*. Sin duda alguna un muy buen comienzo de este tercer Festival de Música de La Coruña, dedicado en esta ocasión a Falla y Gerhard. **Agustín Achúcarro Baqués.**

LAS PALMAS

IV CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO «ALFREDO KRAUS»

El IV Concurso Internacional de canto «Alfredo Kraus» que dentro de la iniciativa y

con la excepcional participación del tenor canario ha organizado la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, fue fallado el pasado día 24 de octubre en la final de dicho concurso celebrada en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria. Los premios concedidos fueron los siguientes: a) **Lírica:** Primer premio a Felipe Jiménez Bou, bajo; Segundo premio a José Julián Frontal Martos, barítono; Tercer premio a Tatiana Anissimova, soprano; b) **Lied-oratorio:** Primer premio, desierto; Segundo premio, Maria Luisa Martín, soprano; Tercer premio, juntamente, a Arantxa Pérez Armentía, soprano, y a Verónica Reznikovkaya, mezzosoprano.

También se concedieron los premios especiales siguientes: Premio del público y Premio al Mejor Intérprete de Verdi, a Felipe Jiménez Bou; Premio del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria al Mejor Intérprete de Música Española y Premio de la S.G.A.E. al Mejor Intérprete de Nacionalidad Española, a José Julián Frontal Martos; Premio Jerónimo Saavedra Acevedo, al Mejor Intérprete de Mozart, a Maria Luisa Martín, quedando desiertos los Premios al Mejor Intérprete de Puccini, al Mejor Tenor Lírico y a la Mejor Soprano Dramática.

Como puede deducirse del resultado, pese a alcanzar la final 37 cantantes, hubo premios desiertos y repetición de premios en algunos partícipes, lo que apunta a la calidad de los mismos y a la exigencia del jurado. Los primeros premios tenían un montante de 1.500.000 pts., los segundos de 750.000 pts., los terceros de 500.000 pts., y los especiales entre 250.000 y 100.000 pts. Las preselecciones para llegar a esta final se habían celebrado en Londres, Viena, Nueva York y Madrid, desde septiembre pasado, y el Jurado estuvo compuesto por Alfredo Kraus, Christa Ludwig, Maria Isabel Torón, Nicholas Payne, Tito Capobianco, Mabel Perestein, Jorge Rubio, Helga Schmid, Massimo Bicardi y Javier Casal.

La entrega de los premios tuvo lugar en el curso de una gala lírica celebrada en el Teatro Pérez Galdós el día 27 de octubre en la que intervinieron los finalistas del Concurso, así como el propio Alfredo Kraus. Se ofreció un programa sinfónico sobre textos de Falla, en su aniversario, y actuó la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria bajo la dirección de Jose María Collado. Los cantantes recitaron textos de Berlioz, Mendelssohn, Gounod, Bellini, Donizetti, Giordano, Verdi, Puccini y Falla.

Antonio Cillero.

MALLORCA

AUDITORIUM

XI TEMPORADA DE OPERA

Verdi: *LA TRAVIATA*, *RIGOLETTO*, *IL TROVATORE* y *NABUCCO*. Compañía del Teatro Nacional de Plovdiv (Bulgaria). **Director Musical:** B. Ivanov. Auditorium de Palma de Mallorca. 30 de Septiembre; 1, 2 y 3 de Octubre de 1996. El Auditorium de Palma volvió a abrir su escenario a la ópera y el aficionado debe congratularse siempre ante iniciativas tan loables. Se trajo al efecto a todo el Complejo del Teatro Nacional de Plovdiv (Bulgaria) que puso en funcionamiento todo el engranaje necesario para el montaje de los cuatro títulos propuestos y el telón se levantó cada noche sin ningún tipo de sobresalto. Todo estaba resuelto. La cruz de la moneda estuvo en las óperas elegidas. Al reclamo del nombre mágico de Verdi, el público en masa, abarrotó cada noche el recinto, pero para cantar Verdi, se necesita mucho más bagaje que el que los esforzados componentes de Plovdiv ofrecieron. No hay espacio para hacer una reseña exhaustiva de cada uno de los títulos, sí diré -empero- que desde una *Traviata* inicial, siempre bajo mínimos durante toda la representación y con lamentable protagonista femenina (¡en *Traviata!*) hasta un *Nabucco* final, insuficiente a todas luces donde la soprano se saltó todo lo que de muy comprometido tiene su durísima parte, cada noche, sólo hubo algunos paréntesis de relativo alivio. Podríamos citar dos nombres y -extrañamente- de tenores: Arseni Arnov, fácil y *squillante* voz de lírico ligero que se defendió con suma dignidad en el siempre comprometido Duque de Mantua y también a Roumen Sterionov, Manrico de bella voz lírica que, salvando la terrible *Di quella pira*, (su voz no funcionó más allá del la) compuso bien su parte. De Violetta, Leonora, Azucena, Rigoletto, Abigail o Zaccaria, mejor no hablar. Siempre justo el coro, aunque falto de buena mano que lo conduzca, y alucinantes los *tempi* del Maestro Ivanov. Ridículas las puestas en escena y elogiabile la orquesta. Sobresaliente con máxima nota, como siempre, al Maestro Verdi. Gracias a él y al reclamo de su música vibrante y arrebatadora el público salió cada noche, al menos, conformado. Ya es algo. **Armando García.**

GALA LÍRICA

J. Aragall, Hyejin Kim, S. Palatchi. Obras de Falvo, Rossini, Curtis, Tagliaferri, Cardillo y Gounod. Orquesta Sinfónica de las Islas Baleares. Auditorium de Palma de Mallorca, 27 de Septiembre de 1996. La Fundació per a la Música de Les Balears, ofreció un concierto de canto en el Auditorium de Palma de Mallorca que hizo, literalmente, desbordar a un público tradicionalmente poco entusiasta y expresivo, en una apoteosis de delirantes aplausos y sonoros «¡bravos!» pocas veces escuchados por estos pagos. Máximo artífice de ello fue, sin duda, Jaime

Aragall de cuya hermosa voz huelga hacer un reiterativo panegírico. Supo ajustarse a un programa difícil, sin duda, pero muy bien pensado a su medida y a sus actuales (y aún abundantes) posibilidades. Ciertamente que no es ahora el tenor de aquellos tiempos (¡su *Favorita* del Liceo, su espumante Duca, sus inolvidables primeros Rodolfos!) pero tuvo mucho y conserva lo suficiente en ésta su voz de hoy menos fácil pero más densa y con más pulpa. Salvo en el terceto final de *Faust*, donde el instrumento se ve sometido a una tesitura muy tirante, dominó con maestría todo el programa. La soprano Hyejin Kim, muy correcta, estuvo falta de un especial espíritu pecando de monótona y escolástica; la corrección no es, casi nunca, suficiente. El bajo Palatchi con voz importante e incluso atrayente, debiera corregir algunos efectos de emisión (¿O es, acaso, el idioma francés?). Muy bien la orquesta y siempre en su justo lugar el Maestro Pérez Batista. **Armando García.**

CASTILLO DE BELLVER

Gluck. *ORFEO ED EURIDICE*. S. McMaster, S. Roberts, A. Tey. Dir: D. Stern. Patio circular del Castillo de Bellver, 5 de agosto de 1996. Emplazada en la mitad del 700, el *Orfeo* de Gluck es uno de los puntos de referencia en los que podemos situar el acontecer de lo que acabaría siendo realmente la Opera lírica tal como la entendemos en la actualidad. Poseedora de hermosas melodías, algunas muy populares, no está exenta de un marcado sentido dramático; de una incuestionable unidad de inspiración y de un atractivo colorido orquestal. Se ofrecía por primera vez al público mallorquín que, aunque fuera sólo en versión de concierto, supo apreciarla sinceramente y abordar en cada una de las bellas páginas que su partitura propone. Se contó con la presencia en el podio del maestro David Stern, conocedor a fondo de la misma, que llevó en todo momento con mano firme a la Orquesta bastante numerosa por cierto, incluso un pelín demasiado para una ópera de estas características y posible causa de algún que otro problema de comodidad vocal para los intérpretes. El maestro siguió con sumo cariño a las cantantes, intentando llevarlas siempre con su batuta por el mejor de los caminos, cosa que -en línea de máxima- consiguió. Bien la Orquesta Sinfónica de Baleares que sabe ya diferenciar el espacio que media entre la música lírica y la sinfónica y muy correcto el coro que cubrió con suma gallardía su cometido. En cuanto a las intérpretes, cabe destacar a la mezzosoprano Sandra McMaster, poseedora de una hermosa voz aunque se nota a faltar, en todo caso, una porción más de volumen; ya se sabe que esto no es Verdi (tampoco tiene por qué serlo) pero algo más de cuerpo en la voz -especialmente los graves- haría de ella una intérprete ideal en este repertorio. En cualquier caso compuso su exquisito *Orfeo* y destacó su suma musicalidad. Susan Roberts brilló a una altura inferior y su *Euridice* estuvo desdibujada más que nada debido a lo precario de su sentido musical y a la aspereza de su emisión. Mucho mejor Angeles Tey (*Amore*) delicada y poseedora de una hermosa (no importa si pequeña) voz de clásico color latino que tanto se echa en falta en

este tipo de óperas. A fin de cuentas, más que digno espectáculo y público satisfecho. ¿Qué más se puede pedir? **Armando García.**

E. Obraztsova. M. A. Tapia, piano. Obras de Tchaikovsky, Massenet, Saint-Saëns, Rachmaninov, Puccini, Mascagni y populares rusos. Patio circular de Armas del Castillo de Bellver, 2 de agosto de 1996. La mezzosoprano Elena Obraztsova por primera vez en Mallorca. Después de su tan afortunada presentación, podemos decir -sin duda- que su primer paso por la isla quedará grabado por mucho tiempo en el recuerdo del aficionado o del simplemente buen gustador mallorquín. Para empezar, la Obraztsova no se apuntó a la cómoda carta del fácil y engañoso recital en el que, en todo caso, sólo en los «pluses» al cantante, más o menos famoso, soltará en tacaño cuentagotas algunos destellos de su arte o de sus facultades. La Obraztsova, por el contrario, derrochó ambas cosas desde su inicio hasta el último de sus espléndidos «regalos». ¿Que dónde estuvo mejor la aclamada mezzo a lo largo de la velada? Pues no sabría responder. Desde el hecho de sobreponerse a un acompañamiento dubitativo por parte del maestro Tapia hasta este «O mio babbino caro» que propone al público como «scherzo» (¿una mezzosoprano, Lauretta?) a la fabulosamente interpretada aria de la Princesa de *Adriana* a las deliciosas canciones rusas, a los famosos intérpretes de su país, a la temperamental Santuzza, a Charlotte, Dalila... su registro grave no tiene rival todavía hoy en el mundo (¡de auténtica impresión!) y más, acostumbrados a las mezzos de hoy día que apenas cubren el grave de la soprano, es un auténtico alivio escuchar esa riquísima voz en toda la gama y completa en todo el registro. A la salida, uno se repetía un elemental axioma: ¡Cuando uno es grande, es simplemente eso: grande! **Armando García.**

OVIEDO

XLIX FESTIVAL DE OPERA TEATRO CAMPOAMOR

Verdi. *UN BALLO IN MASCHERA*. D. O'Neill, R. Servile, S. Sweet, N. Terentieva, G. Fabuel, P. Farrés, M. L. Galindo. Coro de la A.O. Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, dir: R. Palumbo. Dir. esc: J. Martorell. 14 y 16 de septiembre.

Mozart. *DON GIOVANNI*. K. Casello, L. Mazzaria, S. Tro, B. Martinovic, D. van der Walt, R. Girolami, M. Ramón. Coro de la A.O. Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, dir: M Valdés, dir. esc.: G. Tambascio. 26 y 28 de septiembre.

Cilea. *ADRIANA LECOUVREUR*. R. Kaibaivanska, D. Muñoz, C. Díaz, E. Baquerizo, Juan P. García Marqués, J. Ruiz, L. M^a Maeso, C. López, B. García Tamargo, S. Sánchez Jérico. B. García. Coro de la A.O. Orquesta del Principado de Asturias, dir: E. Herrera, dir. esc: E. Sagi. 7 y 9 de octubre. **Donizetti.** *L'ELISIR D'AMORE*. J. Bros, A. Rodrigo, C. Chausson, A. M. Moore, B. García Tamargo. B. García. Coro de



José Carreras entrega el primer premio femenino a la soprano Anahit Mekhitarian en Pamplona.

PAMPLONA

V CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO «JULIAN GAYARRE»

Teatro Gayarre de Pamplona, 22 de septiembre de 1996. Orquesta Pablo Sarasate. Dirección; M. Ortega. La acogedora ciudad navarra, se convirtió por unos días en la sede de este concurso internacional que atrajo a 143 concursantes de 38 países diferentes. La prueba final en la que participaron diez concursantes ofreció un claro ejemplo del interés internacional por el mundo de la ópera y de la creciente aparición de excelentes cantantes. Lo que más llama la atención es que cada vez más los primeros puestos de los concursos internacionales están copados por cantantes españoles, algo que debe servir para potenciar su aparición en las numerosas temporadas operísticas que se realizan en nuestro país. Los ganadores de la Sexta edición del Concurso Julián Gayarre fueron los siguientes; primer premio masculino (1.000.000. Ptas.) el tenor murciano residente en Nueva York Carlos Moreno (31 años), segundo (750.000 Ptas.) el barítono español, de origen alemán, Carlos Marín (29 años) y en tercer lugar (500.000 Ptas.) el bajo ucraniano Taras Chtonda (29

años). En el apartado femenino el primer (1.000.000 Ptas.) y segundo (750.000 Ptas.) puesto estuvieron copados por las dos sopranos armenias Anahit Mekhitarian (32 años) y Juliette Galstian (25 años), y el tercer premio (500.000 Ptas.) fue adjudicado a la soprano zaragozana Sabina Puértolas (23 años), que se llevó también una bolsa de estudios (500.000 Ptas.). Mención especial merece el tenor de Huelva Guillermo Orozco que se adjudicó el premio José Carreras para tenor (500.000 Ptas.) y el ofrecido por la Asociación Gayarre-Amigos de la Ópera dedicado a un intérprete destacado en la interpretación de piezas de ópera española o zarzuela (500.000 Ptas.). El nivel de los cantantes superó el de años anteriores complicando el trabajo del excelente jurado internacional que presidía el concurso, en el que se encontraba su presidente de honor el tenor José Carreras junto a José Manuel Serra, Luis Andreu, Elio Bataglia, Tomás Bugaj, Marc Clémour, Katharine Herbert, Giorgio Lormi y Enedina Lloris. Excelente la labor de Miguel Roa al frente de la reformada Orquesta Sarasate que sorprendió por su extraordinaria calidad musical a nivel de conjunto y de los solistas. Es una lástima que estén paralizados los presupuestos de una orquesta como ésta, de tan alto nivel artístico y que además es la más antigua de España. **Fernando Sans Rivière.**

la A.O. Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, dir: A. Allemandi, dir.esc: E. Sagi. 18 y 20 de octubre. Solemne inauguración del XLIX Festival de Ópera de Oviedo, acontecimiento que reunió a las principales autoridades asturianas, convirtiendo a la ópera en un gran acontecimiento social y cultural, cosa que hacía años que no ocurría. Este año la inauguración giraba en torno a *Un Ballo in*

Maschera: nueva coproducción del Festival de Opera de Oviedo y el Teatre Principal- Consell Insular de Mallorca y los Amigos de la Opera de la Coruña. La función presentó un excelente montaje, asimismo la dirección de la orquesta a cargo del maestro Renato Palumbo fue soberbia; siguió la obra muy atento sacando el máximo partido de la Orquesta del Principado, mostrando máxima calidad y ex-

periencia. Magnífico O'Neill, demostrando que su nombre está en el candelero por méritos propios. La soprano Sharon Sweet mostró gran calidad y una voz amplia en todos los registros. Roberto Servile destacó por una bella voz muy lírica, con un timbre muy noble. El resto del equipo vocal muy bien, como sobresaliente fue la labor del coro, brillante y compacto. El *Don Giovanni* fue magnífico por el alto nivel del elenco, de gran calidad. Vocalmente el buen nivel se mantuvo a lo largo de toda la representación. Boris Martinovic estuvo muy correcto, muy encajado en su papel protagonista, conoce el personaje y actúa magistralmente, moviéndose con convicción y soltura. Muy bien Kathleen Casello, con una Donna Anna próxima a la conciliación y sin imprimir los ribetes trágicos que son frecuentes en el personaje, interpretó el personaje con gran delicadeza. También Luccia Mazzaria nos dejó un buen sabor de boca en el papel de Donna Elvira. Renato Girolami como Leporello al estar en un papel agradecido, a pesar de su voz algo indefinida, fue de los más aplaudidos por el público que llenaba el teatro. Miquel Ramón cumplió en su papel como Masetto. Rotundo el Commendatore de Daniel Sumegi. El Coro y la Orquesta cumplieron a buen nivel sin llegar a brillar. *Adriana Lecouvreur* es un título emblemático de la llamada Giovane Scuola italiana, teniendo en cuenta que es una ópera que, a pesar de sus dificultades, no reviste la complejidad de algunas de su época. La realidad de la composición impone una intérprete de grandes medios, tanto vocales como artísticos, y en ésta ocasión así ha sido. Raina Kabaivanska. Con los años, su voz se ha hecho, quizás, más metálica, pero su técnica vocal, sus frases y su dicción oscurecen el resto del reparto. Correcto Daniel Muñoz, que posee una magnífica voz. Cecília Diaz, estuvo bien, quizás algo corta en los graves, pero muy acertada en consonancia con las exigencias de la obra. Enrique Baquerizo mostró al principio una voz poco consistente pero se fue imponiendo hasta alcanzar un excelente resultado. El resto de los participantes cumplieron con prestigio sus respectivos papeles; destacó Begoña García, que en su aportación estuvo muy superior a lo que habíamos presenciado hasta ahora. La Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, magníficamente dirigida por la maestra Elena Herrera que adaptó muy bien la orquesta y los voces. El Coro de Amigos de la Ópera, cumplió sobradamente en su papel. Actuaron cinco componentes de la Compañía Nacional de Danza, en el tercer acto que dieron una brillante nota de color y belleza. La producción corrió a cargo de dos magníficos profesionales, Emilio Sagi como director y Julio Galán en escenografía y figurines. El buen gusto de Galán en decoración y vestuario, se complementa perfectamente con el buen hacer en escena de Emilio Sagi.

Pocas veces se puede ver un *L'Elisir d'Amore*, con una producción y puesta en escena como la que nos ha presentado, éste año la Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera de Oviedo, como broche de oro de su Festival de Ópera. La parte musical estuvo en un alto nivel, llegando a alcanzar el sobresaliente. José Bros interpretó en excelente forma



Foto: Luis Miyar

Escena de *Don Giovanni* en Oviedo.



Foto: Luis Miyar

Raina Kavaivanska en *Adriana Lecouvreur* en Oviedo.

el papel de Nemorino, demostró que es un finísimo cantante, que domina el legato y la respiración. Además de su bello timbre de voz, de su control y buena dicción en toda la obra demostró grandes dotes de actor. Su interpretación de «Una furtiva lacrima» arrancó una merecida y larga ovación. Ana Rodrigo en el papel de Adina estuvo muy correcta musicalmente. Tiene una excelente voz aunque todavía poco trabajada. Carlos Chausson interpretó el papel de Dulcamara encontrando un gran equilibrio entre canto y actuación. La asturiana Begoña García cumplió magníficamente en el papel de la Gianneta. Bien la Orquesta bajo la batuta del maestro A. Allemandi. El trabajo de Emilio Sagi y Julio Galán brilló cerrando la Temporada con gran éxito. **Luis Miyar Menéndez.**

SABADELL

CICLO DE OPERA EN CATALUÑA

Mozart. LE NOZZE DI FIGARO. I. Pons, R. Mateu, A. Òdena, M^a.J. Martos, S. Santiago, R. Nonell, J. Pieres, V. Esteve. Orquesta Sinfónica del Vallés, Coro de los Amigos de la Opera de Sabadell, Dir: A. Argudo. Dir. Esc.: P. Monterde. 6 de noviembre de 1996. La Farándula de Sabadell. La temporada «Òpera a Catalunya» que organiza la Asociación de Amigos de la ópera de Sabadell se inauguró con la ópera mozartiana *Le nozze di Figaro*, un título difícil para el repertorio del

teatro pero que se ofreció con una gran dignidad, resultando un buen inicio de temporada. Quizás lo que más se echó en falta fue un cantante destacado en el que se pudiese apoyar un reparto formado casi completamente por cantantes españoles.

Albert Argudo presentó una versión de la ópera mozartiana muy viva y dinámica, siguiendo el modelo de Gardiner con grandes contrastes en la dinámica, un sonido áspero y entrecortado de la cuerda y los metales, e insistiendo en la percusión y las voces para reforzar este efecto. Claro está que Argudo cuenta con la Orquesta Sinfónica del Vallés - sin más instrumento original que el clavicémbalo- y Gardiner con la English Baroque Soloists y no por nada existe una gran diferencia entre ambas formaciones. Aun así la labor del director fue más que loable con unos efectos remarcables, aunque faltó algo más de penetración con los cantantes y hubo algún que otro embrollo, sobre todo en los metales. En cuanto al reparto destacar la buena labor de Maria José Martos con una buena línea de canto y técnica canora que consiguió transmitir perfectamente todas las facetas de su rol, especialmente remarcable en el aria del cuarto acto travestida de Condesa. Papel que debería de haber intercambiado con Rosa Mateu que seguramente habría estado mejor como Susana ya que en el papel de Condesa no acabo de cuajar al faltarle una línea de canto más generosa en el fraseo y una emisión de la voz más estrecha y enfocada de la que posee. El Figaro de Lluís Sintes se quedó también a medio camino, excelente en el recitativo, bien en el registro central donde quizás Figaro requiere una voz de mayor peso y deficiente en la región aguda. El conde de Ismael Pons correcto, sin alardes pero sin desmerecer al personaje y acertada la interpretación de Susana Santiago como Cherubino aunque en el aspecto vocal dejase mucho que desear. Interesante el Bartolo de Josep Pieres cada vez más afianzado en su cuerda y gracioso y eficaz el Basilio de Vicenç Esteve. Correcto el resto del reparto. El coro algo desajustado y demasiado atento a su director particular y buena y adecuada la dirección escénica de Pau Monterde, con una escenografía sencilla, muy limpia e inteligente que supo realzar el drama de la obra sin postulados intelectuales gratuitos que enturbiasen la acción. **Josep Subirà**

SANTANDER

XLV FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA Verdi. NABUCCO. J-P. Lafont, M. Zampieri, S. Ramey, M. Carrara, G. Araya, I. Urbás. Dir: J. Latham-Koenig. Sala A. Argenta del Palacio de Festivales, 1 de agosto de 1996. Un análisis global del *Nabucco* que abrió el 45 Festival Internacional de Santander nos llevará a una conclusión clara: fue una excelente representación, basada en la solidez de la orquesta, la categoría profesional de las voces solistas, la buena actuación del coro y la adecuación de la coreografía y la escenografía al escenario del Palacio de los Festivales. Un



Lluís Sintes (Figaro) y Rosa Mateu (Condesa) en *Le nozze di Figaro* en Sabadell.

examen más pormenorizado nos hará concluir que Mara Zampieri, Abigaille, posee una voz muy personal, de timbre metálico, que gusta o no, y que combina momentos de fraseo irregular, en adornos y escalas principalmente, con subyugadores sonidos. Lo que es indiscutible es que cuando cantó, por ejemplo, «Salgo già al trono aurato» su voz sonaba dominadora. Jean-Philippe Lafont fue un Nabucco conmovedor por sus recursos dramáticos. Alejada su interpretación de las frases largas, de las medias voces y del canto legato, cuando intentó cantar de esta forma tuvo problemas, como en el tercer acto «Deh perdona». Samuel Ramey hizo de Zaccaria un personaje dominador, tal vez en exceso, joven y de extraordinaria fuerza vocal. Destacó su canto potente, su fraseo claro y la homogeneidad de su voz. Mario Carrara fue un Ismael de hermosa voz al que tan sólo faltó una proyección más elevada del sonido en el registro central; y Graciela Araya, Fenena, cantó con bello timbre su papel. El coro, mejor las voces femeninas, estuvo brillante, consiguiendo en su prueba de fuego, «Va pensiero» un canto emotivo de mayor éxito. La orquesta ofreció un sonido elegante y demostró conocer los tiempos y el carácter del fraseo de la orquesta verdiana, no estuvo al mismo nivel la sección que tocó fuera de escena. Coreografía y escenografía contribuyeron con sus logrados planteamientos al éxito de la representación, destacando el manejo de la luz, dotado de belleza en los tenues matices. **Agustín Achúcarro Bagués.**

SAN SEBASTIAN

QUINCENA MUSICAL DONOSTIARRA

Donizetti: L'ELISIR D'AMORE. M. Bayo, C. Chausson, J. Bros, C. Álvarez, I. Monar. Dir. S. Ranzani, dir. esc.: J.A. Gutiérrez.

Teatro Victoria Eugenia. Quincena Musical Donostiarra, 19 de agosto 1996. *L'Elisir d'amore* sigue siendo un valor seguro. La encantadora ingenuidad de esta obra maestra de Donizetti tiene todavía hoy la misma capacidad de divertir y conmover pasados casi 200 años del nacimiento de su compositor, cuyo bicentenario se cumple el próximo 1997.

En el marco de la Quincena Musical Donostiarra, y con un reparto integrado únicamente por solistas españoles, este *Elisir d'amore* fue un éxito completo. La producción de Marcelo Grande, estrenada en el Festival Grec de Barcelona y repuesta en Peralada, traslada la acción a un ambiente pueblerino de la Italia fascista y devuelve actualidad y vida a un argumento que todavía provoca la sonrisa y entenece por su simplicidad.

María Bayo es uno de los valores más seguros del actual panorama lírico español. Su voz cuenta con un amplio y sonoro registro central al que se debe sumar una brillante

que cuenta desde hace tiempo con una personalidad propia. **Marc Heilbron.**

SEVILLA

TEATRO DE LA MAESTRANZA

Verdi. FALSTAFF. S. Alaimo, A. Salvadori, M. Comencini, L. Casalin, S. Bertocchi, A. Giacomotti, D. Mazzola, P. Pace, A. M^a di Micco, M. Arruabarrena. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, dir: J. Acs. Dir. Esc: Ll. Pasqual. 25 y 27 de octubre. Con Falstaff Verdi ha desembocado por fin en la ópera cómica y lo hace de la mano de un gran libretista, Arrigo Boito. Boito es grande no solo por la propiedad lingüística que hace de este libreto una absoluta obra maestra, sino también por la



Foto: Castellá

L'Elisir d'amore en San Sebastián con Carlos Chausson, Josep Bros, María Bayo y Carlos Álvarez.

emisión y una musicalidad impecable ideal para interpretar la parte de Adina. Por su parte, Josep Bros posee la voz ideal para interpretar la parte de Nemorino. Carlos Chausson es ya un veterano del rol de Dulcámara y lo bordó en San Sebastian, como siempre, hasta el mínimo detalle. La interpretación de Carlos Álvarez en la parte de Belcore era uno de los elementos más esperados de la representación. Álvarez no se encuentra tan cómodo interpretando este rol, quizás excesivamente lírico para él, como otros de su repertorio, pero teatralmente encarnó a la perfección el rol de sargento «guaperas» y convenció por la extraordinaria calidad de su instrumento. Excelente la Gianneta de Isabel Monar. La orquesta dirigida por Stefano Ranzani, acompañó bien el canto de los solistas de forma algo lineal, pero con una buena elección de *tempi* y con un perfecto entendimiento entre el foso y el escenario. Un éxito más para uno de los festivales de verano de nuestro país

exacta finura de la introspección psicológica, por el respeto al gran dramaturgo inglés del que toma los personajes y los temas, por la vitalidad impresa con joven y apasionada cultura y con gusto genuino. Estamos ante la última obra de Verdi. Es una gran comedia de lances extraños y en ella se siente esa tradición que ya había unido a Boccaccio y a los novelistas del Renacimiento italiano con los dramaturgos isabelinos y principalmente con Shakespeare; pero aquí se advierte una serenidad que confirma claramente la apasionada y constante lectura de Ariosto, el poeta al que quizá más estimaba Verdi; y una bondad manzoniana que no desea condenar a los personajes, y mucho menos ridiculizarlos, pero que no tolera nunca que se reniegue de ningún valor auténtico. El gusto por la broma de quien sabe sonreír a la vida, precisamente porque cree en ella hasta el fondo; sobre todo ahora que ya está casi fuera de ella. La versión de esta deliciosa obra que ha ofrecido el Maes-



Foto: Guillermo Mendo Murrillo

Simone Alaimo (Falstaff) y Sergio Bertocchi (Bardolfo) en la Maestranza.

tranza ha sido indiscutible una versión de altísima calidad. Con sus lados flojos, con sus partes menos felices, pero, sin duda, una gran producción. Una muy inteligente y muy ágil dirección escénica, la de Lluís Pasqual; un Simone Alaimo que encarnó magistralmente al bufo y rubicundo personaje; un director de orquesta, Janos Acs, que sacó las castañas del fuego como pudo tratando de salvar lo insalvable en el foso. *Falstaff* es una partitura muy difícil para la orquesta, una partitura que necesita mucha dedicación y mucho deseo de meterse en ella para obtener buenos resultados. En este caso, a esas dificultades se han sumado el cambio de director y los incidentes del director saliente con la orquesta. Este cambio se produjo pocos días antes del estreno por eso considero que Janos Acs rozó la heroicidad al tratar de salvar esta puesta y lo logró, aunque con algunas limitaciones. Si bien hubo entrega y hubo deseos de sacar la cosa adelante por parte de la orquesta, faltó la chispa que debe llevar Falstaff, faltó el nervio, esos mágicos destellos tímbricos, casi eléctricos, ese ritmo implacable y esa vitalidad expresiva que hacen saltar materialmente a los personajes más débiles de la obra junto a la pobrísima escenografía de La Monnaie realizada en su día por Fabià Puigserver que también tuvo a su cargo el vestuario que no acabó de convencer del todo, inspirado en el siglo XV y con mucho del siglo XVII. Otro factor bastante negativo fue la iluminación de Lluís Pasqual y Pascal Merat. No fue feliz; especialmente los dos primeros cuadros. Donde más lograda estuvo fue en los dos últimos. Sobre todo en el cuadro final. En el primero le faltó intimidad a la taberna, le sobró contraste; la luz resultaba agresiva. En cuanto a las interpretaciones vocales y teatrales, además de Simone Alaimo que encarnó magistralmente a Falstaff, todo el elenco tuvo muy buen desempeño. Quizá Patricia Pace podría haber hecho una versión más refinada de Nanetta, sobre todo el día del estreno. En la segunda función estuvo

mucho mejor que en la primera, su emisión fue más clara y cristalina y su sobreagudo transparente. El tenor Comencini, que interpretó a Fenton, fue uno de los personajes menos conseguidos, de imprecisa vocalización y emisión algo opaca, fue el más flojo. Pero como conjunto fue un elenco muy bueno, de excepción. Denia Mazzola y Maite Arruabarrena fueron algo jóvenes para interpretar a dos damas entradas en años que todavía están de buen ver, pero vocalmente estuvieron muy bien. Denia Mazzola como Alice Ford cautivó con su cálida voz, mientras que Arruabarrena como Meg Page, además de cantar extraordinariamente bien tuvo un desempeño escénico muy airoso; así mismo Miss Quickly estuvo muy bien servida por Anna di Micco. También el coro de la Maestranza, conducido por La Ferla, tuvo una actuación impecable, sumamente lúcida. En resumen un *Falstaff* encantador. **Elisa Cases.**

INTERNACIONAL

GLYNDEBOURNE

Tchaikovsky. EUGEN ONIEGUIN. E. Prokina, W. Drabowicz, M. Zachariassen, N. Michael, F. Olsen. Dir: G. Rozhdestvensky. Dir. esc: G. Vick. 6 de agosto de 1996. La buena salud de Glyndebourne se pudo comprobar en la producción de Graham Vick de *Eugen Onieguin*. La escenografía esencialista y el elegante vestuario de Richard Hudson, la cálida iluminación en los dos primeros actos, más fría en el último de Thomas Webster, sirviendo al director de producciones del festival para representar de forma hiriente el drama de Tatyana, auténtica protagonista de la obra, y su tránsito de ilusionada adolescente a madura mujer casada opuesta al irresponsable dandismo de Onie-

guin. La escena en que éste la rechaza, con los dos personajes sentados en cada punta del escenario, fue sobracogedora por la simple verdad que emanaba de ella. Pero fue en el baile en casa de Tatyana donde Vick demostró un trabajo afiligranado de puesta en escena, con un retrato certero de una sociedad de provincias viva y enérgica (en oposición a las poses estereotipadas de los nobles peterburgueses del tercer acto), en el que cada cantante, cada miembro del coro tenía una personalidad diferenciada y en el que navegaba la desolación de Tatyana. Tampoco se borrará de la memoria el cuadro del duelo, en el que Vick sólo nos muestra sus ceremoniosos preparativos y sus consecuencias, pero no el acto en sí. Si escénicamente la producción es inolvidable, musicalmente fue un sueño gracias a la dirección de Gennadi Rozhdestvensky, que puso la rica orquestación tchaikovskiana al servicio del drama, en una lectura tendiente a la morosidad, pero de una tensión increíble que no excluía el lirismo más emotivo. Claro que contó con una orquesta de primer orden y un coro que no sólo cantaba a las mil maravillas, sino que bailaba y actuaba a la perfección. Elena Prokina fue la excepcional Tatyana, con una capacidad escénica que la hizo increíble en todas las escenas, y una voz firme y segura en todos los registros que usa con sensibilidad y estímulo inatacable. Pocas veces la escena de la carta ha visto una encarnación tan completa. Wojciech Drabowicz fue un Onieguin antipático, como debe ser, y con las suficientes reservas para el apasionamiento que despierta en él al reencontrarse con la protagonista. Mathias Zachariassen fue un apto Lensky que se creció en su aria, vertida de forma exquisita, mientras que su Olga tenía en la oscura voz de Nadja Michael a una buena defensora. Tampoco podemos olvidar el firme Gremin de Frode Olsen o la sabrosa Filipyevna de Ludmilla Filatova. **Xavier Cester.**

R. Strauss. ARABELLA. A. Pieczonka, A. Hagle, W. Brendel, J. Lentz. Dir: D. Bernet. Dir. esc: J. Cox. 8 de agosto de 1996. La producción de *Arabella*, a cargo de John Cox y con decorados y vestuario de Julia Trevelyan Oman, fue la más convencional de las propuestas que pudimos contemplar en Glyndebourne, evocando con gran fidelidad las indicaciones del libreto la Viena de mediados de siglo pasado. Por ello, los momentos en que la regía tomó un tono más caricaturesco, en especial en el personaje de Mandryka, los resultados fueron chirriantes. Ciertamente es que la misma obra presenta algunos bajones, pero el conjunto daba más la sensación de ilustración lujosa que de teatro vivo. Tampoco ayudó la espesa, acelerada y antipoética dirección de Dietfried Bernet, que ahogó en demasiados momentos la sensibilidad que emana de la partitura straussiana.

En Glyndebourne se prima más el trabajo en conjunto que el divismo individual, por ello la prestación de Adrienne Pieczonka fue remarcable sin ser extraordinaria. La soprano canadiense tiene todas las notas y la serenidad escénica adecuada, pero aún le falta ese grado último de sentimiento en lo que se dice y hace que distinga a las grandes Arabellas. En cambio, pese a que su registro agudo no sea refulgente, Alison Hagle fue una entrañable y creíble Zdenka, bien acompañada por el matizado Matteo de Jeffrey Lentz. Wolfgang Brendel prestó su espléndida voz a Mandryka, pero el intérprete se

BALLET

Del 5 al 11 de septiembre

JOSÉ ANTONIO Y LOS BALLETS ESPAÑOLES

Dirección Artística: JOSÉ ANTONIO

Programa

AIRES DE VILLA Y CORTE
LA TIRANA
PUERTA DE TIERRA
UN TAPIZ PARA GOYESCAS

(En colaboración con la Sociedad Estatal Goya 96, S.A.)

Del 18 al 29 de septiembre (excepto lunes 23)

BALLET NACIONAL DE ESPAÑA

Dirección Artística: AURORA PONS-NANA LORCA-VICTORIA EUGENIA

Programa

CONCIERTO DE MÁLAGA
GOYESCAS
ROMANCE
LA GITANILLA

Dirección Musical: ANDRÉS ZARZO y GARCÍA NAVARRO

FESTIVALES DE MADRID OTOÑO 96

4, 5 y 6 de octubre

COMPañÍA CARLES SANTOS FIGASANTOS-FIGOTROP, MISSATGE AL CONTESTADOR: SOPAREM A LES NOU

Del 9 al 13 de octubre

BALLET GULBENKIAN DE LISBOA

17 y 19 de octubre

PEPITA JIMÉNEZ

Ópera de Isaac Albéniz

Del 23 al 27 de octubre

BALLET DEL TEATRO COLÓN DE BUENOS AIRES

Presentación en España de MAXIMILIANO GUERRA

Del 8 de noviembre al 1 de diciembre

COMPañÍA NACIONAL DE DANZA

Director Artístico: NACHO DUATO

Del 8 al 17 de noviembre (excepto lunes 11)

Primer Programa

PETITE MORT

Coreografía: JIRÍ KYLIÁN

Música: WOLFGANG AMADEUS MOZART

HERMAN SCHMERMAN

Coreografía: WILLIAM FORSYTHE

Música: THOM WILLEMS

TABULAE

Coreografía: NACHO DUATO

Música: ALBERTO IGLESIAS

Del 22 de noviembre al 1 de diciembre (excepto lunes 25)

Segundo Programa

POR VOS MUERO

Coreografía: NACHO DUATO

Música Antigua Española (ss. XV y XVI)

FANTASÍA

Coreografía: HANS VAN MANEN

Música: JOHANN SEBASTIAN BACH

RAPTUS

Coreografía: NACHO DUATO

Música: RICHARD WAGNER

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

INAEM



Director: Emilio Sagi

TEMPORADA 1996-97

ÓPERA Y ZARZUELA

15, 17, 19, 21 y 23 de diciembre

Funciones de Abono

CAPRICCIO

Conversación musical en un acto

Música de RICHARD STRAUSS

Libreto del Compositor y CLEMENS KRAUSS, sobre una idea de Stefan Zweig.

Estrenada en el Teatro Nacional de Munich, el 28 de octubre de 1942.

Producción de la Scottish Opera (1991)

Reparto: PAMELA COBURN, DAVID PITTMAN-JENNINGS, MAREK TORZEWSKI, CHRISTIAN RUDIK, CLAIRE POWELL, ERNST GUTSTEIN, WALDEMAR KMENTT, TERESA GONZÁLEZ, ANTONI COMAS, LUIS ÁLVAREZ

Dirección Musical: ANTONI ROS MARBÁ

Dirección Escénica: JOHN COX

Escenografía y Figurines: JACK NOTMAN

Del 6 al 28 de enero (excepto lunes 13 y 20)

7, 14, 21 y 28 de enero (matinées),

11, 12, 15, 17 y 19 de enero. Funciones de Abono

EL REY QUE RABIÓ

Zarzuela en tres actos y siete cuadros

Música de RUPERTO CHAPÍ

Libro de VITAL AZA y MIGUEL RAMOS CARRIÓN

Estrenada en el Teatro de la Zarzuela, el 21 de Abril de 1881.

Edición crítica de Tomás Marco, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (1995).

Coproducción del Teatro Arriaga de Bilbao y Teatro de la Zarzuela (1996)

Reparto: MANUEL BELTRÁN GIL, ENRIQUE FERRER, ASSUMPTA MATEU, CONCHITA GARCÍA, EMILIO SÁNCHEZ, LUIS ÁLVAREZ, CARLOS LÓPEZ, JAVIER FERRER, FRANCISCO CECILIO, LUIS BARBERO, FRANCISCO MAESTRE

Dirección Musical: LUIS REMARTÍNEZ JORGE PAGANINI

Dirección Escénica: LUIS ITURRI

Escenografía: CARLOS CUGAT

Figurines: JESÚS RUIZ

18, 21, 23, 26 y 28 de febrero

Funciones de Abono

TANCREDI

Melodrama heroico en dos actos

Música de GIOACHINO ROSSINI

Libreto de GAETANO ROSSI,

basado en la tragedia homónima de Voltaire. Estrenada en el Teatro La Fenice de Venecia, el 6 de febrero de 1813.

Edición crítica de la Fundación Rossini de Pesaro, en colaboración con G. Ricordi & C. Spa., Milán, a cargo de Philip Gossett.

Producción del Rossini Opera Festival (1982)

Reparto: MARTINE DUPUY, LUBA ORGONASOVA, STANFORD OLSEN, BORIS MARTINOVIC, LOLA CASARIEGO, MARINA RODRÍGUEZ-CUSÍ

Dirección Musical: ALBERTO ZEDDA

Dirección Escénica, Escenografía y Figurines:

PIER LUIGI PIZZI

Del 9 al 31 de marzo y 2 de abril

(excepto días 10, 17, 27 y 28)

11, 18 y 25 de marzo y 1 de abril (matinées)

12, 14, 16, 19 y 20 de marzo. Funciones de Abono

LA CHULAPONA

Comedia lírica en tres actos

Música de FEDERICO MORENO TORROBA

Libreto de FEDERICO ROMERO y GUILLERMO FERNÁNDEZ-SHAW

Estrenada en el Teatro Calderón de Madrid, el 31 de marzo de 1934.

Producción del Teatro de la Zarzuela (1988)

Reparto: MILAGROS MARTÍN, MARÍA RODRÍGUEZ, CARMEN GONZÁLEZ, M^a JOSÉ MARTOS, MARIO RODRIGO, LUIS DÁMASO, JUAN MANUEL SÁNCHEZ, LUIS BARBERO, CARMEN ROSSI, JOSÉ LUIS CANCELA, LUIS PEREZAGUA, PACO RACIONERO

Dirección Musical: MIGUEL ROA

Dirección Escénica: GERARDO MALLA

Escenografía y Figurines: MARIO BERNEDO

27, 29 de abril, 1, 3 y 6 de mayo (Primer Reparto)

Funciones de Abono

28 de abril, 5 y 7 de mayo (Segundo Reparto)

(matinées)

Fuera de Abono

LA FILLE DU RÉGIMENT

(La Hija del Regimiento)

Ópera cómica en dos actos

Música de GAETANO DONIZETTI

Libreto de JULES H. VERNY DE SAINT GEORGES y JEAN F. A. BAYARD

Estrenada en la Opéra-Comique de París, el 11 de febrero de 1840.

En conmemoración del bicentenario del nacimiento del Compositor.

Coproducción de la Opéra de Monte-Carlo, Grand-Théâtre de Genève y Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf-Duisburg (1996)

Primer Reparto: ANGELES BLANCAS, ROCKWELL BLAKE, MICHEL TREMPONT, VIORICA CORTEZ, JEANIN BOUCHE

Segundo Reparto: JÓVENES CANTANTES ESPAÑOLES

Dirección Musical: STEFANO RANZANI

Dirección Escénica: EMILIO SAGI

Escenografía y Figurines: FERNANDO BOTERO

25, 27 y 29 de mayo Fuera de Abono

En coproducción con el 10º Festival Mozart de Madrid

DIE ZAUBERFLÖTE

(La Flauta Mágica)

Ópera alemana en dos actos

Música de WOLFGANG AMADEUS MOZART

Libreto de EMANUEL SCHIKANEDER

Estrenada en el Theater auf der Wieden de Viena, el 30 de septiembre de 1791.

Producción de la Scottish Opera (1991)

Reparto: ANA RODRIGO, JAAKKO RYHÄNEN, ELENA MOSUC, SEBASTIAN HOLACEK, VICTORIA MANSO

Dirección Musical: ARNOLD ÖSTMAN

Dirección Escénica: MARTIN DUNCAN

Escenografía y Figurines: KEN LEE

20, 22 y 24 de junio Fuera de Abono

En coproducción con el 10º Festival Mozart de Madrid

DON GIOVANNI

Drama giocoso en dos actos

Música de WOLFGANG AMADEUS MOZART

Libreto de LORENZO DA PONTE,

basado en El Burlador de Sevilla de Tirso de Molina.

Estrenada en el Teatro de los Estados de Praga, el 29 de octubre de 1787.

Producción del Festival Mozart de Madrid, creada originalmente para el Festival de Glyndebourne (1977)

Reparto: HAKAN HAGEGARD, IANO TAMAR, PAMELA COBURN, GIOVANNI FURLANETTO, KURT STREIT, LILIANA NICHITANU, JOSEF MIQUEL RAMÓN

Dirección Musical: JAN LATHAM-KOENIG

Dirección Escénica Original: PETER HALL

Escenografía y Figurines: JOHN BURY

ACTIVIDADES MUSICALES para Niños y Jóvenes

7, 14, 21 y 28 de enero (Matinées, a las 18 horas)

EL REY QUE RABIÓ

11, 18, 25 de marzo y 1 de abril (Matinées, a las 18 horas)

LA CHULAPONA

28 de abril, 5 y 7 de mayo (Matinées, a las 18 horas)

LA FILLE DU RÉGIMENT

(La Hija del Regimiento)

III CICLO DE LIED

En coproducción con la Fundación Caja de Madrid

9 de diciembre RECITAL I

Ann MURRAY, Mezzosoprano

20 de diciembre RECITAL II

Thomas HAMPSON, Barítono

29 de enero RECITAL III

Dmitri HVOROSTOVSKY, Barítono

17 de febrero RECITAL IV

Felicity LOTT, Soprano

17 de marzo RECITAL V

Monica GROOP, Mezzosoprano

24 de abril RECITAL VI

Barbara BONNEY, Soprano

26 de mayo RECITAL VII

Andreas SCHMIDT, Barítono

CONCIERTO

21 de noviembre

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

(Sala Sinfónica), a las 19:30 horas

CONCIERTO DE SANTA CECILIA

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

Titular del Teatro de la Zarzuela

Dirección Musical: YURI AHRONOVITCH

Programa: I. STRAVINSKY: El Pájaro de Fuego

D. SHOSTAKOVICH: Sinfonía n.º 5

en re mayor, op. 47

(Con el Patrocinio de VÍAS Y CONSTRUCCIONES)

GIRAS

Gira a Oviedo 1997

Teatro Campoamor

9, 10, 11 y 12 de febrero

DON GIL DE ALCALÁ

Ópera cómica española en tres actos

Libro y Música de MANUEL PENELLA

Dirección Musical: MAXIMIANO VALDÉS

Dirección Escénica: CARLOS FERNÁNDEZ DE CASTRO

Gira a Sevilla 1997

Teatro de la Maestranza

26, 27, 28 de febrero, 1, 2, 4 y 5 de marzo

LA CANCIÓN DEL OLVIDO

Comedia lírica en dos actos

Música de JOSÉ SERRANO

Libro de FEDERICO ROMERO y

GUILLERMO FERNÁNDEZ-SHAW

Dirección Musical: JOSÉ LUIS TEMES

Dirección Escénica, Escenografía y Figurines:

PIER LUIGI PIZZI

Realización de la Dirección Escénica:

MARIO PONTIGGIA

mostró brusco y poco sutil; hay diferencia entre un bruto de pueblo y un noble rural. El resto del reparto funcionó con la conjunción propia de un festival que dedica todo el tiempo necesario a los ensayos. **Xavier Cester.**

Berg. LULU. C. Schäfer, K. Harries, W. Schöne, D. Kuebler, N. Bailey. Dir: A. Davis. Dir. esc: G. Vick. 9 de agosto de 1996. La última ópera que pudimos ver era una nueva producción de este año, otra vez a cargo del tándem Davis/Vick. Esta *Lulu* se nos presentaba como un drama rabiosamente contemporáneo, no en vano la escenografía de Paul Brown era una continuación de la propia arquitectura del teatro, reforzándose esta idea de la implicación de lo que pasa en escena con los asistentes a la función con la presentación del Domador con un espejo enfocando al público, Lulu maquillándose de cara al auditorio, o el final del interludio cinematográfico, espléndidamente filmado en localizaciones de Glyndebourne, con la imagen de Davis dirigiendo, enlazando con la siguiente escena. El aspecto más polémico es la consciente rebaja de toda la carga sexual de la protagonista por parte de Vick; Lulu no sería tanto una serpiente tentadora como una planta exótica que intoxica de forma inconsciente y sin tener en cuenta los mortales efectos que causa. A la vez, la especial relación entre Lulu y el doctor Schön queda establecida con gran fuerza, siendo este, de forma clara, el principal hombre de su vida. Vick mantiene todo el desasosiego de la obra de Berg, y si bien es posible interpretar su visión como la domesticación definitiva de una inquietante sexualidad femenina, no es menos cierto que, 61 años después de la muerte del compositor, logra que el espectador no se sienta cómodo contemplando una de las grandes óperas de nuestro siglo. Aquí sí que Andrew Davis, dirigiendo la versión en tres actos realizada por Friedrich Cerha, mostró toda su valía, con una lectura que aunó sin esfuerzo la implacable lógica formal de la partitura con su arrebatada expresividad, volviendo a elevar el listón de la prestación de la Filarmónica de Londres. Con su aspecto adolescente, Christine Schäfer era la Lulu ideal para la concepción de Vick, pero además su cristalino timbre superó sin problemas la aguda tesitura, logrando un punto álgido en su arrebatada declaración de libertad en el segundo acto. Wolfgang Schöne fue un Doctor Schön y un Jack el Destripador de excepción, particularmente terrorífico en la tortura mental que aplica al suicida Pintor, un desquiciado Drakulich. El Alwa de David Kuebler fue otro elemento destacable, por la intensidad lírica de su canto, mientras que Kathryn Harries fue una bien dibujada Geschwitz, evitando en todo momento la caricatura. También es de justicia citar el experimentado Schigolch de Norman Bailey y el petulante Atleta de Donald Maxwell. Un espléndido colofón para nuestra estancia en Glyndebourne. **Xavier Cester.**

MARSELLA

Inicio de Tetralogía.

Wagner. *EL ORO DEL RHIN*. J. Johnson, W. Hoffman, C. Reppel, P. Spence, H. Welker, Y. Matiakh, A. Volodos, P. Jeffes, C. Stabell, G.

Oskarsson, R. Schunk, S. Eyglíer, H. Thiry, S. Nigoghossian. Dir.: S. Baudo. Dir. esc.: Ch. Roubaud. Ópera de Marsella, 13 de octubre de 1996.

La Ópera de Marsella proyectó una *Tetralogía* completa para este otoño, pero al fin no fue posible el magno intento, que ha quedado en sólo las dos primeras obras del conjunto: el *Oro* en octubre, y *La Walkiria* para noviembre (de la que hablaremos en el próximo número). Para ofrecer a un público adicto -que llena todas las representaciones casi por completo- una *Tetralogía* digna de este nombre hay que contar con una producción solvente y Marsella de momento, parece que la tiene en la creación de Charles Roubaud (con un refinado vestuario de Katia Dufлот). La utilización del humo escénico en la sala del teatro para crear, con la ayuda de un rayo laser, un manto azul que iba subiendo y



Foto: Mike Hoban

David Kuebler (Alwa) y Christine Schäfer (Lulu) en Glyndebourne.

cubriendo a todos los espectadores, fue un modo muy feliz de sugerir que no sólo los cantantes, sino también el público, se hallaban bajo la superficie del Rin. Un hábil juego de espejos y de luces creaban la sensación acuática adecuada y las tres hijas del Rin se movieron con gracia y malicia. En las escenas restantes Charles Roubaud usó también la imaginación y el descenso de Wotan y Loge a Nibelheim tuvo también agilidad y resultó convincente. El equipo vocal era bastante cohesionado, y si bien no alcanzó alturas muy sublimes, funcionó de modo suficiente, distinguiéndose de modo especial el Alberich de Hartmut Welker, a nivel bayreuthiano. Hubo un Wotan correcto, en la voz no muy poderosa pero atractiva de James Johnson, un Loge notable en la de Robert Schunk, y unos gigantes no muy seguros sobre sus zancos, pero eficiente como cantantes, amén de una Fricka maternal y de voz cálida (Wendy Hoffman). A la orquesta le faltaban un par de ensayos para consolidar un buen enfoque que Serge Baudo supo, de todos modos, dejar entrever de modo suficiente. Que la Ópera de Marsella pueda poner en pie un *Oro del Rhin* de esta calidad es motivo de lo que se suele calificar de «sana envidia». **Roger Alier**

MÉXICO

Wagner. *TRISTAN UND ISOLDE*. J.F. West, L. Devol, N. Storoyev, C. Sparrow, G. Grimsley, J. Lagunes. Dir: G.M. Guida. Dir. esc: S. Vela. Palacio de Bellas Artes, 23 de julio de 1996. Después de 17 años de no presentarse en México regresa para presentarse esta «obra de arte total» en una nueva producción concebida y dirigida por Sergio Vela y que fue planteada en términos visuales, escénicos y dramáticos en un teatro de cámara. En el que se juega con los espacios con movimientos de luces y de cuadros, reduciendo las escenas y creando una serie de áreas y situaciones dramáticas. Muy balanceado estu-

vo el reparto en el que el tenor norteamericano Jon Frederic West interpretó con gran fuerza y voz el papel de Tristán y en ningún momento pareció demostrar cansancio en el difícil y largo papel; no así fue la interpretación de Isolde de Luana Devol, que sin embargo ofreció un bello dueto en el segundo acto. Bien en sus papeles Nikita Storoyev como el rey Marke: Carol Sparrow como Brangäne y Greer Grimsley como Kurwenal y Jorge Lagunes, que siendo el único mexicano interpretó cuatro papeles: el de Melot, el marinero, el pastor y el piloto. Es innegable la experiencia y trabajo en el foso para dirigir a Wagner a cargo del director italiano Guido Maria Guida, que enderezó el rumbo del espectáculo y por supuesto que se lo adjudicó por completo. **Ramón Jacques.**

NIZA

Triunfal inauguración de temporada con *Boris Godunov*.

Mussorgsky. Boris Godunov. R. Raimondi

J. Piland, etc. Dir.: V. Fedoseyev. Dir. esc.: Y. Kokkos Ópera de Niza, octubre 1996.

El mes de octubre pasado la Ópera de Niza inauguró triunfalmente su temporada 1996-97 con la puesta en escena de *Boris Godunov* en la versión original que Mussorgski compuso en 1872 (y que se estrenó en el Teatro Mariinski de San Petersburgo en 1874). Esta versión, más ruda pero más fiel al espíritu de la ópera, termina, como se sabe, con la revuelta del pueblo en el bosque de Kromy. La ardua y difícil empresa de encarnar al complejo y atormentado Boris recayó sobre Ruggero Raimondi, quien superó espléndidamente todas las asperezas y tortuosidades vocales del personaje, dándole toda su nobleza dramática. El único papel más romántico y fluido de la ópera, el de Marina, fue hábilmente sostenido por Jeanne Piland, quien infundió a su personaje toda su vena lírica. El resto del equipo era, en general, bueno. La dirección escénica de Yannis Kokkos era tradicional y «filológica», como la partitura y el enfoque de la Orquesta Filarmónica de Niza, junto con el fenomenal coro de voces búlgaras, fue magistralmente dirigido por la prestigiosa e inspirada batuta de Vladimir Fedoseyev, quien, en el plano internacional, es sin duda uno de los mejores directores de orquesta a los que se pueda confiar la dirección de esa compleja versión original del *Boris Godunov*. Un enorme éxito coronó la representación con prolongados aplausos al término de la misma. **Giacomo Di Vittorio.**

PALERMO

Les enfants terribles

¿Se puede, hoy en día, seguir hablando de ópera? ¿Es correcto y necesario usar este sustantivo «histórico» para definir los trabajos teatrales de los autores contemporáneos? En mi modesta opinión, pese a la íntima urgencia de Philip Glass y Luciano Berio a cuyos estrenos se refiere esta crónica, la respuesta es negativa. Porque sus respectivas producciones musicales, completamente opuestas y antiestéticas, nunca tendrán su auditorio entre los melómanos tradicionales, y más bien tradicionalistas, aficionados de ópera.

En el caso de Glass, hay que reconocer que la música minimal tiene una larga lista de seguidores, sobretudo en una internacional franja de jóvenes, en su mayoría pertenecientes a un *status* socio-cultural elevado y «progre». Lo he constatado en Palermo, en el Teatro Biondo -sala en la que se desarrolla el *Festival di Palermo sul Novecento* con el patrocinio del Teatro Massimo-asistiendo al estreno en Italia de *Les Enfants Terribles* (estreno absoluto en Zug, Suiza, el pasado 18 de mayo) «opera-dance» sobre texto de Jean Cocteau y con la creativa coreografía de Susan Marshall. La pieza completa una trilogía de Glass-Cocteau, empezada con *Orphée* y con *La Belle et la Bête*, que el mismo compositor, con su compenetradísimo «ensemble», ha llevado anteriormente a la capital de Sicilia.

Un público partícipe y atento ha decretado un éxito anunciado. Hay que reconocer los méritos y, por qué no, la genialidad de Glass

que con su espartana economía de medios (tres teclados, cuatro voces líricas amplificadas y una docena de *dancers*) y el exhaustivo uso de sus líquidas melodías, llega a hipnotizar, cuando no a adormecer al público, con inventiva musical siempre más elaborada y, de esa manera, alejada del minimalismo puro. Lo que, en falta de auténtico ritmo teatral, en una pieza inerte al estilo de *Esperando a Godot*, jugada sobre el tema de la perversión incestuosa, más que sobre un declarado surrealismo, encaja a la perfección y tiene en la sugerente, poética coreografía de Susan Marshall al justo complemento y la dinámica de una acción cinematográfica. Todo lo contrario en el Teatro alla Scala, donde entre amenazas de huelga se ha estrenado por fin la nueva «ópera» de Luciano Berio, ofrecida en abono en la temporada 95/96 y prudentemente calificada de acción musical en dos partes: *Outis*. El discutido autor admite que la composición no está ligada al texto, del mismo Berio con la ayuda de Dario Del Corno, cuyo título en griego «nadie», se refiere a Ulises. La acción se desarrolla como una moderna odisea, donde la anulación del individuo se ejemplifica sobradamente con todos los delitos y defectos de nuestra época: los inevitables campos de concentración nazis, orgías entre coristas sumidos en poses de Kamasutra, abundancia de sexos -colgando de lozanos extras- «au plein air» y en primer término. Añádanle personajes de los *comics* y de Disney (entre otros se han personificado Superman, Blancanieves, Pinocho y Caperucita... ¡violada por el Lobo Feroz! Todo ello remojado en el acostumbrado desorden armónico, sazonado con frases de Homero -por supuesto- Catulo, Shakespeare, Brecht y Joyce, con versos en griego-salentino, latín y una pizca de alemán. Un «pasticcio» dodecafónico rancio ya al nacer, puesto que ha perdido años de actualidad. La música «programática» y el teatro «temático», donde el esfuerzo está concentrado en un ejercicio, un teorema de sintaxis musical que se desarrolla y procede por recorridos tortuosos que se han perdido en los arenales de la voluntad de Berio, tienen como resultado una voluntaria incompreensión, la incomunicabilidad. Es consabido, además, que cuando el intento es didáctico, didascálico, demostrativo, lo que se consigue, en el mejor de los casos, es un ensayo al estilo de una tesis doctoral. Todo lo contrario de una obra de arte.

Si Stravinsky paradójicamente consideraba que hay más música en la *canzone* «La donna é mobile» de *Rigoletto*, que en toda la tetralogía de Wagner, yo sigo opinando que hay más ópera -y música- en el cuplé «Tatuaje» de Quiroga, que en toda la producción de Berio. Personalmente, en fin, me cuesta tolerar voces líricas (entre las muchas, las desaprovechadas de los sacrificados Luca Canonici y Monica Bacelli) que trinan titiritando y aún más, en momentos de crisis, el despilfarro de una producción faraónica, la de *Outis* lleva decorados de Timothy O'Brien, vestuario de Janice Pullen, coreografía de Ron Howell y la *regia* de Graham Vick, que parecen haber costado más de tres mil millones de liras. Teatro medio vacío de entrada y todavía más tras la primera parte. Muchos bravos por parte de los «inconditionals» de Berio, que no serán muchos pero puede que bien pagados. **Andrea Merli.**

PARÍS

ÓPERA NACIONAL DE PARIS OPERA GARNIER

Rameau. HIPPOLYTE ET ARICIE. P. Agnew, A. Vernet, A. Massis, E. James, N. Berg. Dir. esc: J-M. Villégier. Dir: W. Christie. 24 de septiembre. La primera de las obras líricas de Jean Phillippe Rameau, con la que abre la temporada de la Opéra National de París, es la cuarta producción que firman conjuntamente J. M. Villégier y W. Christie. El nivel obtenido esta vez, con ser muy elevado, no alcanza el que obtuvieron en *Atys* que fue su primer trabajo en común. Las razones son de índole diversa. Algunas de ellas, como el desajustado volumen de la sala o el final de la obra son obviamente externas a los dos maestros. Otras, como la pobreza del decorado de N. de Lajarte o la búsqueda sistemática de la comicidad en personajes importantes -Amor y Diana- y sobre todo en los elementos del coro, les son mucho más directamente imputables. En efecto, hasta ahora las morcillas cómicas que Villégier se había permitido habían sido mínimas o nulas -en *Atys* y en *Médée* (de Charpentier)- o se hallaban en línea de la obra -*Le malade imaginaire*- En *Hippolyte* son numerosas, gratuitas las mas y -peor- algunas carecen hasta de gracia. Globalmente se desprende también de su producción la impresión de lo «ya visto». Dicho esto esperamos que ambos divos nos preparen pronto al alimón otra noche en la ópera a la que asistiremos con gran interés. Sobresale de entre los cantantes de la distribución que hemos podido ver, Annick Massis -Aricie- por su presencia, por su escuela vocal e interpretativa. Es de agradecer que el escocés Paul Agnew -Hippolyte- haya conseguido dominar las dificultades de pronunciación que el francés representa para los anglosajones. Tiene Agnew buena voz, aunque no mucha, y presencia, aunque no tanta como Massis. Su personaje es sin embargo creíble y esto es lo que cuenta. Massis y Agnew logran a lo largo de sus diálogos -con más ternura que pasión- emocionar la sala. Annick Vernet -Phèdre- queda muy justita en su papel. Ciertamente es el de la madrastra enamorada el de más compromiso de la obra desde el punto de vista dramático y el más expuesto desde el punto de vista vocal. Destaquemos el momento de emoción conseguido por Vernet al conocer la muerte de su marido al final del primer acto. Junto a ella, eficazísima, Katalin Károlyi -Oenone- caracterizó, sin pasarse de la raya, su personaje de acompañante de la reina. Thierry Felix -Thésée- posee una voz de timbre agradable si bien un tanto oscuro. Su registro presenta por desgracia algún que otro agujero en la parte grave. Como sucede a veces, su actuación mejoró a medida que la representación avanzaba. De entre los personajes destacaremos a Nathan Bey -Pluton, Jupiter y Neptune- por la claridad de su emisión, así como a la tríada de los Parcas muy bien interpretada por Léocrat, Bontoux y Josey. Su corta intervención fue saludada con una gran cantidad de aplausos en el momento del reparto final. Debussy ha dicho que Rameau quería hacer

reinar en la música el orden y la claridad de la geometría. Ana Yepes ha debido de seguro pensar en ello mientras preparaba los numerosos números de ballet que engalanan la ópera. La creación de Yepes -y de creación se trata puesto que no queda documentación alguna de los originales- es de rigurosa geometría y de respeto absoluto de las convenciones de la época: cuando se sale -rarísimamente- del material de base con el que ha compuesto sus ballets, lo hace con acierto, suavidad y buen gusto: un *enchantement*. Una vez más el éxito de la noche fue el de W. Christie. El «americano en París» esta consiguiendo despertar el interés de los franceses por su propia música -esencialmente Lully, Charpentier, Rameau que no es poco- a fuer de rigor, dominio de

tal designación no sólo define el conjunto de tres elementos distintos sino que además subraya que dichos elementos constituyen una unidad coherente. Como nada nos indica que esa fuera la voluntad de los autores -contrariamente a lo que Wagner pensó para su Tetralogía por ejemplo- debemos suponer que tal «trilogía» no existe en el sentido estricto de la palabra y que nos hallamos ante una apelación abusiva. Sin embargo, el espectador que ve las tres obras presentadas por un director de escena y un director musical únicos, interpretadas por un grupo de artistas limitado, en un corto espacio de tiempo y en el mismo decorado, revive situaciones, establece relaciones, tiende puentes, ensarta sensaciones, situaciones y personajes unas con otros, en una meta-histórica

non è»). En conformidad con su posición central en la terna, *Così* marca el punto de inflexión de la historia. Es la obra más inmoral de las tres. Culmina la trilogía en el personaje del *dissoluto* para quien poseer la mujer del prójimo es norma de vida. El tema de la trilogía Mozart-Da Ponte presentada en el orden -*Le nozze, Così, Don Giovanni*- podría ser el de la degradación progresiva y sin remedio de la estabilidad del matrimonio. Dicha degradación será un sólido elemento perturbador en la edificación de la sociedad. Base del trabajo de J. C. Malgoire -al frente de la Grande Écurie et la Chambre du Roi- y del regista Pierre Constant ha sido la voluntad de interpretar a Mozart partiendo de voces e instrumentistas parecidos a los que dispuso el maestro de Salzburgo, es decir formados en las escuelas del último tercio del siglo XVIII que hoy llamamos de estilo «tard barroco». Todos y cada uno de los intérpretes de los que iremos hablando han practicado -ya únicamente, ya en parte importante de su carrera- la escuela musical de los siglos XVII y XVIII. Gardiner en el Châtelet optó por las mismas premisas hace un par de años con idéntico éxito. Es éste un punto de partida que condiciona completamente el resultado obtenido y que explica las diferencias -siempre a su favor- ya sea respecto al Mozart falsamente actualizado -léase cándidamente transpuesto al Nueva York de hoy como lo presentara el inefable P. Sellars- o respecto al Mozart de estas últimas décadas divinizado gracias a voces de ensueño apoyadas por una precisión orquestal maniática, que sólo el disco y no la escena justifica. D. Giovanni, la Condesa, Ferrando, Dorabella y los demás, son ante todo *personajes de teatro*. Aunque la voz suene bien, si el personaje suena a falso no se conseguirá que el espectador se dé por aludido a la hora de la moraleja final. No es aquí el caso. La Grande Écurie et la Chambre du Roi propina un sonido de grano grueso, tosco, entre lo rústico y lo desafinado. Consecuencia sin duda de los instrumentos utilizados, que no la destreza de los músicos. Lejos de ser inconveniente, ello refuerza al contrario la coherencia de la obra. Lo mismo que la perfección de la voz en demasía, la perfección de la orquesta nos aleja del carácter rudimentario y poco fino de *todos* los personajes y de las más situaciones de la trilogía. Malgoire dirige como si fuera D'Artagnan luchando con varios espadachines del cardenal y si bien de vez en cuando pierde al coro o a un solista, siempre consigue empalmarlos al conjunto en poco tiempo.

El que propone el Théâtre des Champs Élysées es el Mozart que debió ver y oír el propio Maestro, cuya música sustenta una historia vivida en las tablas por unos personajes más bien toscos. Es Mozart recreado. La reconstrucción histórica -por la que el TCE se siente tan interesado desde hace años- no es un mero ejercicio de estilo. Es el restituir a la obra artística, a través de sus atributos, su propia esencia. Véase sobre este tema el succulento librito *Versailles Opéra* del insigne Beussant.

El trabajo de recreación llevado a cabo por Malgoire y Constant, con no ser perfecto, nos ha divertido, y mucho. Curiosidad del lenguaje, la palabra «recrear» quiere decir lo mismo

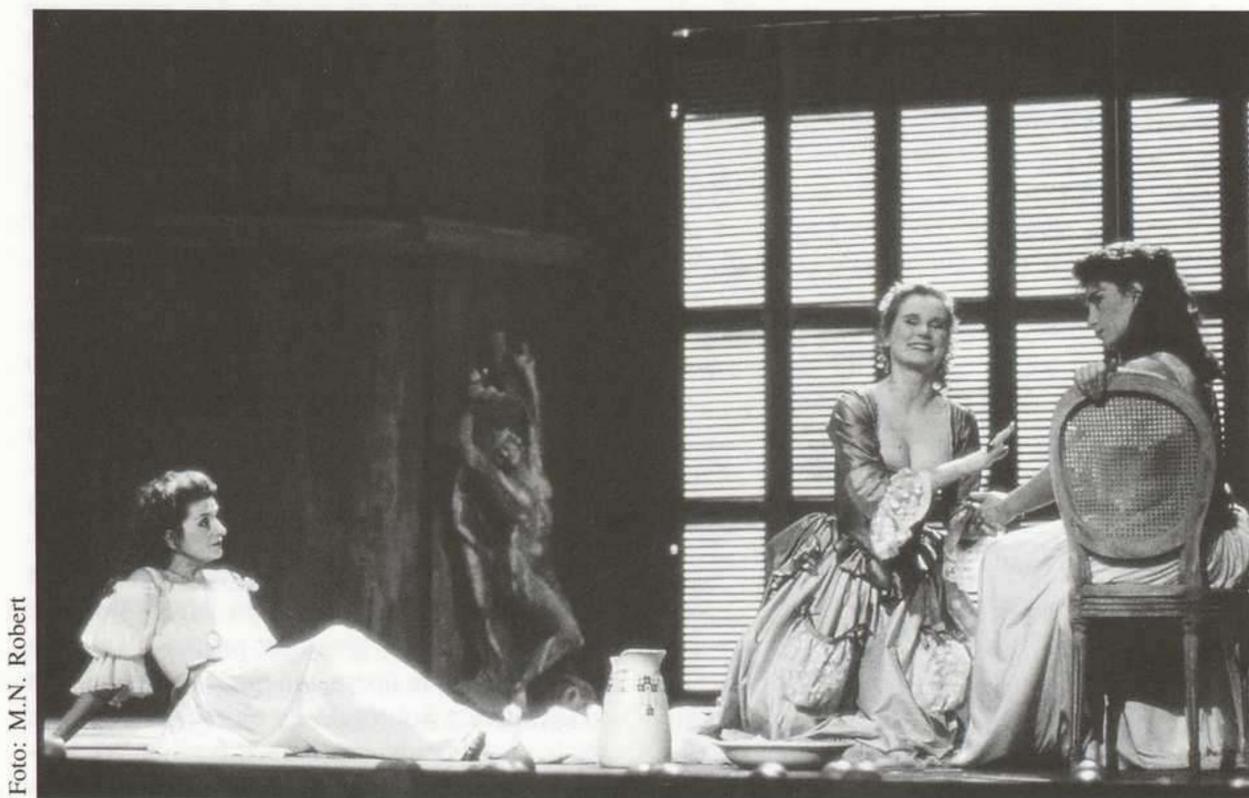


Foto: M.N. Robert

Escena de *Così fan tutte* en el teatro des Champs Élysées.

la técnica, autoridad en el foso, imaginación y valentía. W. Christie mantiene con sus Arts Florissants la atención del respetable en todo momento y logra crear instantes propiamente mágicos durante los cuales en la sala electrizada se pueden oír volar las moscas. **Jaume Estapà i Argemi.**

THÉÂTRE DES CHAMPS ÉLYSÉES

Ni Mozart-divinizado ni Mozart-actualizado: Mozart recreado

Trilogía Mozart: LE NOZZE DI FIGARO. S. Marin-Degor, N. Rivenq, D. Borst, H. Claessens. **COSÌ FAN TUTTE:** S. Marin-Degor, N. Rivenq, P. Donnelly, S. Edwards, S. Fournier. **DON GIOVANNI.** S. Marin-Degor, N. Rivenq, D. Borst, H. Claessens. **Dir: J-C. Malgoire. Dir. esc: P. Constant. 5, 14 y 19 de octubre 1996.** El magnífico teatro de la avenue Montaigne ha presentado de un tirón las tres óperas de Mozart-da Ponte, brindando así un momento de muy densa emoción en la incipiente temporada lírica parisina. *A priori* se debe considerar abusiva la apelación de «trilogía» con la que se suele bautizar a los tres frutos de la colaboración del trotaconventos italiano y el músico austríaco. En efecto,

que engloba finalmente las tres obras en una. La despierta Despina se transmuta en la nada sosa Susana y aún en la casquivana y sensata Zerlina, el «birbo» Fígaro se convierte en el menguado Leporello y el Conde se disfraza de albanés, para cortejar al pajecillo Cherubino... transformado en la coqueta Dorabella.

Es obvio que las mutaciones sucesivas de cada artista en los diversos personajes de cada obra obedece solamente a imperativos de tesitura. La progresión dramática empero parece avanzar de una obra a otra de la mano de dichas tesituras. El efecto es sorprendente. Lo que podía parecer un galimatías sin ton ni son se convierte progresivamente en orden y concierto: en una «trilogía». La saga que resulta de esta química nada convencional, se desarrolla a partir de elementos constantes -hay que desconfiar de todo y de todos, la sociedad se articula alrededor de dos clases sociales,...- y de una progresión dramática, indispensable en toda pieza teatral, basada en la degradación del «no desearás la mujer de tu prójimo», porque la familia es la base de la sociedad y pues del orden indispensable al desarrollo de la humanidad. Fígaro pone en solfa el mandamiento en cuestión mediante el célebre «se vuol ballare...». Transige más adelante la saga con el precepto pues se piensa que no haya peligro de desliz («la mia Fiordiligi capace

«volver a crear» que «deleitar» o «divertir». Es aquí el caso. Ciérrase el paréntesis.

La puesta en escena esta encuadrada en un único decorado -de Roberto Platé, muy logrado- con alguna variante sencilla y eficaz. Los gestos de los artistas y sus evoluciones están trabajados hasta el mínimo detalle. Constant busca y encuentra siempre el equilibrio de masas en desplazamiento sobre el plató. Los gestos son descocados a más y mejor. Esto hace (son)reír al respetable. Manos masculinas se pasean a menudo por los pechos de las cantantes y con menor frecuencia manos femeninas (y masculinas) sobre los genitales masculinos. Piernas femeninas se abren para acoger al colega de turno en un abrazo seguido de un revolcón ya sobre el colchón que aparece en las tres obras, ya sobre el mismo suelo. Ello da lugar a alguna que otra situación desplazada del contexto. En efecto, entendemos que Fígaro achuche a Susanna, que Cherubino ponga sus manos en los pechos de la Condesa (de hecho ambos tendrán la hija que protagoniza «la mère coupable», continuación de «les nocés» de Beaumarchais) y que el Conde sobe a Susana: pero que Fígaro haga lo propio con la Condesa, no!. El vestuario aporta al cuento una gran ayuda en la identificación de cada personaje. Un solo detalle no hemos entendido y es por qué Peduzzi y Schmidt -que no son nuevos en el mester- han decidido vestir a los hombres de «Giovanni» -excepto Masseto- con vestidos románticos. Véronique Gens es la estrella que sube, y de prisa, en el firmamento lírico. Voz firme clara y potente. Su prestación queda un poco en avance de fase respecto de la de sus compañeros, puesto que lo mismo lava una coloratura al límite de lo belcantista, que barre expresiones dramáticas que bien pudieran ser románticas. Su interpretación de doña Elvira gustó mucho.

D. Borst es una Condesa a la que le resta la candidez y la espontaneidad de Rosina. Las grandes voces -y no Mozart- han perdido de vista la procedencia de la Condesa y sumergen al espectador incauto en un dédalo de figuras vocales de tal forma que éste pierde todo el verdadero sentido del personaje por mor de la perfección formal. En el aria «dove sono» brinda D. Borst un momento de justeza, verdad de sentimiento y emoción. En Donna Anna está igual de perfecta, en adecuación estrecha con D. Ottavio. L. Polverelli presenta un Cherubino algo decepcionante (pero muy aplaudido) en el que está a disgusto. Además, por forzar la voz, emite con un timbre al límite de lo desagradable. En cambio, su arte de la escena unido a una interpretación vocal inspirada, dan como resultado una Dorabella convincente, cálida y sensual: un personaje plenamente femenino en el que la artista se siente muy a gusto. S. Marin-Degor es talmente una heroína del cineasta A. Hitchcock, es decir rubia, por no anunciar su carácter fogoso, y nada estrecha de costumbres por dar la sorpresa al espectador. Buena cantante y mejor actriz. Ninguno de sus personajes parece lo que representa -ni chacha ni campesina- y la actriz tiene porte elegante lo que no le impide en absoluto estar en sus papeles y hacer creer que ella es Susanna, Despina y Zerlina. S. Fournier brinda al personaje de Fiordiligi, bien resuelto vocalmente, inmerso en dosis masivas

de emoción y hasta de patetismo. Más en fase con el intruso Ferrando que con el previsto Guglielmo, como parece pedirlo la obra. S. Edwards es un D. Ottavio perfecto en el rol. Tal vez porque es el novio de Donna Anna un personaje tranquilo casi asexuado en el que el cantante puede más fácilmente desarrollar sus expansiones líricas. Un Ferrando más caótico no le va mal tampoco al artista, y a pesar de una mala prestación en la primera escena, sus lágrimas y suspiros del final de la obra -Don Ottavio ronda por allá- fueron del agrado del respetable. N. Rivenq campea un conde joven, con aún mucho del Almaguero, el «Barbero», que es como tiene que ser. Notamos alguna duda en la parte baja de la tesitura y el respeto de los tiempos deja algo que desear. En Guglielmo templó más la voz -ni potente ni flácida- dando un personaje comedido tanto en la desesperación como en la euforia amorosa. H. Claessens es un Fígaro de voz sorda y un Leporello decepcionante cuya voz va desapareciendo al compás de la progresión de la historia. Patrick Donnelly no es un Masetto muy convincente. Le falta voz y le sobran gestos. En cambio su interpretación del Comendador con voz ligera y fuera de la escena sorprende agradablemente. Una parte, mínima, del público estuvo en disconformidad con *Don Giovanni* y así lo hizo saber al final de la representación. El hecho, banal en otros teatros de París, merece comentario, puesto que en el TCE la cosa no se produce con frecuencia. **Jaume Estapà i Argemí.**

THÉÂTRE DU CHÂTELET

Stravinsky. THE RAKE'S PROGRESS. D. Adams, D. Upshaw, P. Groves, W. White, V. Vergara, D. Graves. Dir: E-Pekka Salonen, dir. esc. P. Sellars. 7 de octubre de 1996. Alguien ha dicho con mucha razón, que *Tosca* (1900) es un compendio de la historia de la ópera desde principios del siglo XVII -y aún antes si aceptamos el madrigal y la polifonía como estilos precursores- hasta el verismo de finales de siglo pasado. Siguiendo este trazado el *Rake's* (1950) de Igor Stravinsky abraza a la vez los estilos contenidos en *Tosca* más aquellos de la primera mitad del siglo XX.

Opera *pastiche*, en la que Mozart se codea con la comedia musical americana, es éste el producto de un compositor culto y capaz no sólo de crear a título propio, sino también poniéndose en la piel de otros. Cual hijo tardío del celeberrimo compositor ruso-americano (que falleció en 1971) concentra la obra las querencias de un superdotado que sabe que ya no tendrá la posibilidad de seguir creando en el futuro.

Peter Sellars ha ofrecido al Châtelet una puesta en escena espléndida de la vida y milagros del moderno Don Juan que es el infortunado Rakewell. Utilizando no todas las reducidas posibilidades técnicas de la escena y a partir de una obra más bien estática, Sellars nos propone un fuego artificial de luz y de movimiento sin menoscabo del debido respeto de los momentos cruciales del guión, durante los cuales, como por arte de magia, todo se para y deja paso a la emoción que viene de la mano de la voz de uno u otro solista. El *pastiche* estilístico del compositor adquiere consistencia y gana progresivamente en uni-

dad al filo de la historia y gracias al respeto del director escénico -y de la orquesta- por la voz. Muy notable es el trabajo realizado por Sellars con el coro mixto -doce mujeres y otros tantos hombres de la London Sinfonietta Voices-logrando la caracterización de todos y de cada uno de ellos. ¿Qué mejor manera de afirmar que la de Don Juan es una historia eterna, una invariante de la comedia humana?

El mensaje de Stravinsky queda plasmado en la puesta en escena de Sellars en forma inteligente y sensible, que respeta al texto y no se extravía en concesiones ni arbitrariedades. El americano, que se hallaba mezclado con el público durante la representación, fue muy justamente aplaudido al final de ésta por su inmejorable trabajo. Esa-Pekka Salonen dirige con sutileza y sin esfuerzo aparente la orquesta Los Angeles Philharmonic. El maestro finlandés obtiene una continuidad sonora agradable y fácil de escuchar, aunque sin duda muy difícil de dominar por la gran variedad de ritmos, colores y estilos musicales previstos por Stravinsky. Un *pastiche* no es ninguna broma.

Si las principales voces presentan un nivel homogéneo -y elevado- en calidad y precisión, sobresale de entre ellas la del tenor Paul Groves, gran cantante y artista de voz agradable, dicción clarísima y ductilidad extrema capaz de adaptarse al estilo germánico, anglosajón o italianizante del instante. A su lado Dawn Upshaw destila toda la sensibilidad y la emoción de la tenaz Anne Trulove, tal la doña Inés de Zorrilla, con la inocencia en menos, lo cual engrandece al personaje. Completa el trío Willard White de voz cálida y densa que caracteriza a Nick Shadow, el personaje mitad Leporello y tres cuartos de Mefisto. Sus intervenciones, profundas y contundentes, son sobrecogedoras.

Una noche de emociones fuertes en las que Stravinsky y Sellars ponen al público en jaque ya de su propia sensibilidad haciéndole temblar, ya de sus conocimientos haciéndole jugar a una especie de «Trivial Pursuit» de la historia de la ópera. **Jaume Estapà.**

PESARO

XVII Festival

Rossini. MATILDE DI SHABRAN. E. Futral, P. Spence, C. Bosi, N. de Carolis, B. Ford. Dir. esc: P. Alli. Dir: Y. Abel. RICCIARDO E ZORAIDE. M. Pentcheva, U. Chiummo, G. Kunde, C. Workman, Dir. esc: L. Ronconi, dir: W. Jurowski. L'OCCASIONE FA IL LADRO. E. Mei, R. Blake, R. De Candia, L. Regazzo. Dir. esc: J. P. Ponelle/S. Frisell. 19, 20, 21 de Agosto.

Cuando un Festival nace con vocación de ser «algo especial» puede pasar cualquier cosa. Pero si está dirigido por gente competente, si sus miras son altas y la exigencia de calidad se alía al rigor musicológico y al interés de la propuesta, puede llegarse a un resultado tan excepcional como el que alcanza año tras año el de Pesaro, auspiciado por la Fundación Rossini y apoyado activamente tanto por las instituciones oficiales como por la

iniciativa privada. El ROF (Rossini Opera Festival) no compra divos a precio de oro: los crea. Aquí han nacido los que ahora son leyendas vivas del canto rossiniano y a cada edición sucesiva acude una nueva hornada de jóvenes valores resuelta a integrarse en una nueva generación de artistas que permita seguir viendo la producción rossiniana bajo una perspectiva inimaginable hasta hace relativamente pocos años. La continua exhumación de títulos olvidados, la filología amorosamente estricta con que se presentan al público y el entusiasmo y el talento de cuantos intervienen en la operación han acabado creando una vibración en los espectáculos que convierten estas noches estivales en una experiencia única.

La gran novedad de esta XVIIª edición del Festival era la nueva producción de *Matilde di Shabran*, un «dramma per musica» estrenado en el Teatro del Fondo de Nápoles el 11 de noviembre de 1821. Se trata de una ópera semi-seria, con todos los inconvenientes que presenta este género concreto para una época como la nuestra que ha perdido por completo la tradición -y el gusto- por este tipo de espectáculos. Su descomunal duración (sólo el primer acto dura dos horas y diez minutos) y la alternancia de situaciones heroico-amorosas con otras de extracción bufa como las que protagoniza el grotesco y omnipresneté Isidoro, que se expresa en el habitual dialecto partenopeo, hacen que el desarrollo de la acción desconcierte a quienes tienen de los géneros operísticos un concepto refractario a las mezclas. Pero si el valor del libreto es relativo, la música es de una calidad excepcional y bastarían la segunda aria de Edoardo, el cuarteto del primer acto o el monumental sexteto del segundo para garantizar a la obra un lugar de privilegio en el deslumbrante *corpus* rossiniano. La versión que nos ocupa, presentada en el Palafestival, se beneficiaba de una importante ejecución musical patroneada por Yves Abel -¡retengan este nombre!- y una realización escénica no menos abrumadora de Pier'Alli, que hubiera hecho mejor limitando su función a la de escenógrafo, ya que en su faceta de director de escena desdibujó un tanto a los personajes, y si en el caso de Matilde su trivialización podía tener cierto interés, en el de Corradino se despojaba a éste de toda aura heroica, especialmente en el primer acto: si el canto es «di forza» no puede hacerse del tipo escénico un alfeñique ridículo, más cercano al títere de cachiporra que a un pavoroso señor de vidas y haciendas; la orquesta del Teatro Comunale de Bolonia y el Coro de Cámara de Praga que dirige Lubomir Mátl, sin reunir cualidades excepcionales, colaboraron al nivel altísimo de la representación guiados por el gesto preciso y la concertación rutilante de Abel. Ignoramos si este joven maestro canadiense llegará a ser un especialista rossiniano, pero lo que es seguro es que se convertirá en una de las batutas más cotizadas de los próximos años. En el reparto hubo muchos puntos positivos, desde el fogoso Edoardo de Patricia Spence al sonoro Alipandro de Roberto Frontali, pero el mayor interés vino del lado del desbordante Isidoro de Bruno Praticò, con sus muecas a lo Charles Laughton y su facilidad para el *sillabato*, la deliciosa Matilde de Elizabeth Futral, algo débil en la proyección pero

musicalísima y fácil en las agilidades y, por supuesto, el debutante Juan Diego Flórez, un tenor peruano de voz potente y sobreagudos segurísimos al que, con todo, un poco menos de rigidez y una concepción del personaje menos obediente a los criterios distanciadores del regista hubieran hecho alcanzar mayores cotas. Pietro Spagnoli y Francesca Franci fueron otros dos elementos destacados del joven y brillante reparto.

Ricciardo e Zoraide, que se representaba en el venerable Teatro Rossini, fue dada ya a conocer en esta versión en el Festival de 1990 y tanto los espectaculares decorados de Gae Aulenti -¡guiño a Irem, la «Ciudad de los Pilares» de H.P. Lovecraft!- como los figurines de Giovanna Buzzi o la delirante puesta en escena de Luca Ronconi son familiares a muchos rossinianos a través del vídeo que entonces se grabó. La visualidad del espectáculo era absolutamente idéntica a la del ya un tanto lejano estreno y la abusiva emergencia e inmersión en la arenas del desierto de solistas



Foto: Amati Bacciardi

Elizabeth Futral (Matilde di Shabran) y Francesca Franci (Contessa d'Arco) en Pesaro.

y coro acaba sonando a fórmula. La idea general, no obstante -barquita de juguete a parte-, sigue resultando atractiva y no obstaculiza el discurso musical, muy bien conducido por David Parry, que contaba con el ya citado coro de Praga y la Orquesta de la Toscana. En el reparto destacaba poderosamente el Agorante de Charles Workman, que una vez vencido cierto engolamiento inicial demostró potencia, extensión y óptimo timbre tenoril. Menos festejado por el público resultó el Ricciardo de Gregory Kunde, que afrontó la estratosférica tesitura con actitud impávida pero cuyas agilidades tímbricas distan mucho de ser especialmente relevantes. Anna Rita Taliento fue una Zoraide adorable en el aspecto físico y algo apagada en el vocal: la voz es bonita y el canto eficaz, pero el papel parece requerir otra brillantez expositiva. Una Mariana Pentcheva sobrada y un eficaz Luigi Petroni lucieron en el resto de la compañía de

canto, que completaban el excelente bajo Umberto Chiummo, Gemma Bertagnoli, Daniella Barcellona y Enrico Cossutta. Nota especial para los maquilladores y peluqueros; toda aquella negritud llevaba el sello de lo auténtico.

Joya imperecedera del Festival, la edición de *L'occasione fa il ladro* ideada en su día por Jean-Pierre Ponnelle y reproducida ahora con devota exactitud por Sonia Frisell, es un continuo goce desde antes incluso de que empiece la música, con la entrada del criado Martino transportando la maleta de la que saldrá no sólo la partitura -que entregará ceremoniosamente al maestro- sino actores, mobiliario y elementos del decorado que se montará a vista. Los intérpretes se divertían en escena y hacían gozar al público del íntimo Auditorium Pedrotti, en una complicidad casi física que se tradujo al final del espectáculo en una explosión de entusiasmo difícil de describir. Maurizio Benini dirigió a la Orquesta de la Toscana con desparpajo y delicadeza y la partitura fue materialmente bordada por todos y cada uno de los intérpretes. Soberbia Eva Mei como Berenice, y a su misma altura Rockwell Blake, con una *messa di voce* al final de su aria que materialmente puso al público en pie. Ambos se vieron obligados a saludar *a scena aperta* después de sus respectivos mutis, en el caso de la azorada soprano ya con parte del nuevo vestido que llevaría en la escena siguiente. El espectáculo no hubiera podido continuar de haberse respetado la compostura escénica, ahora de rigor, tal era el delirio en la sala. A parecido nivel se mostró Roberto de Candia, un barítono *degnò e vero scolar di Don Sesto* (Bruscantini) con más voz que su maestro. Enkelejda Shkosa y Lorenzo Regazzo contribuyeron al tumultuoso éxito de la función con sendas admirables creaciones tanto vocales como escénicas. **Marcel Cervelló.**

SAINT-ÉTIENNE

Massenet. THAÏS. A.M.González, Evgenij Demerdjiev, Luca Lombardo, L.Sarrazin, C. Barbas. Nouvel Orchestre de Saint-Etienne. Dir.: P. Fournillier. Dir. esc.: J. L. Pichon. L'Esplanade, 10 de noviembre de 1996.

Saint-Étienne, la ciudad natal de Jules Massenet, celebra cada dos años, un festival dedicado a la figura de este compositor llevando a escena algunas de sus óperas, que si exceptuamos *Werther*, cada vez están resultando más infrecuentes en la programación de la mayor parte de los teatros del mundo. La principal atracción del festival de este año, era la representación de *Thaïs* estrenada en París en 1894 y que fue cantada por algunas de las sopranos más importantes del siglo como Maria Jeritza, Geraldine Farrar, Mary Garden o las más recientes Leontyne Price y Beverly Sills.

El reparto, en esta ocasión, estaba encabezado por la soprano española Ana María González, intérprete ideal para afrontar el complejo rol de Thaïs. Ana María González demostró poseer una exquisita musicalidad y una técnica impecable que le permite afrontar las notas

agudas con gran facilidad y delicadeza. Todo ello unido a una perfecta dicción del francés consiguió entusiasmar al público de Saint-Étienne. El joven barítono Evgenij Demerdjiev encarnó un Athanaël temperamental tanto escénica como vocalmente, poco matizado en algún momento, pero que permite augurar una brillante carrera. Notable, aunque la voz no tenga un timbre muy bello, el Nicias de Luca Lombardo y bien también el resto del reparto. Patrick Fournillier supo dar relieve a la delicada orquestación de Massenet y, junto con John Bradbury, violín solista, arrancó una gran ovación del público al finalizar la famosa *Méditation*, el interludio orquestal, que es hoy el fragmento más popular de la partitura. La producción dirigida escénicamente por Jean Louis Pichon y con decorados de Alexandre Heyraud, resolvió bien las dificultades que presenta la escenificación de la obra, aunque resulta difícil entender que Thaïs apareciese sin espejo, precisamente en el Aria del Espejo con la que empieza el acto II. La escena final de la muerte de Thaïs encontró una excelente lectura con un buen juego de luces y una atmósfera sugestiva que unida a la belleza del conjunto, resultó una iniciativa muy interesante que mantiene vivo el interés por la producción de uno de los grandes maestros de la ópera francesa del siglo XIX. **Marc Heilbron.**

SALZBURGO

R. Strauss. ELEKTRA. H. Behrens, K. Huffstodt, D. Soffel, K. Riegel, J. Bröcheler. Dir: L. Maazel. Dir. esc: K. Asari. Grosses Festpielhaus, 15 de agosto de 1996. La nueva producción de *Elektra* en el festival salzburgués, a cargo del equipo japonés comandado por Keita Asari, acabó dando la impresión de un poco «light». Vestuario apropiado y bien

diseñado, escenografía sugerente, pero poca fuerza y poco tinte sombrío, como si la tragedia griega o la cultura germánica no hubiesen acabado de ser asimiladas por el equipo de buenos artistas japoneses. En cambio, ortodoxia y brillantez se daban, desde luego, en el foso, con la Filarmónica de Viena y un strausiano tan acreditado como Lorin Maazel, analítico, preciso y claro, pero en quien faltó un poco de pasión. Echamos a faltar algo de esa conmoción tremenda que nos han producido algunas otras versiones de la obra.

Al frente del reparto una Hildegard Behrens absolutamente magistral, como actriz y como cantante. Sin aspavientos, sin exageraciones, sin gritos, su Elektra fue interpretada con clase y cantada, asómbrense, con comodidad. Menos comodidad mostró Karen Huffstodt como Chrysothemis, a pesar de una voz realmente espléndida y un personaje bien perfilado.

Para estas representaciones se había anunciado a bombo y platillo la despedida de los escenarios de la gran Leonie Rysanek, sustituida en las tres primeras representaciones por Doris Soffel. En la cuarta, que es la que motiva estas líneas, estaba previsto que actuase la Rysanek, pero tampoco lo hizo y, sin anuncio ni aviso alguno, apareció en el escenario otra vez Doris Soffel, una Klytämnestra correctamente cantada, pero excesivamente pálida como personaje.

En el resto del reparto destacó el bien perfilado Aegisth de Kenneth Riegel, así como el correcto Orest de John Bröcheler. A pesar de todo, si no hubiese sido por Hildegard Behrens y la Filarmónica de Viena, hubiésemos salido algo decepcionados de esta *Elektra*. **Pau Nadal.**

Mozart. LE NOZZE DI FIGARO. I. D'Arcangelo, D. Hvorostovsky, D. Röschmann, S. Kringelborn, S. Graham. Dir: E. De Waart. Dir. esc: L. Bondy. Kleines Festpielhaus, 16 de agosto de 1996. Este era el



Foto: Bernd Uhlig

Hildegard Behrens (Elektra) y Karen Huffstodt (Chrysothemis) en Salzburgo.

segundo año en que Salzburgo presentaba la producción de Luc Bondy de *Le nozze di Figaro*. Y, en verdad, hay que decir que la impresión fue bastante distinta de la producida el año pasado, que reflejaron estas mismas páginas, debido especialmente al cambio de dirección musical. Harnoncourt había hecho unas *Bodas* muy suyas, agresivas, cortantes, muy violentas. Su posterior desacuerdo con Mortier motivó su ausencia este año. En su lugar, Edo de Waart hizo unas *Bodas* mucho más ortodoxas, limando asperezas y devolviendo a la obra buena parte de la elegancia y el refinamiento perdidos. Su dirección fue viva y elegante y condujo con mano maestra los finales de acto.

También hubo cambios en la producción, de acuerdo con los cambios operados en la dirección musical. Sin perder un ápice de sus soterradas muestras de rebelión, todo fue más amable y en la línea del teatro dieciochesco, hasta el punto de que el público pareció participar mayormente en los avatares de la acción. Se ve que hasta el propio Bondy comprendió que eso de que Fígaro tome asiento y ponga los pies encima de la mesa, delante de la Condesa, era pasarse un poco de la raya.

El único cambio importante en el reparto era el de Fígaro, que del formidable y muy prepotente Bryn Terfel, pasó al más comedido, pero muy bien cantado y estilísticamente adecuado Fígaro de Ildebrando d'Arcangelo. Solveig Kringelborn mejoró bastante su prestación del año anterior, porque cantó con mayor aplomo y porque hizo un personaje más refinado y aristocrático. Dorothea Röschmann, el año pasado una desconocida, pero que ya hizo una excelente Susanna, mejoró, si cabe, esa actuación, con gran dominio vocal, escénico y estilístico de todas las situaciones. Por contra, siguieron sin poder solucionarse dos

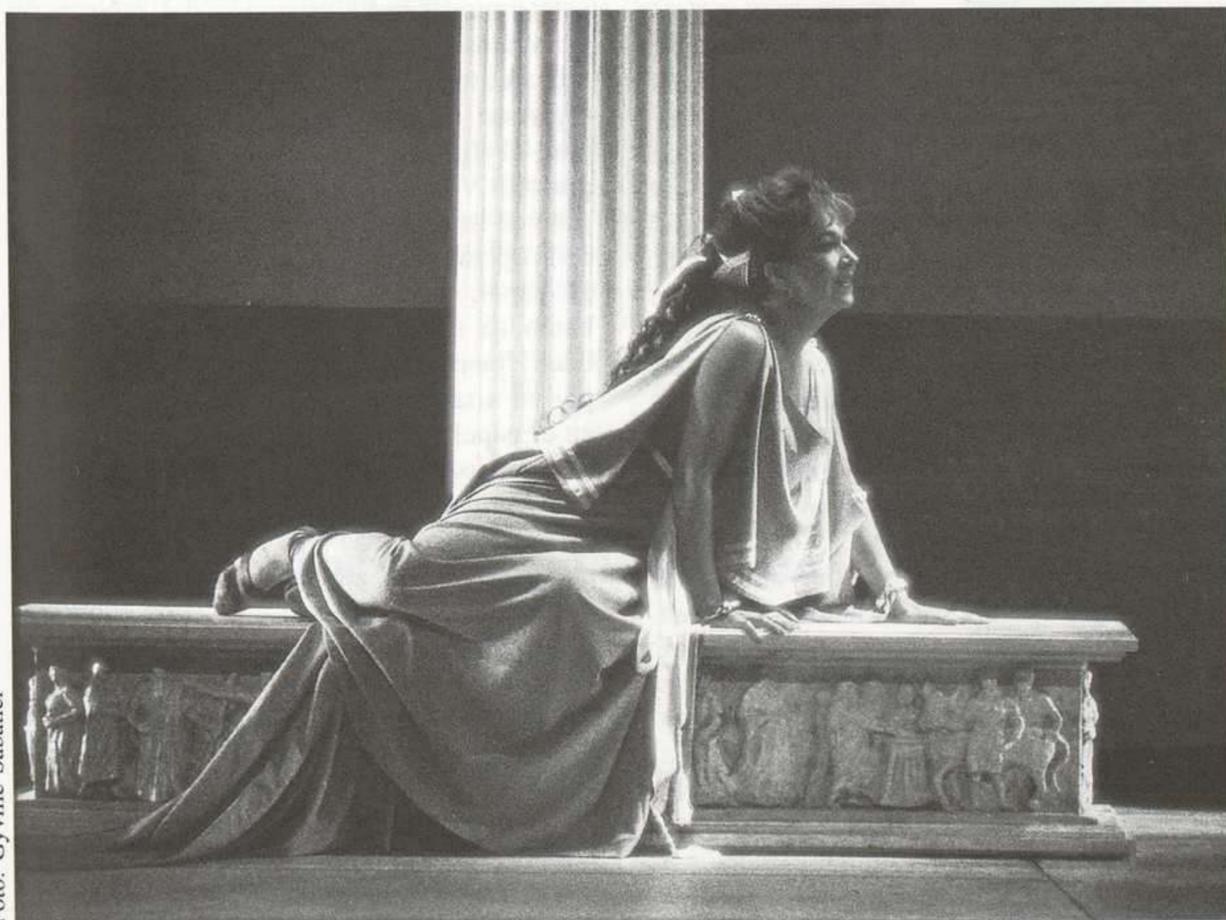


Foto: Gyville Sabatier

Ana María González (Thaïs) en Saint-Etienne.

aspectos de dos magníficos cantantes: la talla física del Cherubino de Susan Graham y los excesos del Conde de Dmitri Hvorostovsky. **Pau Nadal.**

Beethoven. FIDELIO. C. Studer, B. Heppner, R. Ziesak, R. Pape, T. Fox, R. Saccà, P. Mattei. Dir: G. Solti. Dir. esc: H. Wernicke. Grosses Festpielhaus, 17 de agosto de 1996. Georg Solti, incluso prescindiendo de la «Leonora nº3», fue el gran triunfador de la nueva producción en Salzburgo del beethoveniano *Fidelio*. Con su pasmosa vitalidad y su profundo dominio de la obra, hizo auténticas maravillas al frente de una Filarmónica de Viena exquisita y sabiamente entregada a las indicaciones del gran maestro.

Espléndida, en muchos aspectos, la producción de Herbert Wernicke. Paredes lisas, gran rampa, tenebrosa oscuridad, resquicios cegadores de luz, blancos y negros. Una atmósfera inteligentemente creada y una acción perfectamente dibujada, incluso con el vestuario modernizado. Hasta que llegó el último cuadro, en el que a Wernicke se le ocurrió la ya poco genial idea de ofrecerlo prácticamente en versión de concierto, lo que indudablemente enfrió al público. Todos estáticos, en perfecta formación, los coristas con su indumentaria callejera, los personajes con su vestuario de la obra y el ministro Don Fernando, claro, como había llegado a la hora del concierto, de smoking.

Cheryl Studer hizo una Leonora muy lírica y bien cantada e interpretada, a pesar de una cierta insuficiencia en el registro grave. Ben Heppner, con una voz enorme y grandes facultades, hizo un espectacular Florestán, con algún ligero problema en el dominio de un instrumento tan poderoso. Hubo en esta representación dos prestaciones prácticamente perfectas, sin pero alguno: la Marzelline de Ruth Ziesak y el Rocco de René Pape, un cantante que en tres años ha hecho unos progresos más que notables. Muy adecuados, vocal y escénicamente, el Pizarro de Tom Fox y el Jaquino de Roberto Saccà, y discreto el Don Fernando de Peter Mattei. Mención especialmente laudatoria para el Coro de la Opera de Viena, que cantó brillantemente, tanto en el coro de prisioneros como toda la escena final. **Pau Nadal.**

VERONA

74 Festival

Bizet. CARMEN. K. Esperian, A. Ferrarini, D. Graves, N. Schicoff. Dir. esc.: F. Zeffirelli. Dir: D. Oren./ Verdi. AIDA. C. Colombara, G. Giacomini, J. Pons, N. Rautio, D. Zajick. Dir. esc: G. de Bosio/ S. Attendoli. Dir: D. Oren. 22 y 23 de Agosto de 1996. La *Carmen* de Zeffirelli -incidentalmente, la obra es también de Bizet- constituyó la sensación de la pasada edición del Festival y realmente su vertiente escénica es formidable. En realidad, ya ni siquiera importa que el regista florentino caiga una vez más en sus tics habituales y que en algún momento haya que consultar el programa para cerciorarnos de

que no estamos asistiendo a una representación de *Cavalleria rusticana*; ni siquiera su irritante *extraitis* o su tendencia natural a hacer demasiadas cosas al mismo tiempo empaña el impacto visual del espectáculo. No hay apenas *gaffes* -ya nos hemos acostumbrado a ver entrar a los banderilleros en la plaza rehiletes en ristre- y el movimiento de masas es perfecto. Zeffirelli no será un creador bienquisto de la intelectualidad del *Musiktheater*, pero si sabe lo que es montar un verdadero «show».

David Oren dirigió una versión que, afortunadamente, se dio en francés sin que nadie protestara. Con diálogo hablado -reducido a la mínima expresión, obviamente- pero con algún residuo de la versión Guiraud y con los cortes de rigor. El director estuvo bien y la orquesta conserva cierta calidad a pesar de las condiciones no ideales en que tienen que hacer su trabajo los músicos. Otro tanto puede decirse del coro e incluso del ballet, a cargo de las muy raciales huestes de El Camborio. Giovanna Casolla era una soprano de canto robusto que, cansada por lo visto de hacer Toscas y Giocondas, se ha fabricado una opulenta voz de mezzo para explotar las posibilidades de un rol como el de Carmen: sonaba gloriosamente, pero el personaje fue dibujado en trazos un tanto gruesos. Nunzio Todisco, que nunca ha sido nada excepcional como tenor, vive de rentas y de un físico más que aprovechable. Un profesional honesto, pero muy limitado. Sorpresa agradable, en cambio, la deparada por el Escamillo de Gregg Baker: cuando un cantante triunfa en este papel en espacios como la Arena es que tiene más fuste del que suele ser habitual en estos casos. Kallen Esperian mostró una voz bellísima como Micaela pero tuvo algún desliz de afinación en su aria. Mala señal, pese a haber sido aclamadísima al término de la misma. Irisaciones de todo tipo en el resto del reparto, con un Morales impresentable pero con mejor nota para Georges Gautier, Cinzia di Mola y Fabio Previatti.

La *Aida* «de 1913», con estructura escénica de Rinaldo Olivieri reproduciendo los originales de Ettore Fagiuoli, no presentaba sorpresas de ningún tipo. Espectáculo sólido y de efecto seguro en la *regia* de Gianfranco de Bosio, también fue bien dirigido musicalmente por Oren pese a algún pequeño desequilibrio, lógico por otra parte dada la distancia existente entre los grupos distribuidos por la inmensa escena. Bien coros y orquesta, así como el ballet, y perfecta la trompetería: es otro detalle a agradecer, especialmente dada su posición en lo alto del graderío. Los acordes finales de la obra fueron admirablemente ejecutados, con atmósfera y *tempo* absolutamente perfectos

Del cuadro de solistas hay que destacar a dos voces por encima de las demás. Deborah Voigt fue una *Aida* completísima, con una voz que se expandía gloriosamente en la noche casi estrellada de Verona y con un Do en *pianissimo* en el tercer acto que valía por toda la función. Por su parte, el Ramfis de Carlo Colombara resonó en el vasto ámbito areniano como la trompeta del juicio final. ¡Atención a este bajo! Kristian Johansson tuvo aquí el mérito de querer dar una cierta variedad a su discurso en lugar de limitarse a ser solamente

estentóreo: lo consiguió sólo a medias. De cualquier modo, un tenor con esta voz siempre es un seguro de vida para una *Aida* veronesa. Tampoco hay tantos, por otra parte. Elisabetta Fiorillo fue una impecable Amneris, con el único defecto de pretender sonar más de lo que puede: no le hace falta. Tanto Franz Grundheber como Franco De Grandis no pasaron de una prestación meramente adecuada. El correcto Mensajero era el otrora primer tenor Aldo Bottion. Cuando al término de la función, salía uno diciéndose que *Aida* no es una ópera tan difícil de representar hoy día, después de todo, le daba inconscientemente el mejor elogio de cuanto acababa de oír. **Marcel Cervelló.**

VIENA

Tschaikovsky. PIKOVAYA DAMA. H. Dernes, N. Rautio, V. Galouzine, D. Hvorostovsky, V. Alexejev, H. Pecoraro, R. Mazzola, Dir: Janos Kulka. Dir.esc.: Kurt Horres. Staatsoper 22 de septiembre de 1996. Fue ésta la reposición de la producción estrenada en el año 1982. Indudablemente el paso de los años ha dejado sus huellas sobre la puesta en escena de Kurt Horres, a su tiempo casi revolucionaria. El escenógrafo Andreas Reinhardt había roto con la costumbre de reconstruir de manera realista los lugares descritos en el libreto. Su solución, que oscila entre el simbolismo y naturalismo y que carece de la típica atmósfera rusa, hoy en día no puede convencer. El baile del segundo acto, por ejemplo, se desarrolla en un ambiente indefinible: en el foro se ve la ruina de una iglesia gótica ¿Símbolo de la sociedad decadente? Muy mal lograda la escena a orillas del río Neva: el espectador que no conoce la trama tendrá dificultades para entender que Lisa va a suicidarse en el río. Quedan unos bonitos efectos luminotécnicos y la impresionante aparición del espíritu de la condesa. Vladimir Galoucine, dotado de voz de tenor amplia con recursos en los registros agudos, vocalmente muy idóneo para el difícil rol de Hermann, sustituyó al previsto Vladimir Atlantow. Su actuación no pasó de lo mediocre, no sabía sacar provecho de las posibilidades interpretativas que ofrece el papel. Excelente Dimitri Hvorostovsky como su rival Jeletzki, con bello timbre y buen fraseo, que cosechó fuertes aplausos por su aria. Muy digna fue Helga Dernes en el papel titular, aunque le falta lo lúgubre y fantástico del personaje. Nina Rautio como Lisa tampoco pudo convencer por completo. En su aspecto más una «heroína» con voz poderosa si bien algo tajante en los agudos, careció de dulzura vocal y no supo encarar a la muchacha enamorada y desesperada. Muy adecuado y homogéneo el reto de los intérpretes, espléndido el coro, especialmente en el último cuadro. En resumen una función sólida pero nada excepcional. ¿Será debido a la dirección musical de Janos Kulka? Los primeros dos actos le salieron poco emocionantes, tan sólo después del intervalo se produjo la tensión necesaria tanto en el foso como en escena. **Mila Janisch.**

ÓPERAS

BARTÓK, Béla

(1881-1945)



EL CASTILLO DE BARBA-AZUL

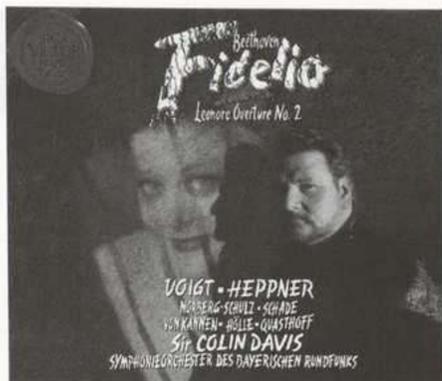
J. Tomlinson, A. S. Von Otter, S. Elès. Berliner Philharmoniker, dir: B. Haitink. EMI 5 56162 2. DDD. 1996. Grabado en vivo. Es ésta una grabación de aquellas que estremecen. Ya desde el principio, Bernard Haitink mantiene tenso el pulso de una espléndida Filarmónica de Berlín. Tensión que estallará ante la abertura de la sexta puerta del inquietante castillo de Barba-Azul en un alarde de virtuosismo que no oíamos desde hacía tiempo en una grabación realizada en vivo como la que nos ocupa. La virtuosística partitura de Béla Bartók conoce en esta versión una de sus mejores prestaciones, por la categoría vocal de sus dos intérpretes. John Tomlinson construye un Barba-Azul patético, casi trágico, que en un eterno sollozo muestra su fatalidad. Adivinamos una cierta fatiga en sus últimos momentos, sobre todo en algunos agudos que se presentan rasposos, pero la suya es una de aquellas interpretaciones que hacen historia. También la Judith de Anne Sophie von Otter es de puro goce. La sueca está espléndida, dicho en pocas palabras. Su voz se nos presenta joven y fresca; sin dudas ni vacilaciones. Al final sus desgarrados lamentos llegan a poner la piel de gallina al oyente. Pero su llanto es inútil. Una grabación, en definitiva, absolutamente indispensable. **Jaume Radigales.**

BEETHOVEN, Ludwig Van

(1770-1827)

FIDELIO

D. Voigt, B. Heppner, E. Norberg-Schulz, M. Schade, M. Hölle, G. von Kannen, T. Quasthoff. Orquesta y Coro de la Radio de Baviera, dir: C. Davis. RCA 09026 68344. DDD. 2CD. 1996. Distribuido por BMG Spain Entertain-



ment. Después de una primera audición de esta grabación de la única ópera beethoveniana uno diría que se encuentra ante una versión en directo y concertante. En directo porque, por una parte, a pesar de la nitidez y brillantez del sonido, algunas voces se ven gravemente apagadas por la orquesta, como el inicial duetto entre Jaquino y Marzelline o el aria de Pizarro; y por otra porque el acto segundo resulta infinitamente superior al primero, ya que el ambiente se encuentra mucho más «caldeado». Y concertante porque no se refleja una excesiva teatralidad, quedando el resultado global en la más pura tradición oratoria. Ello se constata particularmente en la Leonora de Deborah Voigt, mucha Leonora y poco Fidelio, o sea muy poco heroica a pesar de lo bello y cristalino de su voz. Tampoco el Pizarro de Günter von Kannen es de lo mejor que se ha escuchado en materia de malvados discográficos, a pesar de las innegables cualidades del veterano bajo. Añádase además un Colin Davis excesivamente preocupado por ofrecer una versión nítida y pulcra, mucho más cercana a Haydn que a Beethoven, a pesar de la excelente prestación de la Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara (y, dicho sea de paso, de su coro). No obstante, los aciertos de Davis son muchos: ¿puede oírse mayor maestría en, por ejemplo, los breves preludios orquestales del cuarteto del primer acto o del aria de Florestan en el segundo? Al otro lado una matrícula de honor para Ben Heppner como Florestan (su aria de salida es de antología a pesar una cierta tirantez en su sección final) y un sobresaliente alto para el Rocco de Matthias Hölle, el Jaquino de Michael Schade y la Marzelline de Elizabeth Norberg-Schulz. **Jaume Radigales.**

BELLINI, Vincenzo

(1801-1835)

NORMA

G. Cigna, E. Stignani, G. Breviaro, T. Pasero. Orquesta y Coro de la EIAR de Turín, dir: V. Gui. CEDAR AB 78583/84. Mono. ADD. 2CD. (1937). 1996. Distribuido por Vanguard. Esta es la primera grabación completa que se realizó de *Norma*; fue en 1937. A pesar

de que el tiempo no ha pasado en vano en lo que a interpretación belliniana se refiere, esta edición sigue teniendo hoy bastantes aspectos interesantes. Gina Cigna en el rol protagonista canta con una voz brillante y vigorosa, aunque en muchas ocasiones resulta demasiado efectista y poco respetuosa con las indicaciones de la partitura. Bien Ebe Stignani que cuenta con un instrumento de una calidad extraordinaria, aquí todavía muy sano, y que canta una Adalgisa con mucho cuerpo. Insuperable el Oroveso de Tancredi Pasero por la nobleza de su línea de canto y el sentido dramático con el que afronta el personaje. Adecuado y correcto, aunque impersonal, el Pollione de Giovanni Breviaro. La dirección musical de Vittorio Gui, aunque limitada por la calidad de sonido de la grabación original, tiene brío y resulta detallista. El sonido teniendo en cuenta el año de grabación es bueno y ha sido bien restaurado con el sistema Cedar. **Marc Heilbron.**

COLECCION ARKADIA THE 78s



BELLINI: *NORMA*. G. Gigna, E. Stignani, G. Breviaro. Orquesta y coro del EIAR de Torino, dir: V. Gui. 2CD 78010. BIZET: *CARMEN*. R. Ponselle, R. Maison, E. Pinza. Orquesta y coro de Boston, dir: L. Hasselmans. 2CD 78006. GIORDANO: *ANDREA CHÉNIER*. B. Gigli, M. Caniglia, G. Bechi. Orquesta y coro del Teatro alla Scala de Milán, dir: O. de Fabritiis. 2CD 78012. MOZART: *COSÌ FAN TUTTE*. I. Souez, L. Helletsgruber, H. Nash. Orquesta y coro del Festival de Glyndebourne, dir: F. Busch. 2CD 78011. PUCCINI:

LA BOHEME. B. Gigli, L. Albanese, T. Menotti. Orquesta y coro del Teatro alla Scala de Milán, dir: U. Berrettoni. 2CD 78009. *MADAMA BUTTERFLY*. T. Dal Monte, B. Gigli, V. Palombini. Orquesta y coro del Teatro de la Opera de Roma, dir: O. de Fabritiis. 2CD 78004. *TOSCA*. C. Mellis, P. Pauli, A. Granforte, Orquesta y coro del teatro alla Scala de Milán, dir: C. Sabajno. 2CD 78002. *ROSSINI: IL BARBIERE DI SIVIGLIA*. R. Stracciari, M. Capsir, D. Borgioli, Orquesta y coro del Teatro alla Scala de Milán, dir: L. Molajoli. 2CD 78008. *VERDI: UN BALLO IN MASCHERA*. B. Gigli, M. Caniglia, G. Bechi. Orquesta y coro del Teatro de la Opera de Roma, dir: T. Serafin. 2CD 78005. *RIGOLETTO*. L. Piazza, L. Paggiughi, T. Folgar. Orquesta y coro del Teatro alla Scala de Milán. 2CD 78003. *LA TRAVIATA*. A. Rosza, A. Ziliani, L. Borgonovo. Orquesta y coro del Teatro alla scala de Milán. *IL TROVATORE*. A. Pertile, A. Granforte, M. Carena. Orquesta y coro del Teatro alla Scala de Milán, dir: C. Sabajno. 2CD 78007. Grabado entre 1927-1943. Distribuido por Di-verdi. A la edad de oro le han lavado la cara. ¡Y cómo! Con una notable excepción -la *Carmen* de Boston de 1936, un live de esos cuyo sonido renqueante hace babear de gusto a los exquisitos -, esta edición de la Arkadia en Cd ofrece una definición aural sencillamente asombrosa. Si descontamos algún leve soplo en las grabaciones más antiguas (el arco de los registros comprende entre 1928 a 1943), algún ocasional solapamiento en el empalme de los discos y distorsiones esporádicas apenas perceptibles, el resultado técnico de la operación es de los que fuerza a la admiración. Y una primera constatación se impone: en materia de voces, este pasado sí fue mejor. De estos doce registros, los primeros de la serie de veinte lanzada por la firma italiana, hay varios ya distribuidos en nuestro país por otros sellos, y si el *Barbiere* de Stracciari y el *Ballo* o el *Chénier* de Gigli pueden ya figurar en los anaqueles del buen aficionado, no faltan las sorpresas ni lo francamente inédito entre nosotros. La más notable primicia la constituye esa *Carmen* a que aludíamos. Sonido horroroso, saltos de calidad de un acetato a otro, fusión problemática de todos ellos, es un «pirata» con todas las de la ley. Claro está que a una *Carmen* con la Ponselle cualquier aficionado está dispuesto a hincarle el diente. Pues correrá peligro de fractura. La gran Rosa está ya aquí en la última fase de su carrera (la terminaría al año siguiente en el Met con la misma obra) y no encuentra la voz en toda la función. Hay, sí espléndidos gra-

ves pectorales, pero las más de las veces el canto es falso, aunque lo que no puede dar en vocalidad auténtica lo da Ponselle en desmadre y en morcillas. Curioso sí es, pero si el disco vale por algo es por el don José de René Maison. Tampoco aconsejaríamos con mucho fervor *La Traviata* de Sabajno de 1930. Ya se supone que en una grabación de esa época no habrá cabalette, pero ¡reducir el «Di Provenza» a una sola estrofa!... La Rosza es una Violetta aceptable, pero ni Ziliani ni Borgonovo son representativos de lo mejor de la época. Los comprimarios son deleznable. En cambio, ¿cómo no agradecer la posibilidad de recuperar sendos registros de nuestros paisanos Juventino Folgar y Pedro Paulí? Folgar hace en este *Rigoletto* de necesidad virtud y sus obvias carencias lo convierten en un Duca casi filológico. Por lo demás, ¿qué elegancia en el fraseo!. La Pagliughi es un puro melindre, pero el que adquiera este álbum descubrirá una voz excepcional, como lo es la del barítono Luigi Piazza: un órgano descomunal. Baccaloni no había descubierto aún aquí su verdadero repertorio y su Sparafucile no asusta a nadie. En cuanto a la *Tosca*, aparte de un Paulí aplicado y un poco justo en el registro superior, ofrece la posibilidad de coleccionar a Carmen Melis, la maestra de Tebaldi, con sus luminosos agudos y su afonía casi total en el canto de conversación. Apollo Granforte es un Scarpia sin interés - en esta *Tosca* abunda el *parlato* más de la cuenta-, siendo mucho mejor su prestación en *Il trovatore*, un álbum que habría que escuchar de rodillas por el modélico Manrico de Pertile y la sensacional Azucena de Irene Minghini-Cattaneo. Beniamino Gigli se lleva la parte del león en esta primera entrega, y con pleno derecho. Aun con manierismos y embuchados -¿cómo se puede contestar «prego» al último «grazie» de Mimì en el primer acto de *La Bohème*?- he aquí a un artista fabuloso, capaz al mismo tiempo del arrebato (antológico «Come un bel dì di maggio» en *Andrea Chénier*) y de la ironía (véase su Pinkerton del primer acto de *Butterfly*) y con una dicción y un timbre que representan un fulgor constante. Algunos de los intérpretes que le rodean no pasan de lo utilitario (Basiola) o cargan demasiado las tintas veristas (Caniglia, Bechi) pero no faltan las sorpresas agradables, como esa Totí que, si bien exagera artificialmente el infantilismo de Cio-Cio-San, sabe hallar acentos convincentes en las escenas finales de *Butterfly*, como los halla Albanese en el cuarto acto de *Bohème*. Magnífica la *Norma* de Gina Cigna, con una Stignani excesivamente matronil y un Breviario sano de voz pero que canta con la elo-

cuencia y la expresividad de un perchero. La joya de la corona -o una de ellas, al menos- es el *Così* de Busch, con la estupenda voz de Ina Souez, la única soprano con sangre cherokee de que se tiene memoria, y unos excepcionales Brownlee y Domgraf-Fassbänder. Es una lástima que el segundo acto presente tantos cortes, incluido «E' amore un ladroncello». El *Barbiere* de Capsir, ya se sabe, es poco filológico. Pero ¿quién querrá privarse del único «Manca un foglio» de la discografía oficial o de la interpolación de una lección de música a la antigua usanza? ¿Qué todo esto le suena al joven aficionado a menú de hormigas fritas? Pues hará bien en catar el exotismo: descubrirá nuevos mundos. Una palabra final para los directores de orquesta. Aquí no hay ni un genio de la batuta si exceptuamos a Busch, pero lo que sale de sus manos se parece mucho, muchísimo, a *the real thing*. **Marcel Cervelló.**

BERLIOZ, Hector

(1803-1869)

BÉATRICE ET BÉNÉDICT

Y. Minton, P. Domingo, I. Cotrubas, D. Fischer-Dieskau. Orquesta de París, dir: D. Barenboim. DEUTSCHE GRAMMOPHON 449 577-2. 2CD. ADD. (1982).

1996. Esta grabación de 1979 cuenta con grandes aciertos, empezando por la dinámica lectura de Barenboim frente a una Orquesta de París dúctil y sensible a las indicaciones del director. Cuenta con buenos solistas, pero que esta falta de la conjunción y de la transparencia que serían deseables para una perfecta interpretación. El reparto vocal está formado por un elenco de gran calidad -aunque los resultados sean un tanto desiguales-. La pareja protagonista está formada por la Béatrice de la mezzo-soprano Yvonne Minton con una buena línea de canto, brillante registro agudo y potente emisión como se observa en el aria «Dieu! Que viens-je d'entendre?». El Bénédicte del todo-terreno Plácido Domingo derrocha vitalidad y agudos, aunque sea discutible su adecuación al estilo de canto francés. La Héroe de Ileana Cotrubas ofrece una excelente interpretación con una voz cálida y trágica, un tanto plana y falta de mayor vitalidad, que destaca especialmente su aria «Je vais le voir» y el bello dúo «Vous souspirez». Bueno el resto del reparto con Dietrich Fischer-Dieskau como Somarone, John Macurdy Don Pedro, Nadine Denize en el papel de Ursula y Roger Soyer como Claudio. En esta versión faltan los diálogos y sí aparece la excelente narración ofrecida por Geneviève Page que fue grabada en 1981. En definitiva uno

de los raros registros de esta obra de Berlioz, en una versión de grandes intérpretes, algo irregular en la orquesta, a pesar de la gran dirección de Barenboim. **Fernando Sans Rivière.**

BIZET, Georges

(1838-1875)



LES PÊCHEURS DE PERLES

M. Angelici, H. Legay, M. Dens, L. Noguera. Coro y Orquesta de la Opéra-Comique, dir: A. Cluytens. EMI 5 65266 2. 2CD. ADD (Mono). (1954). **1996.** La recuperación de esta grabación nos demuestra una vez más que ya en los años 1950 la Opéra-Comique de París era una entidad discreta, que daba de comer espiritualmente al público modesto de París. El coro que interviene en esta grabación es flojo; la orquesta, bajo la batuta de Cluytens, sale del paso con eficacia, pero sin fulgor, y los intérpretes principales no son nada del otro jueves. Marta Angelici, demasiado ligera para dar cuerpo a una Leïla que debería ser misteriosa y sugestiva, canta bien pero no convence. Algo parecido puede decirse de Henri Legay, que decepciona un poco en la famosa romanza. Michel Dens sí que es un Zurga de calidad, y Louis Noguera convence con su bella voz de bajo, pero el papel de Nourabad apenas le da pie a lucirse. En conjunto, y aunque siempre es grato tener una versión más de *Les Pêcheurs de perles*, un regalo modesto. **Roger Alier.**

Para amantes de la Zarzuela.



BRETÓN: LA VERBENA DE LA PALOMA A.Mª Iriarte, M. Ausensi, M. Ligeró, J. Bermejo, I. Rivadeneira. Gran Orquesta Sinfónica, dir: A. Argenta. COLUMBIA 74321 35967 2. ADD. (1958). **1996.** Distribuido por BMG Ariola. **CHAPÍ: LA REVOLTOS A.Mª Iriarte, M. Ausensi, M. Ligeró, I. Rivadeneira. Gran Orquesta Sinfónica, dir: A. Argenta. COLUMBIA 74321 35968 2. ADD. (1958).** **1996.** **PENELLA: DON GIL DE ALCALA L. Huarte, T. Berganza, G. Torrano, M. Ausensi, A. Campó, C. Munguía. Gran Orquesta Sinfónica, dir: A. Argenta. COLUMBIA 74321 35972 2. ADD. (1956).** **1996.** **SERRANO: LA CANCIÓN DEL OLVIDO P. Lorengar, M. Ausensi, C. Munguía. Gran Orquesta Sinfónica, dir: A. Argenta. COLUMBIA 74321 35969 2. ADD. (1958)** **1996.** Distribuido por BMG Ariola. Para muchos, las mejores grabaciones realizadas de algunas zarzuelas son las que en los años cincuenta llevó a cabo Ataulfo Argenta al frente de la Gran Orquesta Sinfónica y con un reparto entre los que se contaban Manuel Ausensi, Pilar Lorengar, Ana María Iriarte, Teresa Berganza y otros cantantes no tan conocidos. Razón no les falta. La orquesta no era técnicamente brillante y el director batallaba con lo que tenía a disposición. Las primeras figuras eran muy buenas pero algunas voces de papeles secundarios sólo cumplían con voluntad y los actores (el inolvidable Miguel Ligeró entre ellos) suplían sus carencias vocales con una irreprochable calidad dramática. El resultado, sin embargo, fue magnífico y el objetivo de trasladar el espíritu que animó estas obras maestras del género, se consiguió (¿alguien se ha puesto a pensar qué habrían hecho autores como Chapí, Chueca, Vives o Sorozábal en un país con más medios e infraestructuras musicales?). Estas versiones, limitadas por los medios puestos a disposición, cabe calificarlas de históricas al haber conseguido amalgamar de manera fidedigna aquello que ciertamente es el fin principal de la zarzuela, la consecución de un arte popular (¡no populachero!) inteligible para la mayoría a base de un chispeante libreto y una música de respetable calidad que, irregularidades aparte, se mantiene fresca en los cuatro títulos que aquí comentamos. Sólo las últimas versiones dirigidas por A. Ros Marbà pueden considerarse a la altura (y a veces superiores) a las que ahora nos referimos. Personalmente me quedo con *La Revoltosa* y *La verbena de la Paloma*, donde el aire de irónica alegría y las delicias del libreto son más aparentes. La versión de la magnífica *Don Gil de Alcalá* no está a la misma altura que las anteriores pero la verdad es que el

La novedad del trimestre

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

IDOMENEO

Plácido Domingo, (Idomeneo), **Cecilia Bartoli** (Idamante), **Heidi Grant Murphy** (Ilia), **Carol Vaness** (Eletta), **Thomas Hampson** (Arbace), **Frank Lopardo** (Gran Sacerdote di Nettuno), **Bryn Terfel** (La Voce), **Joyce Guyer** y **Jane Bunnell** (Due Cretesi), **Paul Groves** y **Yanni Yannissis** (Due Troiani). **The Metropolitan Opera Orchestra y Coro**, dir: **James Levine**. **DEUTSCHE GRAMMOPHON 447 737-2. 3CD. 1996**. Desembarcó al fin el *Idomeneo* de Domingo/Levine después de una lógica expectación ante un Mozart protagonizado por el tenor madrileño. Como bien se sabe, Plácido Domingo cantó en su etapa mejicana el rol de Don Ottavio, pero a partir de sus primeros éxitos internacionales abandonó definitivamente el repertorio del salzburgués, a pesar de hacer algunos pinitos como Don Juan en vídeo dirigido por el malogrado Ponnelle e incluso en bises de macroconciertos. El rol del rey de Creta, cercano a un tipo heroico, no le sienta mal a Domingo, aunque es notoria su incomodidad en este tipo de repertorio, sobre todo al lado de figuras poseedoras del más puro estilo mozartiano: en efecto al lado de la Bartoli, Domingo parece un elefante en una cristalería. Pero cuando le dejan sólo lo suyo se aguanta. Cierto es que se ha suprimido la excesivamente rococó «Torna la pace al core», y que su «Fuor del mar» se hace sin la versión a lo «tallarines picados» (así tildaba Mozart el estilo de las coloraturas de Raaf, el primer Idomeneo) y sin la cadencia. Ya se sabe que a los divos se les permite todo tipo de facilidades.

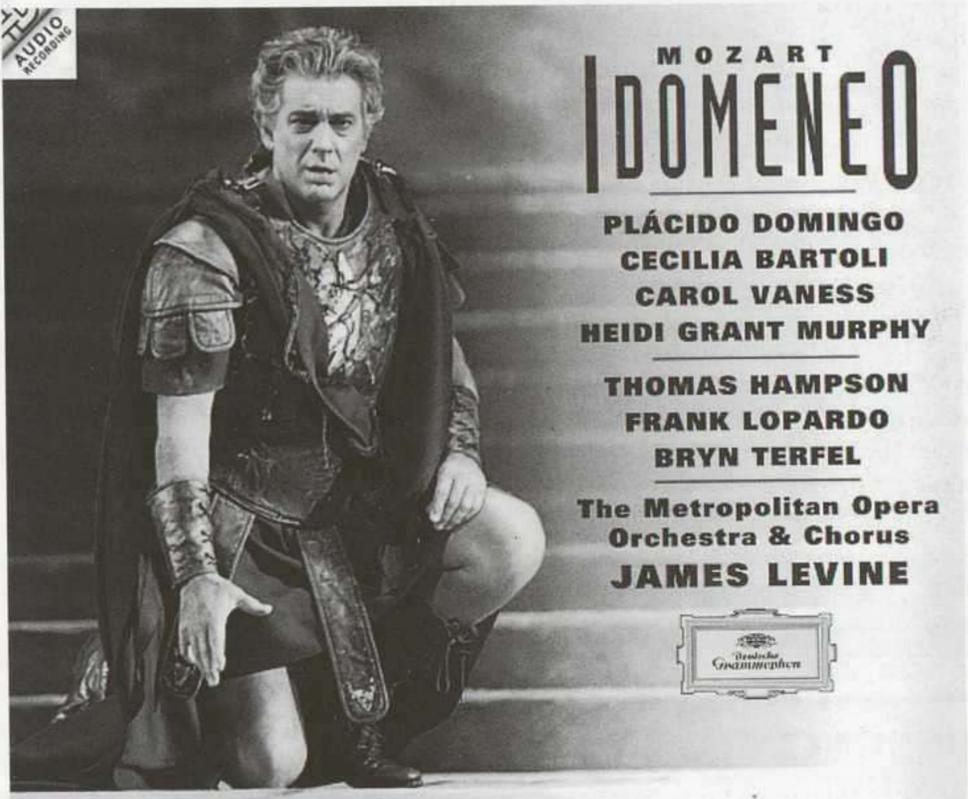
Pero la grabación, ultra el «morbo» que supone escuchar a Domingo cantando a Mozart, tiene otros muchos alicientes añadidos. El principal es sin duda la pareja formada por Heidi Grant Murphy y Cecilia Bartoli, Ilia e Idamante respectivamente. La primera voz pequeña y de exquisita musicali-

dad, es una princesa troyana de espléndida afinación aunque quizás un tanto frágil, demasiado para un rol que prefigura ya la Condesa de Almaviva o Pamina por su carácter redentor. De la Bartoli poco se puede añadir a lo mucho que de ella se ha comentado.

Cierto es que su delicada versión puede acabar por ser un tanto reiterativa, pero en Mozart nunca sobra exquisitez, y este es el trabajo de la mezzo italiana. Cuando la Bartoli canta a Mozart es la máxima expresión del buen gusto, y ahora lo demuestra en el precioso rol de Idamante, al que por fortuna no se le ha escatimado ninguna de sus arias. ¿Y qué decir de su forma de decir el recitativo? Oigan y comparen. Cabe destacar, además que hay mucha química entre Heidi Grant Murphy y Cecilia Bartoli: basta escuchar su «S'io moro a questi accenti» para percatarse de ello. La Elettra de Carol Vaness no pasará a la historia por lo brusco de su emisión, aunque consigue sus mejores bazas en la tormentosa «D'Oreste, d'Aiace», que nos reconcilia de su mediocre «Idol mio» del segundo acto.

Nunca hemos estado de acuerdo con la atribución del rol de Arbace a un barítono, y aunque la práctica ha tenido sus frutos en el terreno discográfico (Cappechi, Nucci), nunca nos han convencido los resultados. En ese sentido quizás sea Thomas Hampson el mejor de los tres Arbace que en materia baritonal existen en disco, aunque siempre preferiremos a un tenor, incluso tratándose de Peter Schreier. Frank Lopardo, que nunca

AUDIO
RECORDING



ha sabido quién es Mozart a pesar de haber arrastrado un Ferrando de *Così fan tutte* por escenarios y pistas discográficas, es ahora el Gran Sacerdote. El carácter antipático del personaje se adueña de la rasposa voz del tenor neoyorquino, mientras que de Bryn Terfel sólo lamentamos que la voz de Neptuno se deje oír una sola vez en toda la ópera, y aún así brevemente.

James Levine, mozartiano de pro, conduce con sabiduría una partitura que conoce al dedillo, aunque en ocasiones sus tempi son excesivamente rápidos. Muy bien la orquesta y correcto el coro, sobre todo en sus secciones masculinas. La versión presenta pocos cortes, ya que los recitativos están casi enteros y solamente falta la ya citada aria de Idomeneo, que Mozart mismo suprimió para el estreno de la obra en Munich pero que incorporó en la versión vienesa de cinco años más tarde (1786), de modo que la supresión no está justificada, máxime cuando están íntegros los otros números de la extraordinaria ópera que abre la madurez mozartiana, como bien lo prueban los cuatro interesantes artículos incluidos en el libreto. Claro está que Mozart se justifica por sí solo.

Jaume Radigales.

Homenaje a JOAN SUTHERLAND



BONONCINI, Giovanni

(1670-1747)

GRISELDA (selección) L.Elms, J. Sutherland, M.Sinclair, M.Elkins, S.Malas. London Philharmonic Orchestra. Dir.: Richard Bonyngé.

GRAUN, Carl Heinrich

(1703/04-1759)

MONTEZUMA (selección) L.Elms, J. Sutherland, J.Ward, R. Woodland, E. Harwood, M.Sinclair. London Philharmonic Orchestra. Dir.: Richard Bonyngé. DECCA 448.977-2 ADD. 2 CD. (1967) 1996.

BELLINI, Vincenzo

(1801-1835)

LA SONNAMBULA J.Sutherland, N.Monti, F.Corena, M.Elkins, S. Stahlman, G.Foiani, A.Mercuriali.

Orquesta y coro del Maggio Musicale Fiorentino. Dir.: Richard Bonyngé. DECCA 448.966-2. ADD. 2 CD. (1962) 1996.

I PURITANI J.Sutherland, E. Flagello, P.Duval, G.Foiani, R. Capecchi, P.di Palma, M.Elkins. Orquesta y coro del Maggio Musicale Fiorentino. Dir.: Richard Bonyngé. DECCA 448.969-2. ADD. 3 CD. (1963) 1996.

MOZART, Wolfgang Amadeus

(1756-1791)

DON GIOVANNI G.Baquier, J. Sutherland, P.Lorengar, W.Krenn, D. Gramm, M.Horne, L.Monreale, C. Grant. English Chamber Orchestra. Dir.: Richard Bonyngé. DECCA 448.973-2. ADD. 3 CD. (1969) 1996.

La reedición de estos títulos del repertorio discográfico de Joan Sutherland se han publicado como homenaje a la gran soprano australiana con motivo de su 70º aniversario. Ilustre estrella de la DECCA, la Sutherland tiene una extensísima discografía que abarca desde la ópera del Barroco -anterior a la moda «filológica» de los instrumentos originales- hasta el repertorio verista, pero donde la Sutherland alcanzó su renombre y su título oficioso de «la Stupenda» fue en el repertorio belcantista italiano del primer romanticismo, del que la edición que comentamos incluye en esta «tacada» discográfica dos magníficos títulos: *La sonnambula* e *I puritani*. La primera de estas dos óperas aparece en su primera edición, con Nicola Monti como tenor -gran especialista en el difícil y antipático rol de Elvino- y halla a la Sutherland en estado de gracia, superior al que exhibe en su segunda *Sonnambula* que grabó años más tarde con Pavarotti. Escuchamos maravillas vocales en todo momento, agilidades que dejan sin res-

piración a quien las escucha, y un aria final sobrecogedora. Sin embargo, en esta grabación que comentamos, la Sutherland todavía no sabía prácticamente cantar en italiano y su pronunciación es tan aproximativa que apenas se entiende una palabra de lo que canta. Lo cual, en una ópera «vaporosa» como *La sonnambula* no es un defecto muy grave, y en todo caso queda compensado por la belleza del instrumento. El resto de su equipo vocal es correcto, con un Fernando Corena bastante noble en el conde Rodolfo. Sylvia Stahlmann canta con gracia las dos pequeñas pero difíciles arias de Lisa, que en esta época se suprimían casi siempre en los teatros. A diferencia de la versión de la Callas, tan mutilada como fascinante, ésta tiene la virtud de ser mucho más completa en todo. En *I puritani* «la Stupenda» hace honor a su nombre, y su canto mórbido es realmente sugestivo; como en *La sonnambula*, el tono vaporoso de su voz y su pronunciación -algo mejor, pero todavía muy mala- se combinan para dar una pátina de inmaterialidad al personaje. El tenor Duval no está mal del todo en cuanto a medios vocales, pero estilísticamente no es un tenor belliniano ni pretendía serlo, falsea al personaje y no convence. Flojo el Riccardo de Renato Capecchi, que además omite la parte «florida» de su aria de entrada, como hacían todos entonces. Discreto Ezio Flagello como Giorgio y correctos los comprimarios. Bien el coro y la orquesta de Bonyngé es elegante y suena muy bien, tanto o más que en *La sonnambula*. La grabación es buena.

Esta edición-homenaje incluye también el *Don Giovanni* que la Sutherland grabó en 1969 con Gabriel Bacquier. Ni la Sutherland está en su mejor papel -el de Donna Anna es frío y duro- ni Gabriel Bacquier acaba de convencernos como Don Gio-

vanni. Sin embargo, ambos deben ser tenidos en cuenta por los amantes de esta ópera. Curiosa la Zerlina de la Horne, más grave de lo que suele oírse en el teatro, y buena la Donna Elvira de nuestra llorada Pilar Lorengar. Bonyngé se esforzó en crear un clima mozartiano de calidad, y lo logró en gran parte.

Cierra este lanzamiento discográfico un álbum interesantísimo, que estaban esperando los conocedores del género: las versiones abreviadas, pero excelentemente grabadas y cantadas de la *Griselda* de Bononcini (1723) y de *Montezuma* de Carl Heinrich Graun, ópera esta última escrita sobre un libreto de Federico II de Prusia destinado a desprestigiar a España y su política colonial -sin duda discutible, pero no peor que otras- en los años inmediatos a la Guerra de los Siete Años. Pero la partitura fue confiada al compositor de su corte, Carl Heinrich Graun, elegante italianista que nos dejó una obra preciosa, y es una lástima que en su momento no se atreviera comercialmente a grabarla entera, ya que disponía de artistas de la talla de la Sutherland, Elizabeth Harwood y Lauris Elms, por este orden de calidad, en la que cabe añadir también a Rae Woodland. La Sutherland nos da una extraordinaria lección de canto florido y ornamentado en su aria de Eupaforice «Non han calma i mali miei» magnífico ejemplo pre-filológico de aria *da capo* con ornamentaciones añadidas. El aria ya había sido recuperada para el CD en un disco de arias de la Sutherland, pero ahora tenemos la selección completa, incluida la magnífica obertura. En cuanto a *Griselda*, es una ópera menos espectacular, pero es el único ejemplo grabado del gran competidor de Händel y la Sutherland canta impecablemente en sus intervenciones, secundada también aquí por una más que correcta Lauris Elms. **Roger Aliér**

trabajo es muy digno y además aparte de esta versión, no hay mucho donde elegir. *La canción del olvido* se beneficia de dos intérpretes que le dan vida de manera airosa e inspirada, me refiero a Lorengar y a Ausensi. En definitiva, de adquisición obligada para los amantes de la zarzuela... y de la buena música. **D. M. González de la Rubia.**

BRAUNFELS, Walter

(1882-1954)

DIE VÖGEL

H. Kwon, E. Wottrich, M. Kraus, W. Holzmair, M. Görne. Deutsches Symphonie Orchester Berlin, dir: L. Zagrosek. DECCA 448 679-2. Col: ENTARTETE MUSIK.



2CD. DDD. 1996. La serie Entartete Musik de Decca sigue redescubriendo obras y autores que el nazismo prohibió y que en algunos casos parecían destinadas ya al olvido más completo. Este es el caso de la obra de Walter Braunfels que se puede identificar todavía con los epígonos del romanticismo y en el cual se pueden rastrear las influencias de

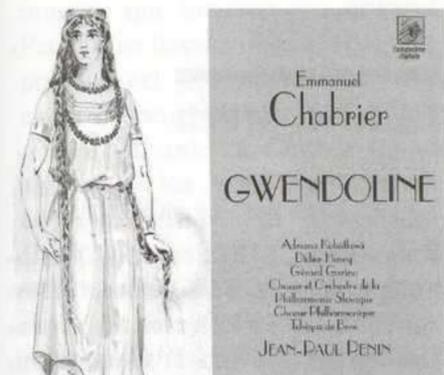
Humperdinck, Pfitzner o Richard Strauss.

La ópera elegida para la serie es *Die Vögel* (Los pájaros) basada en Aristófanes y con libreto del mismo compositor. Se trata de una partitura encantadora por la transparencia orquestal y por el tratamiento de las voces en una historia cargada de simbolismo pero que rehuye la grandilocuencia de otros compositores que beben todavía de las fuentes del último romanticismo. Fue estrenada en 1920 en Munich bajo la dirección de Bruno Walter y con dos grandes de la época como Karl Erb y María Ivogün. Lothar Zagrosek, director de otras grabaciones de la misma serie, realiza una vez más una espléndida labor. El reparto está formado por voces jóvenes, aunque algunos de

ellos como Wolfgang Holzmair o Michael Kraus cuentan ya con un curriculum espléndido. Todos ellos forman un equipo excepcional que respira ilusión ante una partitura que ofrece muchas posibilidades de demostrar la calidad de los intérpretes. Sería una buena idea que convenciesen a los responsables de Entartete para que grabaran la comedia musical que Braunfels escribió sobre una de las obras maestras de nuestro teatro del Siglo de Oro, *Don Gil de las calzas verdes* (¡*Don Gil von den grünen Hosen!*) de Tirso de Molina, estrenada en la versión de Braunfels en la Opera de Munich en 1924. Aunque suena a tópico, nunca más cierto que se hace justicia a la obra de un compositor que merecía este redescubrimiento con una grabación

magnífica en todos los aspectos.
Marc Heilbron.

CHABRIER, Emmanuel (1841-1894)



GWENDOLINE

A. Kothútková, D. Henry, G. Garino. Choeur et Orchestre de la Philharmonie Slovaque, dir: J. P. Penn. L'EMPREINTE DIGITALE. ED 13059. 2CD. 1996. Distribuido por HARMONIA MUNDI. Todo llega. Para los devotos de la ópera francesa de obediencia wagneriana, que siguen sin su grabación oficial de *Sigurd* y han de conformarse con la ya un tanto desenfadada versión de Manuel Rosenthal con Guy Chauvet, ha llegado el momento de *Gwendoline* la ópera de Emmanuel de Chabrier que hasta ahora también limitaba su discografía a la misma fuente de la Radiodifusión francesa (Henri Gallois, 1977). Tampoco es que se hayan derrochado los medios, por otra parte. Es, sí, una grabación de estudio con óptimo sonido hecha en Bratislava durante el mes de enero de este año, pero si la Orquesta de la Filarmonía Eslava y los coros de la misma entidad reforzados con los de Brno hacen su papel con total dignidad, los solistas de canto no superan el nivel de una bien llevada modestia. La ópera ofrece, lógicamente, un interés que compensa de eventuales insuficiencias interpretativas, pero no deja de ser lastimoso que, cuando

tanto lujo discográfico se derrocha para insistir en un repertorio francamente redundante, no se considere la conveniencia de invertir en títulos poco explotados y con una importancia histórica determinante. *Gwendoline* es una ópera de asimilación perfectamente asequible -la música es bellísima- aunque lastrada por una falta casi total de entidad dramática. El propio Chabrier lo reconocía en cierta manera (*Gwendoline, c'est du Liebig musical; c'est trop compact*), aunque él se refería a una densidad específicamente musical que hoy, con todo lo que ha llovido sobre el papel pautado, no parecen tan indigesta. Son el estatismo de la acción y el excesivo sinfonismo de la partitura lo que sigue pesando como plomo para eventual resurrección escénica.

Consuélese el aficionado, pues, con tener enlatada esta estupenda música y agradezca a Harmonia Mundi el esfuerzo por la distribución de tan apetecible producto. Jean-Paul Penin dirige con competencia a las fuerzas eslovacas (y checas, en el caso del coro) a sus órdenes y los solistas hacen lo que pueden. Adriana Kothútková tiene una voz excesivamente dura para el papel protagonista pero canta con aplicación. Didier-Henry es un Harald de acentos sordos y cavernosos y Gérard Garino aporta el timbre más grato pero algo de cortedad en el agudo y una excesiva guturalización de las erres le restan puntos. El resto de solistas -sus papeles son muy episódicos- no merece, por lo visto, figurar en los créditos. Poco serio. Libreto en tres idiomas: la traducción alemana es, más que libre, francamente montañés. **Marcel Cervelló.**

CIMAROSA, Domenico (1749-1801)

IL MATRIMONIO SEGRETO
S.Patterson, W.Matteuzzi, A. An-

toniozzi, J.Williams, G.Banditelli, P. Salomaa. H.L.Hirsch, fortepiano. Orquesta de Holanda Oriental. Dir: Gabriele Bellini. ARTS 447117-2. DDD. 3 CD. 1995. Grata sorpresa: la modesta pero graciosa colección ARTS, que de vez en cuando se «descuelga» con una ópera, ha grabado la pequeña obra maestra cimarosiana con un equipo solvente y ha creado un producto al que sólo le sobra el protagonismo excesivo del fortepiano de Hans-Ludwig Hirsch, que se entremete en los diálogos. Además, es discutible que en una ópera de 1792 haya que usar el fortepiano en lugar del clavecín. Hemos pasado de una época en que oíamos el clavecín en óperas de 1840, a otra en la que el fortepiano amenaza con invadirlo todo. El equipo canoro lo encabezan Susan Patterson, una Carolina de voz limpia, un poco escasa de agilidad, y un William Matteuzzi que canta un Paulino más que notable, por su elegancia y su timbre. Lástima que Alfonso Antoniozzi no acabe de ser el bajo bufo que el papel de Don Geronimo requiere. Excelente Fidalma la de Gloria Banditelli, y un alto nivel en la Elisetta de Janet Williams, que canta con elegancia y aplomo. Magnífico, lleno de malicia y gracia el conde Robinson de Petteri Salomaa. La orquesta, aunque suena bien, no da el adecuado relieve a la gracia y el encanto de Cimarosa, y es culpa del director si no acaba de convencernos la teatralidad del conjunto. **Roger Alier**

DEBUSSY, Claude (1862-1918)

PELLÉAS ET MÉLISANDE
C. Dormoy, M. Command, G. Bacquier, J. Taillon, R. Soyer, X. Tamalet, Orquesta de Lyon. dir: S. Baudo. RCA 74321 32225 2. Col: Opera!. ADD. 2CD. (1979). 1996. Distribuido por BMG Ariola. Paradigma del simbolismo operístico,



Pelléas et Mélisande consumó el maridaje entre poesía y música de este movimiento en su estreno en la Opéra-Comique de París, el 30 de abril de 1902. Claude Debussy sólo había alterado levemente el texto del drama de Maurice Maeterlinck, en el que las relaciones de los personajes se fundan en lo inexpresado e, incluso, lo impronunciado. Enemistado el Simbolismo con la descripción objetiva y amigado con la sugerencia, facilitaba la teoría del compositor de que «...la música es el sueño donde se apartan los velos». Aunque la ópera demanda un amplio efectivo orquestal, las diversas secciones instrumentales se emplean para producir un gran cromatismo tonal que caracteriza el ambiente medieval, secuela de la pintura prerrafaelista, donde todo es oscilante en sus evanescentes atmósferas. Sigue el tratamiento vocal las inflexiones de la declamación, tan capaz de alongarse hasta el arioso como de escindirse en un mínimo inciso silente ocasionado por una onda acuática o el eco de la hojarasca. Para la grabación de RCA (originalmente EURODISC, 1978), el director marsellés Serge Baudo desvela con mano suave y a la vez sobria los jirones de bruma pesantes como cortinajes de terciopelo espeso para mostrar a los trasoñados personajes, que en su versión vagan más dependientes de la terrenal gravedad que en otras. Por cautela antes que por propensión temperamental, Michèle Command -con treinta y dos años y al comienzo de su carrera discográfica- perfila una Mélisande medrosa

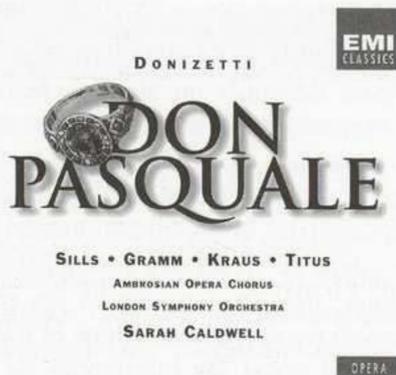


Especialistas en clásico y ópera

- Consell de Cent, 343 BARCELONA
- L'Illa Diagonal BARCELONA
- Centre comercial Glòries BARCELONA
- St. Miquel, 55 PALMA DE MALLORCA
- Centro comercial El Saler VALENCIA
- Centro comercial Augusta ZARAGOZA

e inescrutable frente al torturador torturado Golaud -soberbiamente elaborado- de Gabriel Bacquier y al lado del algo hipocondríaco Pelléas de Claude Dormoy -acaso a causa de que aquí se empeña como barítono agudo y el año anterior había intervenido como bajo en el papel del Dr. Cajus en el registro de Klee de la ópera de Nicolai *Las alegres comadres de Windsor*. Roger Soyer sabe transmitir la pasiva nobleza de Arkel, mientras el resto del reparto evidencia una homogénea eficacia. Citando al propio Pelléas dirían los «Peleas-tas» -vocablo acuñado por Jean Lorrain- de esta satisfactoria edición: «Ah, qu'il fait beau dans les ténèbres!». **José Luis Gómez Lozano.**

DONIZETTI, Gaetano (1797-1848)



DON PASQUALE

B. Sills, D. Gramm, A. Titus, A. Kraus, H. Newman. Ambrosian Opera Chorus, London Symphony Orchestra, dir: **S. Caldwell.** EMI 5 66030 2. ADD. 2CD. (1978). 1996. Reedición de una grabación de 1978 concebida a la mayor gloria de la soprano norteamericana Beverly Sills. Con un criterio un poco extraño, se cocinó una ópera bufa italiana sin ni un solo italiano en el reparto. Este inconveniente fue salvado en parte por la presencia del magnífico tenor Alfredo Kraus, quien canta con el mismo estilo, buen gusto y perfecta dicción que lo han caracterizado siempre. La actuación vocal de Kraus, en este papel que no ha sido nunca uno de sus más emblemáticos, es simplemente maravillosa. La Sills hace una Norina graciosa, con una dicción correcta y un cierto espíritu, una cierta personalidad escénica que se agradece, sobre todo teniendo en cuenta la insipidez de los dos bufos que la acompañan en la grabación. Donald Gramm, si bien tiene una voz correcta e incluso agradable, no da verdadera vida a su Don Pasquale, y de canto bufo tiene una idea muy sumaria. Lo mismo puede decirse de Alan Titus, muy desdibujado como Malatesta, a pesar de que la voz no es mala. A pesar de una cierta tendencia a excederse en el sonido, la directora americana Sarah Caldwell hace sonar con elegancia y

esplendor a la London Symphony Orchestra. Bien el coro en su breve cometido. La edición incluye algunos recitativos que se suelen cortar. **Roger Alier**

HÄNDEL, Georg Friedrich

(1685-1759)

RICCARDO PRIMO

S. Mingardo, S. Piau, O. Lallouette, R. Scaltriti, C. Brua, P. Bertin. Les Talens Lyriques, dir: **C. Rousset.** L'OISEAU LYRE 452 201-2. 3 CD. DDD. 1996. Estrenada en 1727, *Riccardo Primo* sólo ha conocido una revisión escénica en 1964 y esta primera grabación mundial que ahora nos presenta L'Oiseau-Lyre, La lectura de Rousset es impecable con el estilo y las sonoridades, sin elucubraciones puristas, por lo que el torrencial melodismo handeliano nos llega elocuente y brillante, exento de excesos, con un gran equilibrio en planos y densidades, aunque sin renunciar a la espectacularidad cuando lo requiere la partitura; en este sentido estamos ante una de las mejores versiones operísticas de Handel registradas en los últimos años, porque además, la obra es bellísima e inspirada, sin truculencias en el libreto, lo que facilita la interpretación, otro aspecto que raya a gran altura por la elevada categoría de las voces, entre las que destaca la excepcional Constanza de Sandrine Piau, de registro extenso y flexible, perfecta en vocalizaciones y adornos: también la Pulcheria de Claire Brua y, en conjunto, todo el reparto y el grupo instrumental Les Talens Lyriques, en un apoyo instrumental soberbio, con perfecta distribución durante la grabación de voces, continuo y tutti en tres planos bien diferenciados y perceptibles. Sensacional acierto el de esta espléndida edición de una de las ya escasas óperas de Handel pendientes de registrar en disco. **José Luis Sotoca**



ORLANDO

P. Bardon, R. Mannion, H. Summers, R. Joshua, H. van der Kamp. Les Arts Florissants, dir: **W. Christie.** ERATO 0630-14636-2. 3CD. DDD. 1996. Distribuido por Warner. Nueva comparecencia

discográfica de Christie y nuevo acierto de quien por méritos propios es uno de los artífices del espléndido renacimiento operístico del compositor. *Orlando* es obra compleja, de fecha tardía, en la que su autor se aparta del opulento melodismo exclusivo para incorporar contrastes rítmicos y vocales propicios a la interpretación personal libre: es lo que hace Christie, quien sin renunciar a una lectura histórica se aparta de precisiones filológicas en lo instrumental, recreando con talento una partitura pletórica de posibilidades en cada personaje, éstos espléndidamente servidos por un reparto uniforme en su altísimo nivel vocal, con intervenciones supremas de Patricia Bardon, como protagonista y Rosa Mannion, Dorinda de excepcionales cualidades, culminadas en su espectacular aria «Amore e qual vento», del tercer acto, prodigioso recital de facultades y musicalidad. Les Arts Florissants constituyen, como en tantas otras ocasiones, el apoyo firme y definitivo de esta realización impecable. **José Luis Sotoca.**

LEHÁR, Franz

(1870-1948)

THE LAND OF SMILES/ THE CZAREVITCH

N. Gustafson, J. Hadley, N. Itami, L. Arkinson. English Chamber Orchestra, dir: **R. Bonyngé.** TELARC 80419./N. Gustafson, J. Hadley, N. Itami, L. Arkinson, J. Carl. English Chamber Orchestra, dir: **R. Bonyngé.** TELARC 80395. DDD. 1996. Al entablar una estrecha amistad con Richard Tauber, el tenor del monóculo, la creatividad de Franz Lehár adquirió nuevo impulso. Para el lucimiento del divo compuso seis títulos de 1925 a 1934, que inauguraron el género «opereta romántica» y constituyeron para el autor un período de renovados éxitos. Unos de los ingredientes característicos eran las arias del tenor (denominadas *Tauberlieder*) que, convertidas en un estereotipo de virilidad por su empuje ascensional, se pusieron tan de moda que garantizaron la popularidad de las obras. Alcanzó a decir el compositor: «Tauber y yo somos hermanos, pero sin el lujo del vínculo de sangre...». *Der Tsarewitsch* (1927) presenta como protagonista a un recalcitrante misógino amigado con un joven oficial circasiano que resulta ser una bailarina travestida, a cuyos encantos acaba rindiéndose. La ambientación propicia un desarrollo melódico y un refinado esclavismo. *Das Land des Lächelns* (1929) es un «chinoiserie» en la que prima una concentrada acumulación de exótico colorido orientalista, visto con la perspectiva de una colección de coloreadas pos-

tales art-decó. Bajo la espírita y estilista batuta de Bonyngé y con un reparto de voces lustrosas, TELARC ofrece las versiones en lengua inglesa de ambas piezas. Apelaremos a la curiosidad para no relegar estas recientes grabaciones a la clasificación de prescindibles. **José Luis Gómez Lozano.**

LEIGH, Mitch

(1928)

MAN OF LA MANCHA

P. Domingo, J. Migènes, M. Patinkin, S. Ramey. The Concert Choral of New York, American Theatre Orchestra, dir: **P. Gemignani.** SONY SK 46436. DDD. 1996. Este musical fue estrenado por primera vez en 1965 y muchos amantes del género esperaban con ansiedad su grabación. Leigh, lejos de presentar a Don Quijote como un personaje loco o desesperado, nos muestra un caballero heroico que persigue un ideal más alto y mejor, entusiasmado y visionario. Domingo se adapta perfectamente al modelo, canta heroicamente y con ternura, no está del todo acertado durante toda la obra pero globalmente sale airoso, En el aria por la que es conocido el musical «The Impossible Dream» se desenvuelve perfectamente salvando así su representación. El resto del reparto acompaña perfectamente a Domingo, destacando a Julia Migènes como Aldonza y a Mandy Patinkin como Sancho con simpatía y buen humor. **M^a José Ibars.**

MASCAGNI, Pietro

(1863-1945)



GUGLIELMO RATCLIFF

P.M. Ferraro, R. Mattioli, M. Truccato Pace, S. Meltti. Orquesta Sinfónica de la RAI, dir: **A. La Rosa Parodi.** DIAMANTE 2052. ADD (1963). 2CD. 1996. Distribuido por Diverdi. Fonit Cetra recuperó para el compacto una interpretación radiofónica de *Guglielmo Ratcliff* de Mascagni realizada en 1963. Se trata de la primera y única edición discográfica de este título estrenado en 1895. El estilo de Mascagni sale poco beneficiado por la elección de un tema de corte puramente ro-

mántico que no guarda demasiada afinidad con la concepción del teatro de Mascagni y que en general es inferior a otros títulos de la producción del maestro de Livorno como *Iris* o *Le Maschere* que han encontrado ya un hueco en el disco. Escuchando esta ópera se entienden los motivos que hicieron que Giacomo Puccini se llevase el gato al agua en popularidad y éxito, cuando Mascagni parecía que iba a estar, después del triunfo de *Cavalleria*, a la cabeza de los herederos musicales de Verdi.

El reparto que encabeza el tenor Pier Miranda Ferraro se mantiene dentro de la corrección lo mismo que la dirección musical de Armando La Rosa Parodi, pero tampoco contribuyen a mejorar mucho la impresión que produce la partitura. La calidad de sonido es aceptable. En conclusión, una grabación superflua para la mayoría, pero interesante para los amantes del verismo en general, y de la producción de Mascagni en particular, aunque para saber algo más del compositor de *Cavalleria Rusticana*, mejor empezar por *Iris*. **Marc Heilbron.**

MASSENET, Jules

(1842-1912)

THÉRÈSE

A. Baltsa, F. Araiza, G. Fortune, G. Luccardi, G. Sinimberghi. Orquesta Sinfónica de Roma de la RAI, dir: G. Albercht. ORFEO C 387 961. DDD. (1981). 1996. Distribuido por Diverdi. La penúltima ópera de Massenet, *Thérèse*, estrenada en la Opera de Monte-Carlo en 1907, tiene evidentes nexos argumentales con *Andrea Chénier* por su ambientación en la Revolución Francesa y por girar la trama alrededor de un triángulo amoroso. Thérèse supone el combate entre el remordimiento y la pasión irrefrenable que fracasa ahogada por el sentido del deber, ejemplificado en el sacrificio de la esposa, que comparte el fatal destino del marido no amado pero venerado y respetado. La música de Thérèse se centra en la intensidad dramática de los protagonistas, un prelude de exquisita factura y leves concesiones al color local en los coros de lacayos y revolucionarios: Massenet ofrece en menos de 70 minutos un drama musical donde el lirismo orquestal va parejo a tensiones musicales cercanas al verismo. La vocalidad parte de lo hablado para llegar a un canto de alto voltaje dramático, como prueban los dúos y las escenas de mezzo, especialmente al final. Agnes Baltsa, en 1981, tenía una voz sensual, bicolor y bien dotada para lo trágico, como buena griega, lo que le ayuda a lucir a gran altura. Si a una idónea Baltsa añadi-

mos un Araiza lírico, de variado fraseo y dicción mejorable, asumimos mejor el carácter de la obra. George Fortune es un André noble pero algo monótono. Albrecht dirige con pulso enérgico y seco en algunos momentos más tensos, pero expande con maestría las sofisticadas texturas massenetianas, sobre todo en los pasajes más líricos. Albrecht transmite el sufrimiento soterrado de los personajes, aunque carezca de la sutileza estilística de un Bonyngé, en la otra versión disponible en CD. **Josep Subirá.**

MOZART, Wolfgang

Amadeus

(1756-1791)



DON GIOVANNI

B. Skovhus, A. Corbelli, C. Brewer, J. Hadley, F. Lott, N. Focile, U. Chiummo. Scottish Chamber Orchestra, dir: Sir C. Mackerras

rras. TELARC CD-80420. 3CD. DDD. 1996. Conocíamos de Mackerras sus *Bodas de Fígaro* igualmente editadas por TELARC, y cabe decir que el director estadounidense se mueve como pez en el agua en el terreno del teatro mozartiano. Su *Don Giovanni*, con un impecable corte orquestal (la Scottish Chamber Orchestra es estupenda) se mueve en el terreno del vitalismo y del desenfreno que llevan al protagonista a las máximas atrocidades. Una violencia patente ya en la obertura, y que se traduce en una destacable celeridad. El barítono danés Boje Skovhus es un libertino joven (quizá aún demasiado) más próximo al gamberrismo que a la aristocracia. En ese sentido es poco *signor cavaliere* y muy *mostro fellone*. Christine Brewer y Felicity Lott, respectivamente Donna Anna y Donna Elvira, no tienen un timbre especialmente bello ni cantan con un gusto exquisito (indispensable en Mozart) pero cumplen sin escollos, a pesar de que la Lott se deja en el tintero el primer «Pietà, pietà» del sexteto del segundo acto, algo incomprensible en una versión de estudio. Excelente el Leporello de Alessandro Corbelli, bufo justo y comedido para un papel que no requiere excesivos ribetes caricaturescos, así como la Zerlina de Nuccia Focile, exquisita a todas luces. Jerry Hadley es un buen Don Ottavio, aunque el color de su voz es un tanto áspero para el personaje. Umberto

Chiummo es a la vez Masetto y el Commendatore, recurso ahorrativo pero de desiguales resultados, ya que si por un lado su *statua gentilissima* es espeluznante, su versión del «contadino» adolece de una excesiva oscuridad en el timbre. Una versión, en definitiva, muy correcta y una más a tener en cuenta de las muchas que abundan en el mercado de la ópera de Mozart. A destacar asimismo el interesante artículo de H.C. Robbins Landon en el libreto sobre la partitura autógrafa de la ópera. **Jaume Radigales.**

COSÌ FAN TUTTE

I. Seefried, N. Merriman, E. Köth, E. Haefliger, H. Prey, D. Fischer-Dieskau. Berliner Philharmoniker, dir: E. Jochum. DEUTSCHE GRAMMOPHON 449 580-2. 3CD. ADD. (1963). 1996. Un *Così* de lujo, programado por la Deutsche Grammophon en la época de sus grandes creaciones discográficas. Desgraciadamente, aunque Irmgard Seefried había sido una gran cantante mozartiana, este encargo le llegó demasiado tarde, y canta Fiordiligi con una voz fatigada, pobre de agudos, con un fraseo vacilante, porque su estado vocal se hallaba ya marcado por el paso de los años. Aun así, este álbum merece ser tenido en cuenta por la calidad excepcional de Nan Merriman en el papel de Dorabella, con una voz lujosa, ubérrima de armóni-

OFFENBACH, Jacques

(1819-1880)



LES CONTES D'HOFFMANN

R. Alagna, J. Van Dam, N. Dessay, L. Vaduva, S. Jo. Orquesta y Coro de la Ópera de Lyon, dir: K. Nagano. ERATO 0630-14330-2. 3CD. DDD. 1996. Distribuido por Warner. ¿La versión definitiva? Sólo hasta la próxima, porque lo de *Les contes d'Hoffmann* es de concurso. El aficionado que adquiere una nueva grabación de esta ópera póstuma del «Napoleón de los Campos Elíseos» sólo puede tener una idea aproximada de lo que va a oír. El nuevo álbum de Erato supone la segunda salida a plaza de la edición

crítica de Michael Kaye, pero sus diferencias con la dirigida por Jeffrey Tate son notables. El propio Kaye las expone, aunque sin extenderse demasiado en los detalles, en el documentado artículo introductorio del excelente folleto que acompaña a los discos y en las notas a pie de texto del libreto. No son alternativas de gran calado pero aún así reservan el ya habitado a esta *nouvelle mouture* más de una sorpresa, no siendo la menor la reaparición del tan denostado sexteto con coro del acto de Giulietta, aunque con texto distinto, eso sí. En cualquier caso, otra variación sobre el mismo tema. Y la refriega (musicológica, se entiende) sigue.

El aspecto interpretativo de esta nueva hornada de música offenbachiana no sólo no ofrece motivos de discusión sino que se sitúa en un nivel muy alto. Kent Nagano ha llevado a la orquesta y a los coros de la Opera Nacional de Lyon a alcanzar unos logros muy competitivos. Su lectura es fresca, incisiva, precisa y teatralmente viable. Ya va siendo hora de que los discípulos acerca del trabajo de este director empiecen a revisar sus notas: aquí hay talento.

El equipo vocal no merece tampoco el menor reproche. Se trata de un bloque compacto, sin fisuras y con cotas individuales francamente altas. Roberto Alagna es el Hoffmann ideal: lírico y arrebatado, su dicción impoluta y un timbre gratísimo le sitúan entre los mejores intérpretes discográficos del rol. Leontina Vaduva y Sumi Jo -dos premios Viñas de la cosecha del 85, no lo olvidemos- rivalizan en aciertos como Antonia y Giulietta respectivamente, Natalie Dessay es una Olympia inalcanzable -en la cadencia de su despedida emite un Sol sobreagudo de una nitidez escalofriante- y José Van Dam, circunstancialmente en óptima forma vocal, define perfectamente el carácter de los cinco personajes a su cargo. Catherine Dubosc es un Niklausse-soprano ejemplar y veteranos ilustres como Bacquier y Sénéchal dan relieve a las partes de menor compromiso junto a Gilles Ragon y a la nueva generación de los Boutet, Théruelet o Lamprecht, que aseguran la firmeza del comprimario. En esta versión Stella canta y Juanita Lascarro lo hace con cierta competencia. Disco muy, muy recomendable. **Marcel Cervelló.**

cos y sin problemas en ningún punto del registro. Lo mismo puede decirse del Guglielmo de Hermann Prey, en completo estado de gracia vocal, con ese timbre generoso que lo convirtió en uno de los grandes barítonos alemanes de los años sesenta. Ernst Häfliger no es un Ferrando ideal, pero cumple con dignidad e incluso más que eso. Erika Köth hace una Despina lista y graciosa, aunque la voz es demasiado ligera para dar toda la malicia y personalidad al personaje. Finalmente Dietrich Fischer-Dieskau no es un bajo como requiere el personaje de Don Alfonso, pero es un cantante de primera clase y el resultado es muy satisfactorio, enriquecido con las inflexiones y las intenciones que el cantante sabe dar al malicioso personaje. La orquesta es una delicia en manos de Eugen Jochum y el coro funciona óptimamente en sus breves intervenciones. Pese a los lunares, por lo tanto, un *Così* de considerable interés. **Roger Alier.**



DIE ZAUBERFLÖTE

H. Peeters, C. Sieden, C. Ölze, M. Schade, G. Finley. The English Baroque Soloists, dir: J.E. Gardiner. ARCHIV 449 166-2. 2 CD. DDD. 1995. Grabado en vivo. Distribuido por Polygram. Con la grabación de *La flauta mágica* concluye el ciclo de las óperas mozartianas que en los últimos años ha venido realizando John Eliot Gardiner.

Gardiner elige unos tiempos rapidísimos, a veces excesivos, pero que confieren todavía mayor vitalidad y encanto a la obra mozartiana. Todo funciona como un reloj de precisión y sin embargo, es una precisión construida sobre el cuidado en la elección de los *tempi*, en el matiz y en la creación de una atmósfera sutil y vibrante al mismo tiempo. Esto no sería posible sin la extraordinaria calidad del conjunto instrumental especialmente en la frenética obertura. El reparto es notable, aunque mejorable. Magníficos los Tamino y Pamina de Michael Schade y Christiane Ölze, respectivamente. El primer sensible en la expresión y muy musical y ella con un encantador y emotivo lirismo. Más que suficiente la Reina de la Noche de Cyndia Sieden que cumple sobradamente aunque su interpretación no se pue-

da comparar a la de grandes intérpretes como Edita Gruberová, Luciana Serra o Lucia Popp. Mesurado e impecable el Papageno de Gerald Finley. El punto más débil de las representaciones en Italia de este mismo reparto fue el blando Sarastro de Harry Peeters cuya voz tiene poco de auténtico bajo, sensiblemente mejor (o mejorado) en la edición discográfica, aunque no consigue brillar especialmente en «In diesen heil'gen Hallen». Bien el Monastatos de Uwe Peper y la Papagena de Constanze Backes. Una piedra angular del Mozart de nuestros días. **Marc Heilbron.**

PUCCINI, Giacomo

(1858-1924)



LA BOHÈME

R. Alagna, L. Vaduva, T. Hampson, S. Keenlyside, S. Ramey, R. A. Swenson, E. Fissore. EMI 5 56120 2. Philharmonia Orchestra, dir: A. Pappano. DDD. 2CD. 1996. A quien se inmoviliza se le come el tiempo. Vararse ante las vitrinas museísticas de las ediciones discográficas preexistentes de la pucciniana *Bohème* (cosecha francamente opípara), supone quedar desfasado y renunciar al tránsito por el presente de la lírica. El nuevo registro de EMI, efectuado en Londres en agosto de 1995, concita a un reparto integrado por algunos elementos de moda en la actualidad, que se nos presentan como balizas-luminarias del proceloso océano operístico. Se ha cumplido una centuria del estreno de *La Bohème* (1 de febrero), dirigido por un Toscanini de veintinueve años cuyos «tempi», por entonces, no debían ser tan briosos y raudos como luego se tornaron. Antonio Pappano, también joven y con «mestiere» teatral, comanda la novísima grabación con diligencia y relativa fidelidad a las indicaciones pautadas por Puccini, aunque sin sentir la música en modo muy personal. Alagna tenor lírico puesto en candelero y nacido en Francia de padres sicilianos hace treinta y tres años, tiene una voz de efusiva calidez y sustanciosos armónicos de color meridional con la que encarna a un ya experimentado Rodolfo, sin alardear de exhibicionismos acrobáticos por el

registro alto ni deslumbrar con alguna peculiaridad. Mimì, cual símbolo de la fragilidad femenina, ha de presentar su sencillez y apacibilidad como armas de seducción: sutilezas que no logra plasmar Vaduva con su corrección e impersonalidad, carente de esplendor vocal o inusual y los brillantes agudos con que la corpeiza Swenson, parece más preocupado por los machos plebeyos que por la escalada social; mientras que el Marcello (con el que forma una antipareja) de Hampson resulta suntuoso pese a ciertos superfluos excesos. Mesuradamente jocoso se muestra el Schaunard de Keenlyside. Ramey confiere a Colline acentos tan solemnes y lúgubres que en lugar de su viejo gabán parece que se dispone a empeñar una urna cineraria. La pertinencia de esta publicación (parcial documento de la coetaneidad), una vez periclitados los intereses mercantiles vigentes, se verá evaluada por la historia, que decretará quiénes fueron magnificados durante unos segundos de gloria y cuáles merecen memoria perpetua. **José Luis Gómez Lozano.**

TOSCA

M. Caniglia, B. Gigli, A. Borgioli. Orquesta y Coro de la Opera de Roma, dir: O. De Fabritiis. CEDAR AB 78591/92. Mono. ADD. (1938). 1996. Distribuido por Vanguard. Dentro del sello Gramophone 2000 reaparece en compacto, la antigua edición de *La Voce del Padrone* de *Tosca* realizada en 1938. Su principal atractivo es la interpretación de Beniamino Gigli; una voz hermosísima capaz de innumerables matices vocales y que canta con una elegancia ejemplar pese a que el enfoque dramático del personaje pueda parecer hoy superado. Maria Caniglia, en pleno auge de carrera, encarna una Tosca temperamental, pero no demasiado musical ni precisa. Rutinario, aunque correcto, el Scarpia de Armando Baglioli. La dirección musical de Olivero de Fabritiis se limita a acompañar a las voces y a crear la atmósfera adecuada sin demasiados preciosismos. **Marc Heilbron.**

ROSSINI, Gioacchino

(1792-1868)



IL BARBIERE DI SIVIGLIA
B. Sills, N. Gedda, S. Milnes, R. Capecchi, R. Raimondi, F. Barbieri, J. Galiano, M. Rippon. London Symphony Orchestra, dir: J. Levine. EMI 5 66040 2. ADD. 2CD. (1975). 1996. Aunque actualmente ya casi no se concibe un *Barbiere* en versión de soprano, la presencia de una cantante estelar como la Sills justifica -y en 1975 justificaba mejor- el uso de esta versión de «soprano-pajarito», en definitiva autorizada por el propio Rossini (aunque ya sabemos que Rossini no exteriorizaba sus sentimientos cuando se manipulaban sus obras). La Sills canta con gracia, agilidad y bella voz, y además pronuncia el italiano con mayor dignidad que muchas otras cantantes norteamericanas, por lo que puestos a tener esta versión, ésta, sin llegar a la de la Callas, es de lo mejorcito que circula. Sherrill Milnes defiende bien la parte de Figaro, y aunque su voz no sea perfecta en el rol, le da bastante vida al personaje. Magnífico, aunque un poco maduro ya, el Almaviva de Nicolai Gedda, que canta con cierto esfuerzo para frasear de modo impecable y quedar bien. Juvenil el Basilio de Raimondi, que canta con buena línea y solidez. Renato Capecchi hace bastante «teatro» en el papel de Bartolo, pero en conjunto crea el personaje aunque su modo de cantar sea un poco monótono. En las versiones de soprano, Berta suele ser mezzo-soprano, para equilibrar el reparto. Pero fue un grave error dar este papel a Fedora Barbieri, que canta la peor aria de su carrera en esta grabación a un nivel tan indigno, que olvidaremos piadosamente este atentado musical y no se lo tendremos en cuenta. Bien el coro y muy bien la orquesta, dirigida por un Levine todavía no convertido en divo, pero muy atento a los matices rossinianos. **Roger Alier.**

SOROZÁBAL, Pablo

(1897-1988)



LA TABERNERA DEL PUERTO

M. Bayo, P. Domingo, J. Pons, R. M^a. Ysás, Baquerizo, I. Monar. Or-

feón Donostiarra. Orquesta Sinfónica de Galicia, dir: V. Pablo Pérez. AUVIDIS VALOIS, V4766. DDD. 1996. Compuesta en una época en que la zarzuela grande agotaba sus posibilidades como género, *La Tabernera del puerto* es, junto con *La del Manojó de Rosas* -ampliación y modernización también del sainete madrileño -una de las obras fundamentales de su autor. Llevada al disco con fortuna ya en época del compositor y en memorable versión regida por él mismo, la que ahora se publica en la espléndida colección de Auvidis presenta variantes respecto de aquella que las hacen perfectamente compatibles e incluso complementarias. La presente es íntegra, aunque las piezas recuperadas apenas aportan novedades importantes. En cuanto a la interpretación destaca ampliamente la Marola de María Bayo, exquisita de emisión y perfectamente identificada con su personaje, si bien perjudicada a veces por una inoportuna pujanza orquestal. Domingo enfatiza en exceso su Leandro, con recursos cercanos al ámbito operístico. Pons es un fenomenal Juan de Eguía, sobrio y áspero a la vez, muy dentro de su papel. Buen nivel general, destacando el Simson de Baquerizo y la Antigua de Ysás. Excesiva densidad orquestal, que si se adapta bien a las texturas de Sorozábal, no siempre es la más apropiada para los acompañamientos vocales. El Orfeón Donostiarra es un lujo para tan escaso cometido y Víctor Pablo Pérez un magnífico director sinfónico con aún no mucha experiencia en zarzuela. **José Luis Sotoca.**

STRAVINSKY, Igor

(1882-1971)

THE RAKE'S PROGRESS

R. Lloyd, D. Upshaw, J. Hadley, S. Ramey, A. Collins, G. Bumbry. Coro y Orquesta de la Opera de Lyon, dir: K. Nagano. ERATO 0630-12715-2. 2CD. DDD. 1996. Distribuido por Warner Music. Es ésta una grabación desigual, en la que hay de todo. Por un lado se constata la buena salud de la Orquesta de la Opéra de Lyon, con unas secciones sencillamente exquisitas como las maderas. Kent Nagano, que sabe lo que tiene entre manos, extrae un buen sonido ante una lectura de la obra grotesca pero nunca esperpéntica. Asimismo se constata en los cantantes una dicción impecable, entre otras cosas porque todos son de habla inglesa. Jerry Hadley es un buen tenor, aunque tiene algunas dificultades en los fragmentos más líricos de la obra. Dawn Upshaw posee un timbre bellísimo, aunque un tanto monótono y que fatiga un poco al final de la

WEBER, Carl Maria Von

(1786-1826)



DER FREISCHÜTZ

L. Orgonasova, M. Schäfer, E. Wottrich, M. Salminen, G. Cachemaille, W. Holzmaier, K. Moll. Orquesta Filarmónica y Coro de la Radio de Berlín, dir: N. Harnoncourt. TEL-DEC 4509-97758-2. 2 CD. DDD. 1996. Distribuido por Warner. Nikolaus Harnoncourt, tras su excelente trayectoria como director en el repertorio barroco y mozartiano se adentra en el siglo XIX con renovadas energías. La grabación de *Der Freischütz*, uno de los títulos más

destacados de la ópera romántica alemana, un singspiel de C. M. von Weber que continua la trayectoria abierta por Ditters von Dittersdorf -que Mozart llevó a su máximo apogeo- y que Beethoven utilizó en su única ópera *Fidelio*. Harnoncourt ha elegido una obra de fuertes contrastes psicológicos y donde las fuerzas de la naturaleza y del mal ofrecen grandes posibilidades de interpretación. Hay que destacar que el director cuenta para ello con una de las más prestigiosas formaciones orquestales, la Filarmónica de Berlín, con la que obtiene unos resultados realmente importantes, y especialmente de los metales. Harnoncourt presenta en *Der Freischütz* un colorido orquestal interesadamente oscuro a lo largo de toda la obra, incidiendo en el plano fantasmagórico de la trama como se observa desde la obertura y que obtiene su máximo apogeo en la extensa invocación de Samiel en la Garganta del Lobo. Vocalmente el director ha buscado un equipo de intérpretes adecuados a su personal acercamiento de la obra, donde ha prevalecido un mayor interés por hacer creíble el tortuoso y malvado argumento que por las voces

más destacadas del momento. Para ello presenta un equipo compacto de cierto renombre y equilibrado resultado; el Kaspar de Matti Salminen es malvado y con la rotundidad que necesita el personaje y el Max de Endrik Wottrich se decanta por una personalidad débil con un timbre bello aunque de pálida emisión siendo el más flojo vocalmente. En cuanto a las voces femeninas destacar el lirismo y brillantez de Luba Orgonasova y la delicadeza de Christine Schäfer que ofrecen un cálido equilibrio lírico a la obra. Excelente el profundo Eremita de Kurt Moll y adecuado el resto del reparto. Mención especial al coro de la Ópera de Berlín compacto y rotundo en sus numerosas intervenciones. Una grabación de gran altura que puede dar alas a Nikolaus Harnoncourt en su descubrimiento del repertorio romántico - y que quizás no tardará en adentrarse en el mundo wagneriano donde puede obtener excelentes resultados- con una calidad orquestal de primer orden y una dirección cuidada y atenta al mínimo detalle sin perder el carácter general de la obra. **Fernando Sans Rivière.**

obra. Ramey es un Nick Shadow mucho más humano que mefistofélico, que sabe dónde está el control para no caer en el más puro histrionismo, y vocalmente está espléndido. Robert Lloyd canta sólo para incondicionales (de Lloyd, no de Stravinsky), y la Baba de Grace Bumbry presenta una línea vocal en clara y lamentable decadencia. Original presentación de los discos en un estuche simpático y nada convencional. **Jaume Radigales.**

VERDI, Giuseppe

(1813-1901)



DON CARLOS

R. Alagna, J. Van Dam, T. Hampson, E. Halfvarson, Csaba Airizer, K. Mattila, W. Meier, Orquesta del Châtelet, dir: A. Pappano. EMI 5 56152 2. DDD. 3CD. 1996. Grabado en vivo. Cuando todavía es relativamente reciente la última edición de *Don Carlo* de Emi con Muti y Pavarotti, el mismo sello añade una edición más a la discografía de este

título con la versión francesa de esta obra maestra verdiana. Ya en su día, otro sello, Deutsche Grammophon, grabó la versión francesa aunque con resultado desigual (sin ningún francés en el reparto). Emi vuelve a la versión francesa eligiendo para ello una grabación en vivo realizada en el teatro Châtelet de París en marzo de este año que fue uno de los grandes acontecimientos de la pasada temporada y que supuso el debut de Roberto Alagna en este rol.

Su interpretación inspira la juventud y el ímpetu que requiere el papel Canta con lirismo y recrea a la perfección la fragilidad que mueve al héroe de Schiller. No todas las notas son perfectas y la técnica no siempre es depurada pero tiene el empuje y el encanto necesarios para ofrecer, que no es poco, una interpretación personal y coherente del atormentado Infante. Karita Mattila es una Elisabeth correcta vocalmente pero algo inexpresiva y distante. Lo mismo que Waltraud Meier que supera los difíciles escollos de la partitura con una voz brillante pero sin la voluptuosidad que debería tener la princesa de Eboli. Soberbio el Posa de Thomas Hampson que impone su calidad tímbrica y un canto arrollador. José van Dam no es un bajo profundo, pero sus interpretaciones tienen una penetración psicológica sobrecogedora. Su «Elle ne m'aime pas» debería entrar por la puerta grande de la interpretación de una de las mejores páginas verdianas. Muy bueno también el Inquisidor de Eric Halfvarson así como los com-

primarios. Menos elogios para la dirección musical de Antonio Pappano que no se distingue ni por unidad ni por sonoridades demasiado sugestivas aunque se mueve siempre en los parámetros de la corrección. También algo pobre, sobre todo para una edición discográfica, la interpretación del coro del Châtelet. **Marc Heilbron.**

RIGOLETTO

B. Sills, S. Milnes, A. Kraus, M. Dunn, S. Ramey, D. O'Neill, J. Rawnsley, A. Murray, Philharmonia Orchestra, dir: J. Rudel. EMI. ADD. 2CD. (1979). 1996. Siempre ha supuesto un reto para un barítono enfrentarse con el papel del bufón Rigoletto. No podía serlo menos en esta versión- que fue grabada en 1978 y que ahora nos ofrece EMI en versión digital-, con un lujo de reparto encabezado por Sherrill Milnes que alcanza cotas de altísimo nivel interpretativo, tanto en su faceta sarcástica como en la de padre afligido (destaca el aria «Cortigiani» por su profunda amargura). Samuel Ramey está espléndido en su doble cometido de Sparafucile y Conde de Monterone consiguiendo en ambos el color requerido a su personaje. Incluso los papeles que habitualmente se asignan con un criterio de segundo nivel están aquí interpretados por grandes voces: tal es el caso de marullo, con un John Rawnsley que unos años más tarde ha conseguido grandes éxitos en el papel protagonista de la obra. En

cuanto al papel de tenor, que se puede añadir a lo ya dicho sobre la perfecta adecuación de Alfredo Kraus a un personaje con el que se ha hecho célebre, el del Duque de Mantua, que en esta grabación resulta sublime. Dejamos para el final a la soprano Beverly Sills que, si bien es cierto que posee una coloratura ágil y poderosa, no consigue la dulzura requerida en una Gilda joven y desilusionada. Su voz tiene un vibrato que llega casi al trémolo en las notas largas y resulta algo áspera. La orquesta y el coro de convierten bajo la cuidada dirección de Julius Rudel en los pilares perfectos para conseguir todo el lirismo y dramatismo necesarios para un resultado óptimo. Sin duda su audición convencerá a los más exigentes. **Begoña López.**

ORATORIOS & MÚSICA VOCAL

BACH, Johann Sebastian

(1685-1750)

CANTATAS (vol.3)

The Amsterdam Baroque Orchestra & Choir, dir: T. Koopman. ERATO 0630-14336-2. 3 CD. DDD. 1996. Distribuido por Warner. Ya dijimos en un anterior número, a propósito de una grabación de Bach a cargo de Ton Koopman, que dudamos de la necesidad de nuevas grabaciones de obras emblemáticas del maestro de Eisenach ante el alud de trabajos en estudio de sus partituras. En el caso de la edición completa de las cantatas, estando como están Gustav Leonhardt o Nikolaus Harnoncourt, no creo que las versiones de Ton Koopman puedan aportar nada nuevo a lo ya grabado. No obstante, se constata en esta edición una brillantez orquestal que nunca antes habíamos oído en otras versiones de The Amsterdam Baroque Orchestra Soloists o de The Amsterdam Baroque Orchestra. El papel del coro es asimismo un acierto, no así el plantel vocal, que es por donde siempre cojea Koopman en sus registros. Así las cosas, si bien hay alguna voz interesante como la de la soprano Barbara Schlick, se nota a lo largo de las diez cantatas incluidas en los tres discos un cierto caos en lo que a color y timbre se refiere, recurso torpe al tratarse de una integral en la que la homogeneidad debe ser nota dominante. Hay, eso sí, buenos momentos, como los recitativos, muy bien trabajados por cantantes y solistas instrumentales, pero hay que reconocer que no se encuentran, en estos volúmenes, ribetes de antología. **Jaume Radigales.**

BRAHMS, Johannes

(1833-1897)

EIN DEUTSCHES REQUIEM, Op. 45

C. Oelze, G. Finley. La Chapelle Royale, Collegium Vocale, Orchestre des Champs Elysées, dir: P. Herreweghe. HARMONIA MUNDI 901608. DDD. 1996. Es de suponer que cuando un director se dispone a legar para la posteridad una nueva versión del *Requiem Alemán* hace un poco de gimnasia previa para ahuyentar fantasmas. Kempe, Walter, Klemperer, ¡el Karajan de 1964!... Son muchos registros antológicos en el subconsciente, dictando pautas o invitando a la transgresión. El oyente, en cualquier caso, debe huir de esas tentaciones, sobre todo si lo ofrecido tiene la envidia y la inspiración de este trabajo de Herreweghe. Menos misterioso o críptico que en otras versiones clásicas, este Requiem apuesta por la claridad y el estilo directo. La Chapelle, como no podía ser menos, está eminente y el hábil juego de dinámicas dictado desde el podio facilita su misión, aun sin poder evitar que se les pegue un poco el guiso hacia el final de la tercera parte. En esta misma línea de frescor hay que situar la actuación de los solistas de canto, espontáneos y correctos, aunque aquí resultará algo más arduo liberarse del recuerdo de experiencias anteriores. Por cierto, ¿alguien lleva la cuenta de los clónicos de Fischer-Dieskau?. **Marcel Cervelló.**

CALDARA, Antonio

(1670-1736)



MADDALENA AI PIEDI DI CRISTO

M.C. Kiehr, R. Domínguez, B. Fink, A. Scholl. Orchestra de la Schola Cantorum Basiliensis, dir: R. Jacobs. HARMONIA MUNDI 905221.22. 2CD. DDD. 1996.

¿Cuántos tesoros como este oratorio permanecerán todavía ignotos? ¿Por dónde empezar? Es tal la belleza de que se encuentra en todas las partes de este oratorio que realmente, quizás, lo mejor fuera comprarse directamente el CD, sabiendo que en él vamos a encontrarnos con inter-

pretaciones de altura, y sobre todo con una música de una belleza total, sensual, envolvente.

El argumento de esta ópera-oratorio de alrededor de 1700, el la de la lucha entre el bien y el mal, centrados en la figura de María Magdalena. El tratamiento instrumental, tímbrico, enseguida nos trae a la memoria el estilo de Corelli, de un colorido exuberante, con unas melodías pegadizas y muy bien desarrolladas. Caldara se muestra como un consumado maestro para plasmar algo que se encuentra en el centro del estilo barroco (y tantas veces olvidado) y que es la plasmación del texto, de los efectos. Para ello a cada personaje le va asignando normalmente un continuo y una serie de instrumentos que le definen. La plasmación de los efectos lleva a Caldara a imitar, tanto en las voces como en los instrumentos, estas pasiones reflejadas en el texto. Así aparecen ante nuestros oídos en correr de las lágrimas, o el latir del corazón. ¿O no es así en *Non sdegna il ciel* o en *Pompe inutili*? Y hay muchos más... Estructurado el oratorio en su mayor parte en arias *da capo* encontramos en algunas de ellas unos *ritornelli* realmente exquisitos, como en *Chi drizzar di pianta*. Las arias varían entre las que se utiliza un acompañamiento de sólo el bajo continuo, o las que utilizan más instrumentario. Vocalmente el reparto está muy conseguido. Buenas voces, en estilo y con pasión. Si en la música antigua hay alguien que junto con Christie entendida de voces, ese es Jacobs. Como curiosidad señalar que el papel de Cristo se otorga a un tenor, que interpreta adecuadamente G. Turk. Otro acierto de Jacobs es el de otorgar los papeles de Amor Terreno y Amor Celeste, a una mezzo y a un contratenor respectivamente, y que aquí son los excelentes B. Fink y la emergente estrella A. Scholl. El único pero del reparto iría para el Fariseo de U. Messthaler, que parece encontrar ciertos problemas de tesitura, que se acusan en su fiato. Le cuesta llegar a las notas bajas, mostrándose más barítono que bajo. Aún así, su interpretación no es del todo mala.

Un oratorio plagado de arias bellas, un verdadero regalo para los oídos. **Louis de Rouvroy.**

GERHARD, Roberto

(1896-1970)

LA PESTE & EPHITALAMION

M. Lonsdale, BBC Symphony chorus, Joven Orquesta Nacional de España, dir: E. Colomer. AUVI-DIS Montaigne. MO 782101. DDD. 1996. Entre la producción de la última época de Roberto Gerhard,

considerada unánimemente la mejor de su rica vida creativa, destaca con fuerza la cantata *La peste*, compuesta entre 1963 y 1964 a partir de la novela de Albert Camus. El compositor de Valls sintetizó el célebre texto otorgándole una impresionante fuerza dramática sin caer nunca en recursos gratuitos y reforzando el tono universal de esta obra desasosegante, oponiendo la cínica recitación del narrador a la angustia que emana de un coro que emana de un coro que emite, además del canto, toda clase de sonidos, símbolo de una humanidad amenazada. Los espléndidos cantores de la BBC son el pilar de este registro dirigido con pulso firme por un Edmond Colomer que obtiene de su Joven Orquesta Nacional una respuesta entregada a la exigente escritura de Gerhard, confirmándose su buen nivel en el contundente *Epithalamion* que cierra este disco tan necesario como recomendable. **Xavier Cester.**

GOLDENTHAL, Elliot (n. 1954)

FIRE WATER PAPER: A VIETNAM ORATORIO

Y.Y.Ma, A. Panagulias, J. Maddalena. SONY 68368. DDD. 1996

El treno fúnebre y lamentoso por la estulticia y crueldad de las guerras se ha convertido en un género musical muy frecuentado contemporáneamente. «La belleza del pasado está en la selección realizada por los hombres de sus propios hechos», escribió Julio Caro Baroja; reflexión que cabe aplicar al empeño de los estadounidenses en evocar continuamente el conflicto bélico del Vietnam como un lenitivo para las secuelas físicas y psíquicas que les dejó, y una catarsis de la culpa por la catástrofe provocada. Con objeto de conmemorar el vigésimo aniversario del final de la contienda y conciliar la convivencia de elementos humanos y culturales occidentales y asiáticos, en 1993 la Pacific Symphony Orchestra comisionó la composición de *Fuego Agua Papel: Un oratorio por Vietnam* al neoyorquino Elliot Goldenthal (n. 1954), discípulo de Copland y Corigliano y celebrado autor de la música de los filmes *Alien 3* y *Entrevista con el vampiro*, entre otros; así como de más complejas formas cuales son el ciclo de canciones *Los heraldos negros*, según poemas de Vallejo o el musical *Las cabezas trocadas*, basado en la novela de Mann. Se estreno la obra en 1995, coincidiendo con la efeméride de la entrada en Saigón de los norvietnamitas dos décadas atrás. En forma tripartita, reúne soprano, barítono, coro, coro infantil, violonchelo solista y una nutrida orquesta sinfónica con abundante número de

instrumentos de percusión. «Offertorium» es una urdimbre de textos budistas y católicos, fragmentos de la deposición de un estudiante activista indígena que se incendió a sí mismo en un acto de protesta y los versos horrorizados de un poeta excombatiente y premio Pulitzer en 1994. «Scherzo» se presenta como una danza macabra en torno a escritos de Virgilio, Cicerón y Horacio junto a vocablos de la jerga beligerante. Asume el final («Himno») el ilusorio y consolador cometido de un canto de reconciliación con la verba del «Libro de Jeremías» aunada a otro poema del aedo antedicho. Se pueden rastrear influencias estilísticas de Mahler y Shostakóvich en estos apocalípticos paisajes asolados por el «napalm» y de predominante color naranja ensangrentado, transitados por unos convincentes intérpretes, pero la impronta del autor sabe imprimir accesibilidad y frutiva audición a su oratorio, concluido con una invocación («Libera animas») a las sorderas -terrenal y celestial- finiseculares. **José Luis Gómez Lozano.**

GRANT STILL, William

(1895-1978)

WITNESS Vol. II

Y. Williams, H. Harris, The Ensemble Singers and Orchestra, dir: P. Brunelle. COLLINS. 14542. DDD. 1996. Distribuido por Vanguard. Que Collins publique el volumen segundo de WITNESS implica un deseo imperativo de que el compositor de color William Grant Still (1895-1978) emerja de la historia a la notoriedad comercial. Acordada su importancia en la música afroamericana por su autoría de óperas, ballets, piezas pianísticas y otras creaciones menores, es concluyente que firmase la primera sinfonía de un negro norteamericano (*Afro-American Symphony*, 1930). Tras experimentales escarceos vanguardistas (fue alumno de Varèse) su obra subsecuente se orientó por un neoromanticismo de convencionales armonías aunque cimentada en melodismo y rítmica de inconfundible alieno racial. Brunelle contribuye a difundir el conocimiento de Still, crucial para la fusión de culturas en la moderna música estadounidense, con un disco sucoso que antologa varias de sus obras vocales, un ballet orquestal y dos fragmentos para órgano. **José Luis Gómez Lozano**

HANDEL, George Frideric

(1685-1759)

MESSIAH

E. Kirkby, E. van Evera, M. Cable, J. Bowman, J. Cornwell, D. Thomas. Taverner Choir & Players, dir: A. Parrot. VERITAS 5 61330 2. 2CD. DDD. Distribuido por EMI. La fusión de los sellos EMI y Virgin ha supuesto que todos los registros de la primera marca bajo la etiqueta Reflexe (a excepción de los firmados por Roger Norrington) vayan pasando paulatinamente a la colección Veritas del segundo, una etiqueta que en los últimos tiempos ha ganado un justo prestigio. Así, ahora «renace» este *Mesías* a cargo de Andrew Parrot, una versión estimable del más famoso oratorio de Handel, pero lejos de los logros de su lectura de *Israel en Egipto* o de versiones más recomendables como las de Pinnock o Christie. Rehuyendo cualquier fasto presuntamente victoriano, Parrot dirige una versión austera y concentrada, sin especial colorismo ni vibración, presentando la partitura sin colorantes ni conservantes, pero también sin sal ni especias. **Xavier Cester**

HAYDN, Joseph

(1732-1809)

MISSA IN TEMPORE BELLI, Hob. XXII:9

A. Monoyios, M. Groop, J. Hering, H. van der Kamp, Tölzer Knabenchor, Tafelmusik, dir: B. Weil. SONY SK 68255. DDD. 1996. Vaya por delante que creo que a pesar de que las grabaciones de Weil pueden tener sus pros y sus contras, creo que es un gran director. Ha recibido desde críticas muy buenas a otras pésimas en las que se le acusa de mal músico. Sobre todo por esta vieja guardia, para la cual sólo existe su mal entendido siglo XIX y su peor asimilado principio del XX. Para todos esos que creen que el Partenón es una miserable ruina o que Versailles, El Escorial son ejemplos de lo tontos que eran los antiguos comparados con la ingeniería del siglo XIX y XX; en fin, que sepan que B. Weil fue ayudante, sí, sí, ayudante de H. von Karajan.

¿Sinfonías con partes cantadas? en cualquier caso parece ser el nexo de unión de la música anterior al concepto total de sinfonía de la 9ª de Beethoven. Escrita hacia 1796, recoge toda la experiencia de los años pasados en Londres. Coro y orquesta están excelentes, siempre dentro de los tiempos nuevos que marca Weil. Los cantantes están simplemente correctos, si exceptuamos el lunar que supone Van der Kamp. Éste, en el segundo movimiento, Gloria, que incluye una bellísima sección central para bajo, cello y flauta, no sólo hace gala de su falta de legato, sino que parece rozar la desafinación frecuentemente.

El *Agnus Dei* final está entre lo mejor de la obra y es muy bien interpretado aquí, que comenzando desde un ambiente sombrío, culmina en un redoble final de los timbales, que parece dejarnos ver un desolado campo después de la batalla. **Louis de Rouvroy.**

JOMELLI, Niccolò

(1714-1774)

VESPERAE IN SANCTO PETRO ROMAE

A Sei Voci, dir: B. Fabre-Garrus. Astrée AUVIDIS. E 8590. DDD. 2CD. 1996. Desde que Bernard Fabre-Garrus tomó las riendas de A Sei Voci el conjunto francés se ha colocado en los puestos de cabeza de los grupos dedicados al repertorio vocal que abarca tanto las postrimerías de la Edad Media como el tránsito del barroco al clasicismo, con especiales logros en la obra de compositores italianos, como su nueva entrega ilustra. Si últimamente se han recuperado para el disco alguna muestra de la extensa producción operística de Niccolò Jomelli, ahora tenemos oportunidad de profundizar en la música religiosa escrita durante su etapa de ayudante de Bencini como maestro de capilla de San Pedro de Roma, bajo la forma de unas vísperas que reúnen diferentes piezas cortas vertidas con la consumada sensibilidad de A Sei Voci. **Xavier Cester.**

MONTEVERDI, Claudio

(1567-1643)

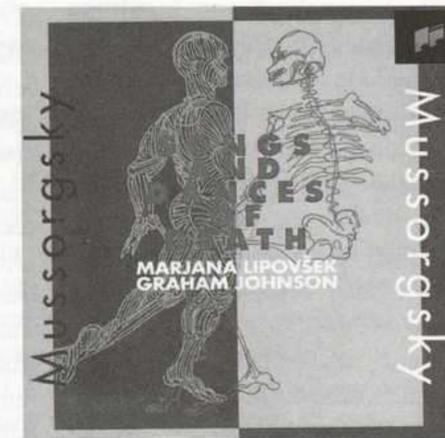
MUSICA SACRA

Concerto Italiano, dir: R. Alessandrini. OPUS 111 30-150. DDD. 1996. Distribuido por Harmonia Mundi. El elenco Concerto italiano, dirigido por Rinaldo Alessandrini, nos ofrece una interesantísima muestra de música litúrgica de C. Monteverdi (1567-1643), dividida en dos partes; la primera comprende unas vísperas marianas, y la segunda, un excelente repertorio de motetes. La penetración de la *seconda prattica* en la música sagrada se evidencia en la mayor parte de salmos y en los motetes; sólo el Laetatus sum y el cántico del Magnificat pertenecen al *stile antico*, entendido, durante la primera mitad del siglo XVII, no como una actitud conservadora, sino como un lenguaje específico de la música eclesiástica. Las vísperas de las festividades de la Virgen, reconstruidas hábilmente a partir de diversas fuentes, constituyen un ejemplo de buena interpretación del conjunto, con algunas pequeñas reservas: la falta de iteración de las antífonas gregorianas, y el exceso de fragmen-

tación textual en la salmodia que en el Magnificat se alterna con la polifonía. En los motetes a solo es donde podemos contemplar mejor la fuerza expresiva de la *seconda prattica*, bien que en diversa fortuna; entre todas ellas sobresale la soberbia nobleza interpretativa del Ego dormio, con la soprano Elisa Franzetti y el bajo Sergio Foresti. A pesar de ciertos fallos subsanables -son incomprensibles los errores de lectura del texto en el motete Laudate Dominum- es del todo encomiable el trabajo interpretativo del conjunto, sabiamente dirigido por Rinaldo Alessandrini, que ha contado además con un grupo instrumental excelente y siempre oportuno en su cometido. **Francesc Bonastre.**

MUSSORGSKY, Modest

(1839-1881)



CANTOS Y DANZAS DE LA MUERTE

M. Lipovsek, G. Johnson. SONY 66 858. DDD. (1994). 1996. Como no podía ser de otra manera, los lied de Mussorgsky, tienen tantas características de genialidad como el resto de los trabajos del compositor. Desde lo festivo a lo lúgubre, pasando por lo excéntrico, la música fluye respondiendo a las exigencias del texto. Generalmente más dramáticos que líricos, los lied del compositor ruso son magistrales, piezas de un universo único recreado por la mente de un visionario. La mezzo Marjana Lipovsek realiza una lectura magnífica, modulando el timbre según el distinto significado del poema y coincidiendo con el estupendo pianista Graham Johnson en interpretar la música pensando en que cada frase es independiente aunque forme parte de un todo. Con ello, la lectura objetiva del discurso es abandonada en beneficio de la expresividad analítica de la melodía. De todas las obras grabadas me quedó especialmente con el ciclo Cantos y Danzas de la Muerte, en él ambos intérpretes ofrecen lo mejor de sí mismos y la emoción llega al nivel más alto. **D. M. González de la Rubia.**

RAVEL, Maurice

(1875-1937)

MÉLODIES

F. Lott, M. Mesplé, J. Norman, T. Berganza, G. Bacquier, J. Van Dam, Orchestre du Capitole de Toulouse, dir: M. Plasson. EMI 5 69299 2. DDD. 2CD. (1981-1983). 1996. También a la creación vocal de Maurice Ravel se le puede aplicar el comentario de P. Petit sobre que la de aquél «es una orquesta de perfumista», añadiendo que sus efluvios embriagan pero nunca anublan el entendimiento. La integral de sus *Méodies* (salvo la transcripción de las *Trois chansons* corales de 1915) que reedita EMI, constituye un viaje en espiral en busca de la poesía y la belleza, cuya noción está conquistada desde el momento de emprenderlo. Comenzó el periplo con la *Ballade de la Reine morte d'aimer* (1893), tintada con todas las tonalidades de una tela prerrafaelista, y concluyó con la última de sus obras *Don Quichotte à Dulcinée* (1933), conjunto de tres canciones destinado al bajo Chaliapin para el filme de Pabst y finalmente no utilizado en él. Así su corpus compositivo se cerró con uno de los ocho frutos de su fascinación por lo español, entre los que se incluyen *Vocalise en forme de habanera* (1907) y *Chanson espagnole* (1910). En medio quedan el tríptico con orquesta *Shéhérazade*, de un orientalismo mental y, en consecuencia, artificial; los ciclos que recrean la armonización de cantos populares - *Six mélodies populaires grecques* (1909), *Cinq chants populaires* (1914), *Deux mélodies hébraïques* (1914)- y los de incuestionable esencialidad austera - *Histoires naturelles* (1906), *Trois poèmes de Mallarmé* (1913), *Chansons Madécasses* (1925)-; las piezas restantes abundan en un refinamiento de tal nitidez que se finge prístino para tranquilizar a los simples. Berganza (sucosa y sutil), Lott (correcta pero impersonal), Mesplé (de deliciosa y galicísimo timbre), Norman (mórbida y opípara), Bacquier (incisivo y matizado) y Van Dam (denso y dúctil), enmarcados por las sonoridades del pianista Baldwin, otros varios atinados solistas y la Orquesta del Capitole de Toulouse (encumbrada por su director Plasson), legan una edición que merece la pleitesía por su excelencia. **José Luis Gómez Lozano.**

SCHÖNBERG, Arnold
(1874-1951)**MÚSICA DE CÁMARA/
FRIEDE AUF ERDEN/
LIED DER WALDTAUBE**

Jessye Norman, soprano. BBC Singers. Dir: P. Boulez. SONY SMK 62019. ADD/DDD. (1981 a 1992) 1995.

**MÚSICA DE CÁMARA/
PIERROT LUNAIRE/DIE
GLÜCKLICHE HAND**

B. Valente, Y. Minton, S. Nimsgern. Dir: P. Boulez. SONY SMK 62020. ADD. (1966 a 1981). 1995.

**OBRAS PARA PIANO/
VARIACIONES PARA
ORQUESTA/MOSES UND
ARON (extractos)**

G. Gould, F. Palmer, G. Knight, J. Manning, H. Watts, R. Cassilly, J. Winfield, R. Hermann. BBC Symphony Orchestra. Dir: P. Boulez. SONY SMK 62021. ADD. (1966 a 1980). 1995.

**MÚSICA DE CÁMARA/
OBRAS CORALES**

BBC Singers. BBC Symphony Orchestra. Dir: P. Boulez. SONY SMK 62022. ADD/DDD. (1965 a 1993) 1995. El sello Sony ha presentado una extraordinaria recopilación de las más significativas obras de Arnold Schönberg, en unas versiones de extraordinario nivel interpretativo y calidad artística. Los volúmenes que comentamos se dividen en tres etapas de la vida del compositor que resumen perfectamente su trayectoria vital y creativa. *Los años tonales* (1894-1907), *Los años expresionistas* (1908-1920) y *Schönberg en América* (1934-1951) son un excelente compendio de las ya clásicas aportaciones de este autor que ha pasado de ser considerado un enfant terrible de la música a un epígono original del siglo XIX, de la misma manera que lo fueron Scriabin o Debussy, aunque desde una estética diferente a la de estos compositores. Schönberg ha sido uno de los autores que más ha influido en las siguientes generaciones de artistas jóvenes europeos y para bien o para mal (cuando su mensaje ha sido mal interpretado o tergiversado) es un músico básico en la historia de la música. Paradójicamente, aunque los demás le consideraban un revolucionario visceral, él se sintió siempre un continuador de la gran tradición de Bach, Brahms o Wagner. Apreciaba poco a sus colegas y sólo Max Reger merecía de su parte la más alta consideración como músico. Se puede afirmar que todo el repertorio importante se encuentran en los cuatro CD que integran la colección, obras que fueron interpretadas entre los años sesenta y noventa por intérpretes de primer orden como Glenn Gould, Pierre Boulez y la Orquesta de la BBC, Julliard String

Quartet, Emmanuel Ax, Yehudi Menuhin, Esa-Pekka Salonen y otros de la misma altura.

Cuesta encontrar en el mercado una versión mejor que la que aquí se ofrece del *Pierrot Lunaire*, grabada en 1977 por Yvonne Milton, Michel Debost, A. Pay, P. Zukerman, Lyn Harrell y D. Barenboim todos ellos dirigidos por P. Boulez, como también es difícilmente superable la lectura que de *La Noche Transfigurada* realizan el Julliard String Quartet con el refuerzo de Walter Trampler y Yo-Yo Ma. Sería un error que aquellos interesados en el repertorio del siglo XX, y sobretodo de la obra de Schönberg en particular dejaran pasar la oportunidad de hacerse con estas impecables y únicas versiones que abarcan en total más de 290 minutos de excepcional música. Felicidades al sello Sony por la acertada iniciativa. **D.M. González de la Rubia.**

TALLIS, Thomas

(c.1505-1585)

**LAMENTACIONES Y
MOTETES**

Theatre of Voices/The King's Noise, dirs: P. Hillier/D. Douglas. Harmonia Mundi 907154. DDD. 1996. La vida de Thomas Tallis transcurre en una época de grandes cambios políticos y religiosos en Inglaterra lo que obligó a los compositores que habían escrito sus obras para la Iglesia Católica a decantarse por la nueva liturgia anglicana o bien emigrar hacia el continente. El diferente carácter del estilo musical requerido

por la liturgia anglicana con obras más modestas limitaron los procesos compositivos como el contrapunto o la escritura melismática. Estas instrucciones no hicieron en el caso de Tallis sino estimular su genio compositivo para alcanzar los mejores resultados apoyándose en las posibilidades expresivas de los textos ingleses, los elementos silábicos y armónicos. La grabación de Harmonia Mundi es de alta calidad. Los intérpretes poseen un empaste extraordinario y una afinación exquisita. Sorprenden, por su duración, los larguísimo fiatos registrados sin alteración en la emisión, que suponemos, difíciles de reproducir en una audición en vivo. En cuanto a la parte instrumental se advierten ligeros fallos de afinación y de tempo. Los cantantes se mueven con mayor soltura en las obras de lengua inglesa. **Begoña López.**

RECITALES**CALLAS, María**

(soprano)

María Callas vive 2

Bellini, Donizetti, Verdi, Gluck, Cherubini, Spontini, Rossini, Puccini, Delibes, Bizet, Gounod, Massenet, Mascagni. EMI 5 66197 2. 2CD. 1996. La figura y la fama de la extinta soprano internacional no han dejado de crecer desde su fallecimiento, ahora hace veinte años. Parece claro que los años no pasan en

BARTOLI, Cecilia

(mezzosoprano)

**CHANT D'AMOUR**

Melodías Francesas de G. Bizet, L. Delibes, P. Viardot, H. Berlioz, M. Ravel. M-C. Chung. DECCA 452 667-2. DDD. 1996. La discografía de la Bartoli empieza a desbordarse. Y de la misma manera que a un hombre-orquesta se le exige que además de tocar la armónica y el acordeón le dé con el pie al bombo, a la pasmosa cantante romana se le hace en este disco dar volteretas y

saltos mortales. Que el título del CD -tomado de la primera de las canciones de Bizet que en el figuran- no llame a nadie a engaño, y mucho menos su subtítulo (*Méodies françaises*): los autores sí son franceses, pero nuestra mezzosoprano canta también en español, en gallego, en lemosín, en yiddisch, en italiano (dialeto romano), en griego y en hebreo. ¡Ah, y además toca las castañuelas en el *Zaïde* de Berlioz! Todo lo hace bien, aunque hay momentos en que sus elocuentes susurros acaban en la pura afonía. ¡Qué maravilla el empuje de ese «Ouvre ton coeur» que a poco que uno se descuide se lo encuentra en *Ivan IV*! ¡Qué irresistible sensualidad la de «Adieux de l'hôtesse arabe»! Podrá comparar aquí el aficionado las versiones de *Les filles de Cadix* según Ravel y Pauline Viardot y se reconciliará con perlas poco manidas del repertorio del primero. Myung-Whun Chung, regresando a sus orígenes pianísticos, acompaña con entusiasmo. Con demasiado entusiasmo, quizá. Una cosa es el brío y otra muy distinta el estrépito. **Marcel Cervelló.**

balde, sino muy al contrario la falta de una artista tan completa como ella que la sucediese ha servido para que su nombre alcanzase una mayor dimensión de la que tuvo en vida. Sin duda alguna ello ha sido posible gracias a las características inigualables de su amplio y personal registro, capaz de eclipsar a los aficionados de medio mundo y de su destacada vida privada que la convirtió en un verdadero mito viviente. Todo ello hace de esta soprano la figura más importante de la segunda mitad del siglo XX y sin duda alguna una de las primeras de todo este siglo. Las grabaciones de la artista griega para el sello Emi pueden considerarse, por tanto, como un testamento privilegiado de su gran trayectoria profesional y artística por lo que este compacto será una verdadera delicia para los aficionados. En el volumen primero aparecían las arias que le hicieron famosa y en este segundo se reúnen en dos compactos algunos de los fragmentos más exquisitos del repertorio belcantista junto al Verdi más maduro y a varias arias del repertorio verista y francés. Es decir que contamos con un soporte suficientemente amplio para disfrutar de su inmenso registro, no sólo del que la hizo famosa sino de casi todo el repertorio que abarcó en su carrera donde destaca su amplia paleta de colorido vocal, su genial capacidad dramática y la elegancia exquisita en la interpretación. **Fernando Sáns Rivière.**

BJOERLING, Jussi

(tenor)

Obras de Gounod, Verdi, Rimsky-Korsakov, etc. CEDAR AB 78587. Mono. ADD. 1996. Distribuido por Vanguard. Un disco que recoge las primeras grabaciones de Jussi Björling y que es imprescindible para los incondicionales del tenor sueco. Björling interpreta canciones y arias de algunos de sus roles más emblemáticos como *La donna è mobile*, *Celeste Aida*, *Recondita armonia* o *Che gelida manina*. Las grabaciones pertenecen al período 1929 y 1936. La voz suena fresca y el canto es espontáneo, aunque los agudos no tienen siempre la pureza de la que gozaban otros tenores de su época, sobre todo en las primeras grabaciones. Pero el canto de Björling se impone por la personalidad de su estilo y por el encanto de su timbre. Una advertencia: la mayor parte del disco, todas las canciones, las arias de opereta y algunas de ópera, están cantadas en sueco aunque en el exterior del compacto esto no se avisa por ninguna parte. **Marc Heilbron.**

DOMINGO, Plácido

(tenor)

BAJO EL CIELO ESPAÑOL

Obras de Agustín Lara. SONY SK 62625. DDD. 1996. La fama y popularidad que Agustín Lara alcanzó en nuestro país, hicieron que fuera nombrado «Ciudadano honorario» en 1966. el compositor mejicano dedicó algunas de sus canciones a ciudades españolas que son recogidas en este disco con el título de suite Española. Tres de los temas están firmados por M^a Teresa Lara. Plácido Domingo se mueve con soltura en este ramillete de canciones haciendo gala de voz portentosa y de una entrega completa, adecuándose con facilidad a los cambios paisajísticos de todas ellas. En cuanto a la labor del director y productor Bebu Silvetti, hay que lamentar que los arreglos que ha llevado a cabo sean tan unificadores y resalten poco los distintos ambientes. **Begoña López.**

FLEMING, Renée

(soprano)

MOZART ARIAS.

Orquesta de St. Luke, dir: C. Mackerras. DECCA 452 602-2. 1996. La soprano estadounidense Renée Fleming posee una destacada voz de soprano lírica que está triunfando en el repertorio mozartiano y el strausiano. En este CD dedicado a Mozart nos ofrece una serie de arias muy alejadas del repertorio habitual donde destacan las obras de juventud del compositor y tan sólo cuatro de las óperas de Mozart de gran repertorio (*Bodas*, *Don Giovanni*, *El rapto* y *Flauta mágica*). Un ejemplo de lo extraordinario del CD es que a pesar de haber triunfado en los teatros más importantes con la Condesa de Las Bodas de Fígaro, aquí presenta nada menos que dos versiones del aria del acto IV de Susana (aunque en el momento que está travestida de Condesa) «Giunge alfin il momento» (la versión habitual y la compuesta para la soprano Adriana Farresi en Viena en 1789) y nada del Così recientemente grabado con Sir Georg Solti. Renée Fleming presenta una voz bien centrada y potente, con excelente técnica y equilibrada emisión. Ataca la coloratura con buena técnica y medios e igualmente está bien en la región más grave y el fraseo es elegante y perfectamente medido. Todo virtudes y un único defecto importante. La soprano estadounidense -como algunos de sus compatriotas- respira cierto automatismo inexpresivo a causa de una concentración excesiva en la técnica interpretativa. Esta fijación en la técnica si es superada puede ser una auténtica virtud que la lleve a ser una de las sopranos más importantes de nuestra época, ya que no le faltan

cualidades vocales, belleza y un inicio artístico de primer orden. En definitiva una de las sopranos líricas de más futuro internacional. **Fernando Sáns Rivière.**

FRANCI, Benvenuto

(barítono)

Obras de Rossini, Donizetti, Verdi, Meyerbeer, etc. LEBENDIGE. ADD. Mono. ADD. MOLINARI, Enrico (barítono) Obras de Rossini, Verdi, Meyerbeer, Wagner, etc. LEBENDIGE 89129. Mono. ADD. PACETTI, Iva (soprano) Obras de Bellini, Verdi, Ponchielli, Catalani, Giordano, etc. LEBENDIGE 89124. Mono. ADD. ROSWAENGE, Helge (tenor) Fragmentos de Andrea Chenier y Rigoletto. PREISER RECORDS 90272. Mono. ADD. 1996. Llegan a nuestras manos una serie de discos que contienen grabaciones históricas de los más célebres cantantes de principio y mediados de siglo. Documento interesante que permite apreciar los distintos estilos de interpretación a lo largo de la historia y nos muestra un modo diferente de entender el canto. las grabaciones van desde la versátil Iva Paccetti, que hace gala de un amplio registro que le permite acometer roles de soprano y contralto, hasta bajo barítonos como Benvenuto Franci o Enrico Molinari, que se enfrentan con facilidad a un gran número de papeles de muy distinto carácter. En cuanto a Helge Rosvaenge resulta sorprendente oír versiones alemanas de obras tan conocidas como «La donna è mobile», «Cortigiani» en una interpretación en que el cambio de idioma provoca también cambios de acento rítmico considerables. **Begoña López.**

LARMORE, Jennifer

(mezzo-soprano)

BORN IN ATLANTA

Obras de Bizet, Gluck, Mozart, Rossini, Falla. TELDEC 0630-15549-2. DDD. 1996. Distribuido por Warner. El título del disco hace referencia a la ciudad americana en la que nació Jennifer Larmore que en este disco nos ofrece una cuidada selección de las obras que mejor se adaptan a su tipo de voz y en las que se encuentra más cómoda. Incluye obras de Haendel, Gluck, Mozart, Falla, Stravinsky y Bizet, en las que la mezzosoprano hace gala de una voz potente cuya mejor virtud es ser ágil en las coloraturas mozartianas y rossinianas. En algunos pasajes asoma un tinte pastoso que ensombrece artificialmente el color y que da diferentes timbres a lo largo de su registro, resultando poco redonda en

los agudos. Lo mejor, las arias de bravura y coloratura. **Begoña López.**

MATTILA, Karita

(soprano)

MODERN PORTRAIT

Obras de Hindemith, Sallinen y Heiniö. Lahti Symphony Orchestra/Turku Philharmonic Orchestra, dirs: U. Söderblom/J. Mercier. FINLANDIA 4509-99403-2. DDD. 1996. Distribuido por Warner. Finlandia se está manifestando en los últimos años como uno de los países más interesados en proteger y promocionar la música. Diversos festivales -algunos de ellos extraordinariamente pintorescos -atraen a miles de personas sobre todo durante el verano. En este ambiente han surgido una serie de compositores, directores e intérpretes de gran calidad como es el caso de la soprano Karita Mattila, que ha actuado en los principales escenarios de Europa y América. De voz poderosa, sobre todo en el centro agudo, su timbre adquiere un color metálico en los tonos más agudos y pierde naturalidad en la zona grave, con sonoridades un tanto rebuscadas. La parte más interesante del disco consiste en el conjunto de lieder *Das Marienleben*, en los que Hindemith expresó de un modo equilibrado y sereno una profunda sensibilidad, que subraya el poema de Rainer Maria Rilke sobre la vida de la madre de Jesús. Las *Cuatro melodías de un sueño* de Aulis Sallinen poseen un carácter expansivo y grandioso, lo que permitió al autor incluir tres de ellas en su ópera *Ratsumies (El caballero)*. El estilo es libremente tonal en detrimento del dodecafonismo que presidió en su juventud. La obra de Heiniö *Vuelo de alambre* está escrita sobre poemas que son documentos de un drama individual. Karita Mattila tiene problemas de pronunciación que les hace perder dramatismo. **Begoña López.**

SKOVHUS, BO

(barítono)

EL CORAZÓN DEL POETA

Canciones de Clara & Robert SCHUMANN. H. Deutsch, piano. SONY Classical SK 62372. DDD. 1996.

El timbre de Bo Skovhus se adapta perfectamente al repertorio a la vez dramático o lírico, según el caso, de los lieder de Robert y Clara Schumann. Recomendando prestar atención a los menos conocidos trabajos de Clara, los cuales, sin llegar a los niveles de poesía e imaginación del autor del *Dichterliebe*, encierran un talento de primer orden. Interpretati-

PRICE, Leontyne

(soprano)

**THE ESSENTIAL**

Arias de *Aida*, *Un Ballo in maschera*, *Il Trovatore*, *Ernani*, *La Forza del destino*, *Così fan tutte*, *Madama Butterfly*, *Tosca*, *Manon Lescaut*, *Dialogues des Carmélites*, *Don Giovanni*, *Turandot*, *Ariadne auf Naxos*, *Antony and Cleo-*

patra, *Otello*, *Fidelio*, *Sour Angelica*,... *Mémoires de Berlioz*, *Fauré* et *Poulenc*. *Lieder* de *Richard Strauss*, *Schumann*, *Wolf* y *Brahms*. *Espirituales*, *Himnos & Canciones Sagradas*. 1 cofre de 11CD. RCA 09026-68153-2. Distribuido por *BMG Ariola*. En este período de homenajes a las grandes voces que marcaron los años 50 y 60, RCA no podía olvidar a Leontyne Price, ligada a la firma americana por un contrato de exclusividad, que ella honró a través de una serie de integrales de gran importancia.

Leontyne Price ha sido posiblemente, junto con *Marilyn Horne*, la cantante más importante del siglo. Su voz voluptuosa, de considerable extensión y timbre envolvente, ha brillado en muchos repertorios, pero ha sido en *Verdi* donde la soprano ha alcanzado sus mayores triunfos, ejemplificados en una rica esceno-

grafía en una rica discografía que continúa fascinando a las nuevas generaciones de operómanos. Ahora RCA lanza al mercado una impresionante colección de 11 compactos lujosamente presentada en una espléndida caja con un libreto profusamente ilustrado y que recoge declaraciones de la propia cantante (además de la entrevista incluida en el último disco). Estamos ante un repertorio exhaustivo de la carrera de una artista admirable, con muestras de sus mejores papeles, en colaboración con otros cantantes ilustres, en ópera, en lied y en espirituales negros, repaso que, afortunadamente, se solapa muy poco con una anterior antología en cuatro compactos titulada *The Prima Donna Collection*. En definitiva, una auténtica fiesta musical y un homenaje más que merecido a una gran soprano. **Xavier Cester**.



ciudad sueca en que apareció en 1909) ha sido objeto de numerosos trabajos y estudiosos a lo largo del siglo. Algunos de estos trabajos han sido publicados en forma de artículos, libros e incluso tesis doctorales, por lo que su difusión ha dado lugar a numerosas versiones discográficas. La que nos ocupa está interpretada por la Capella Reial de Catalunya, dirigida por *Jordi Savall* y grabada en 1995. Tanto la interpretación vocal como la instrumental han sido cuidadas con mimo y siguen los criterios de interpretación a los que nos tiene acostumbrados este conjunto, lo que da muestra inequívoca de coherencia. Las versiones que nos ofrecen de algunas obras no se ajustan exactamente al manuscrito original, como en el caso de «Con que la lavaré», en la que instrumentos y voces alternan protagonismo. Asimismo ciertas soluciones interpretativas, sobre todo de fraseo, definen un criterio que en ocasiones altera la agógica y la dinámica, sin perder por ello valor una versión de esta calidad. **Begoña López**.

vamente el pianista *Helmut Deutsch*, se ensambla bien con el cantante, lo entiende y logra que la muy importante parte de piano sea fiel al color de la voz de *Skovhus*, quién tiene la habilidad de encontrar siempre el carácter ideal, el justo, para plasmar el mensaje del texto en la melodía, logrando sin exageraciones, a veces incluso con prudencia en mostrar las emociones, realizar una espléndida versión. **D.M.González de la Rubia**.

TOUREL, Jennie

(mezzosoprano)

IN OPERA AND CONCERT (1944-1946)

Carmen (ext.). Arias de *Rossini*, *Saint-Saëns*,...Entrevista con *John Ardoin*. *EKLIPSE EKR 55*. ADD. (1944-1946). *TRAUBEL, Helen* (soprano) *IN CONCERT Arias de Wagner, Beethoven y Canciones de Brahms, Rodgers*,... *EKLIPSE EKR 56*. (1947-1951). *VAYNE, KYRA*

(soprano) Arias de *Spontini*, *Verdi*, *Puccini*,...*EKLIPSE EKR P-16*. (1946). 1996. Distribuidos por *Diverdi*. Oriunda de *San Petersburgo*, la mezzosoprano *Jennie Davidovich Tourel* (1900-1973) obtuvo la naturalización en *Estados Unidos* en 1946 y en ese país falleció. Alumna parisina de *Reynaldo Hahn*, se orientó preponderantemente hacia la ópera francesa (*Berlioz*, *Bizet*, *Masseenet*, *Saint-Saëns*, *Thomas*) y el belcantismo de *Rossini* y *Bellini*, sin tampoco menospreciar a los contemporáneos *Stravinsky*, *Prokófiev*, *Hindemith*, *Poulenc*, y *Bernstein* de los que estrenó obras mundial o local-

mente. Estos registros comprendidos entre 1944 y 1946 muestran su voz hondamente musical y de óptima calidad -que abundada poseía la dilatada extensión del sol grave al do sobreagudo- en fragmentos de *Carmen*, *Samson et Dalila*, la *chaikovskiana Orleanskaia deva* (*La doncella de Orleans*), *Il barbiere di Siviglia* y canciones de *Stradella* y *Berlioz*, al par que sus lúcidas y analíticas opiniones en una entrevista concedida a *John Ardoin* (autor de *The Callas Legacy*) en 1969. No dio la norteamericana *Helen Traubel* (1899-1972) sus primeros pasos escénicos antes de 1937 y en el *Met neoyorquino*, donde dos años después encarnó a *Sieglinde* frente a la *Brünnhilde* de *Flagstad*. Al volver ésta a *Noruega* en 1941, quedó entronizada *Traubel* como principal soprano wagneriana de la compañía hasta 1953. Sus veleidosas actuaciones en cabarés provocaron en esa fecha la borrascosa ruptura con el gerente *Bing* y su alejamiento de tal coliseo. Sin por ello inmutarse, actuó en *Broadway* y aun escribió su autobiografía (1959) y numerosas novelas policíacas (*Asesinato en el Met*). En este «concierto» discográfico de 1947 a 1951, la genuina soprano dramática canta arias de *Elsa*, *Sieglinde*, *Brünnhilde* e *Isolde*, partes del *beethoveniano Egmont* y canciones de *Brahms*, *Sieczynski*, *Rodgers*, *Bond* y *Malotte* con una solemnidad estatuaría que no le impide ser cálida y mórbida o incisiva como una lezna cuando es pertinente, mas sabe siempre resultar segura, firme y bien modulada.

Aunque la casi desconocida soprano *Kyra Vayne* nació en la *Petrograd* del período bélico (1916), a la muerte de *Lenin* (1924) su familia emigró

a *Londres* donde cursó todos sus estudios musicales. Debutante en el género de variedades, *Fistoulari* la contrató para *La feria de Soróchinski* de *Mussorgski*, lo que la encauzó por un repertorio operístico que incluyó títulos rusos como *La leyenda de la invisible ciudad de Kitez* de *Rimski-Kórsakov*, *Eugeni Onegin* de *Tchaikovski* y *Kamenni gost* el convidado de piedra de *Dargomizhski*, mientras que en *Italia* cantó *Cavalleria Rusticana* junto a *Gigli* y *Tosca* al lado de *Tagliavini*; o durante la guerra y en *Londres* *El murciélago* de *Strauss* bajo la batuta del tenor *Tauber*. Como no resultó publicitariamente catapultada por las grabaciones comerciales, el testimonio de su instrumento de soprano (con densidad y temperamento que la acreditan como auténtica «spinto») proviene de discos de acetato y cintas de transmisiones radiofónicas o recitales de su propiedad, acaecidos de 1946 a 1963, que nos legan arias y canciones de *Spontini*, *Verdi*, *Puccini*, *Músorgski*, *Prokófiev* y otras pertenecientes a un género más ligero. **José Luis Gómez Lozano**.

VARIOS**EL CANÇONER DEL DUC DE CALABRIA 1526-1554**

M. Figueras, *M. Arrubarrena*, *E. Tiso*, *C. Mena*, *L. Climent*, *F. Garrigosa*, *J. Ricart*, *D. Carnovich*. *La Capella Reial de Catalunya*, dir: *J. Savall*. *AUSTRE AUVIDIS E 8582*. DDD. (1995). 1996. El Cancionero del Duque de Calabria ó Cancionero de *Upsala* (nombre de la

les eran las pautas y las condiciones técnicas con las que los músicos llevaban a cabo su trabajo en una época tan lejana. Quizás sea este el motivo de la abundancia de grabaciones que siguen un criterio de negación de contrastes y tendencia a un sonido plano y apagado, que resulta en el mejor de los casos, monótono y aburrido. **Begoña López.**

THE ULTIMATE OPERA QUEEN

Arias de Tosca, Norma, Il Barbiere de Siviglia, Rigoletto, Aida, La Wally, La Traviata, Don Giovanni,...L. Price, M. Caballé, R. Peters, A. Moffo, E. Marton, M. Price y R. Tebaldi. RCA Victor Red Seal 09026 68540 2. ADD/DDD. 1996. La ya tópica relación entre ópera y homosexualidad encontró en el libro de Wayne Kestenbaum *The Queen's Throat* una de sus plasmaciones públicas más subjetivas y, a la vez, fascinantes, y ha servido de armazón argumental de esta antología de arias femeninas especialmente dedicada a las «reinas operísticas», con especial atención a dos de los fetiches del escritor americano, Anna Moffo y Leontyne Pri-

ce. Pero la empresa parte de una premisa errónea, ya que si el objetivo es sacar partido del consumista bolsillo homosexual, las auténticas «reinas» ya tendrán más que de sobra con el material aquí ofrecido. **Xavier Cester.**

THE VOICES OF ANGELS (Vol. V)

The Sixteen, dir: H. Christophers. COLLINS 14622. DDD. 1996. Distribuido por Vanguard. Las corales del principio de la época Tudor alcanzaron un alto nivel técnico para hacer frente a las dificultades de interpretación que se producían por la complejidad de las obras musicales de aquel período. Hacía el año 1500 existía en las bibliotecas de los «Colleges» ingleses (Eton, Durham, Canterbury, St. Paul en Londres,...) un gran libro de coro, alrededor del cual se agrupaban 10 ó 20 cantores que interpretaban aquella música escrita con grandes notas en tinta roja y negra.

Este CD es una selección de la música del College de Eton, de autores de los siglos XV-XVI, con una mirada interpretativa por parte del conjunto The Sixteen, si obviamos

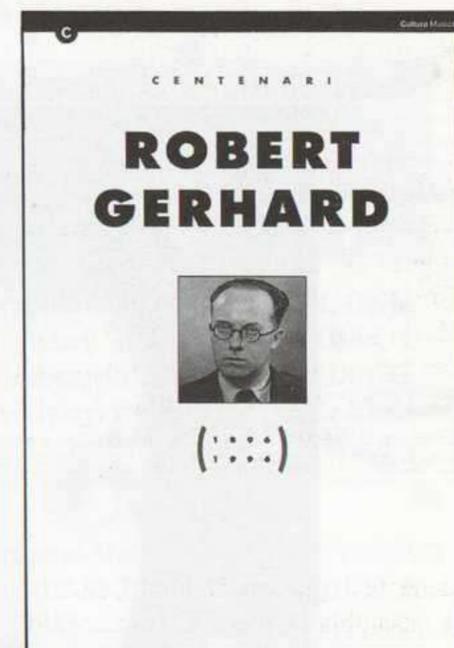
ciertos problemas técnicos en las sopranos cuya emisión resulta forzada en las notas más agudas. De recomendable audición como documento histórico. **Begoña López.**

RENAISSANCE MASTERPIECES

The Clerks of the Choir of New College Oxford, dir: E. Higginbottom. COLLINS 14872. DDD. 1996. Distribuido por Vanguard. Primer volumen de una serie dedicada a la música coral del Renacimiento, que en este caso contempla dos versiones diferentes en el tratamiento de las conocidas Lamentaciones de Jeremías, desde el punto de vista de William Byrd y Thomas Tallis. La vida de ambos compositores transcurrió en un período de profundos cambios religiosos, sin embargo su respuesta personal frente a la nueva liturgia fue muy diferente. Tallis optó por adecuarse al nuevo estilo y recomendaciones de composición de la naciente iglesia protestante, mientras que Byrd criticó (al principio de manera solapada y después abiertamente) el nuevo orden eclesiástico en Inglaterra. Esta grabación es el resultado de una minuciosa labor

tanto musicológica como interpretativa, que ofrece como resultado un disco de excelente factura, que los incondicionales del renacimiento deberán incluir en su discoteca. **Begoña López.**

LIBROS



Varios Autores: **ROBERT GERHARD. CENTENARIO (1896-1996).** Ed. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona 1996. 46 pp. Publicación en catalán. Con motivo del centenario del compositor Robert Gerhard, el Departament de Cultura de la Generalitat catalana ha publicado un pequeño estudio de su figura que es, muy adecuadamente, un pequeño monumento «noucentista», siguiendo la célebre norma de «la obra bien hecha» -pulcro, perfecto, nítidamente diseñado y editado- con un artículo introductorio excelente de Lluís Millet, seguido de un documentadísimo apunte biográfico de Marta Muntada, desarrollado en forma de cronología y lleno de detalles interesantes reunidos por la autora. Corona este magnífico estudio el catálogo de las obras de Gerhard, con una bibliografía de Gerhard (incluyendo el detalle de sus interesantes artículos en «Mirador») y discografía muy bien realizada por Margarida Estanyol, complementada por una cronología de la obra musical del compositor, obra por obra.

Pocas, pero selectas ilustraciones, una de las cuales no tiene precio: es la fascinante imagen del joven, atildado y germánico Gerhard de pie ante su maestro, el vejete gruñón y autosuficiente Pedrell. Toda una historia de la música de la Cataluña de los años 20 resumida en una foto. Excelente libro adornado con la virtud de la brevedad y la concisión, la seriedad y la calidad informativa. Ojalá fuera ésta una colección extensa realizada del mismo modo y dedicada a muchos compositores. **Roger Alier**

VIDEOS



Verdi. LA FORZA DEL DESTINO.

R. Tebaldi, F. Corelli, E. Bastianini, B. Christoff, R. Capecchi. Dir: F. Molinari-Pradelli. Teatro San Carlo de Nápoles, 1958. HARDY CLASSIC VIDEO HCV 1001. 1996. 2 cintas VHS. Distribuida por Diverdi. Cosas que antes eran una auténtica rareza de coleccionista, entran ahora en el mercado del

video, después de haber dormido durante mucho tiempo en los archivos de una cadena de televisión. Tal es el caso de esta *Forza del destino* grabada en 1958 en el Teatro San Carlo de Nápoles, una auténtica joya de la arqueología de la ópera en video como si el aficionado de nuestros días pudiese meterse en un palco de aquella época y ver con sus propios ojos como era aquella edad de oro de los grandes mitos. La primera impresión, aunque ya previsible, es que aquella pudo ser la edad de oro de las voces, pero ciertamente no fue la de las escenografías ni de la dirección escénica. Seguro que se hicieron grandes cosas también en este campo, pero la mayor parte de las representaciones eran en el más puro estilo cartón piedra y esta *Forza* no es una excepción. Sin embargo, el oro no está ahí sino en los cantantes: tres mitos en tres roles míticos (Tebaldi-Leonora, Corelli-Don Alvaro, Bastianini-Don Carlo). La Tebaldi canta con una extraordinaria dulzura «La Vergine degli angeli» e imprime su temperamento dramático a una parte ideal para ella, aunque en alguna ocasión la emisión en el registro agudo suena algo forzada. Franco Corelli está tan deslumbrante que llega a producir la impresión de que es fácil lo más difícil y encarna un Don Alvaro de antología

que es lo mejor de la representación. Ettore Bastianini hace demostración una vez más de unas facultades naturales portentosas. Boris Christoff es un Guardiano de auténtico lujo. Por su parte, Oralia Domínguez, bien aunque un poco corta en el agudo. Bien vocalmente, aunque trasnochado teatralmente, el Melitone de Renato Capecchi. La dirección musical de Francesco Molinari Pradelli sin demasiado protagonismo es correcta y pulida, aunque tampoco es la orquesta la más beneficiada por la calidad de sonido de la grabación, que teniendo en cuenta el año no es mala. ¿Entonces si lo mejor de esta edición es lo vocal, para qué el video?. Pues para conocer aquella época en toda su globalidad, para ver a las voces en su medio natural que es el teatro como si estuviésemos cerca de aquella época. Inexplicablemente el público de la representación se mantuvo durante la velada muy frío quizás en aquella época repartos como este eran el pan nuestro de cada día o quizás la nostalgia que hoy se siente por aquellas voces, y que convierten a esta grabación en un documento histórico, es paralela a la que en aquellos años sentían por las voces de los años veinte y treinta. Con la ópera ocurre esto, cualquier tiempo pasado fue mejor. **Marc Heilbron.**

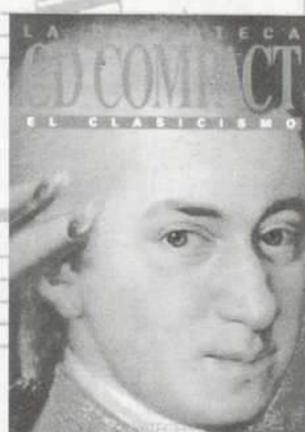
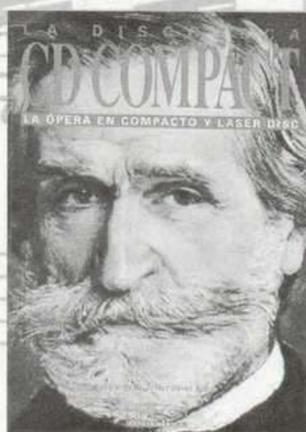
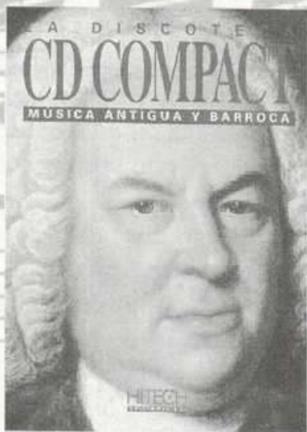
CD Compact



La revista
de música
clásica

10 años
al servicio
del melómano

Y también nuestras guías



Hi-Tech Ediciones, S.L.
Vendrell, 3 Entlo. 1ª. 08022 Barcelona.
email: hitech@nexus.rednsi.com
<http://www.musicspain.com>

CALENDARIO OPERÍSTICO INTERNACIONAL

Sección patrocinada por:

winterthur

El calendario operístico internacional abarca todas las óperas y recitales más importantes del territorio nacional e internacional. Se incluyen los números de teléfono y fax para facilitar el acceso a las reservas de localidades. Así mismo destacamos los títulos que, a criterio de la redacción, son los más interesantes o destacados.

NACIONAL

Barcelona-Gran Teatre del Liceu (Palau de la Música Catalana)

Tel. (93) 2681000

Ciclo de Lied: Thomas Hampson, 12 de diciembre. Dmitri Hvorostovsky, 25 de enero. Felicity Lott, 21 de febrero.

Final Concurso Viñas. Dir: J. Pérez Batista. 19 de enero.

Recital Simon Estes. Dir: V. Scully. 29 de enero.

Recital Jaume Aragall. Dir: J. Pérez Batista. 12 de febrero.

Macbeth (Verdi) R. Bruson, D. Zajick, S. Palatchi, J. Azocar. Dir: N.N. 27 de febrero, 2 y 5 de marzo.

Bilbao-Teatro Coliseo Albia

Tel. (94) 4153954

Maria Stuarda (Donizetti) M. Dupuy, G. Devinu, T. Davidova, P. Ballo, S. Palatchi. Dir: M. De Bernart. Dir. esc: G. De Tomasi. 17, 21 y 24 de enero.

Madama Butterfly (Puccini) D. Soviero, C. De Mola, F. De la Mora, M. Bronikowski, E. Echarren. Dir: R. Saccani. Dir. esc: G. Zennaro. 21, 24 y 25 de febrero.

Las Palmas-Teatro Pérez Galdós

Tel. (928) 370125

El Murciélago (Strauss, J.) G. Lechner, I. Rey, R. Macías, W. Gröschel, S. Pondjiclis. Dir: F. Corti. 28 y 29 de diciembre

Madrid-Teatro de la Zarzuela

Tel. (91) 5318311/ (91) 5245400/ Fax (91) 5233059

Recital Ann Murray. 9 de diciembre.

Capriccio (R. Strauss) P. Coburn, D. Pittman-Jennings, G. Winslade, C. Powell. Dir: A. Ros-Marbà. Dir. esc: J. Cox. 15, 17, 19, 21 y 23 de diciembre.

Recital Thomas Hampson. 20 de diciembre.

El Rey que rabió (Chapí) M. Beltran Gil/ E. Ferrer, C. García, E. Sánchez. Dir: L. Remartínez/J. Paganini. Dir. esc: L. Iturri. Del 6 al 28 de enero.

Recital Dmitri Hvorostovsky. 29 de enero.
Recital Felicity Lott. 17 de febrero.

Tancredi (Rossini) M. Dupuy, L. Organasova, S. Olsen, B. Martinovic, L. Casariego, M. Rodríguez-Cusí. Dir: A. Zedda. Dir. esc: P-L. Pizzi. 20, 22, 24, 26 y 28 de febrero.

Sabadell-Teatre La Faràndula

Tel. (93) 7256734/ 7265470/ Fax (93) 7275321

Especial Falla:*La vida breve / El amor brujo* (Falla) R. Nonell, M. Torruella, J. Ruiz, J. Pieres, C. Cosfías. Dir: A. Argudo. Dir. esc: F. Ventura./ M. Torruella. Dir: A. Argudo. Dir. esc: R. M^a Grau. 13 y 15 de diciembre

Carmen (Bizet) N. F. Herrera, V. Gamburgeli, Ch. van der Linden, M. Zygmanskiak. Dir: M. Ortega. Dir. esc: S. Guiscafré. 19, 21, 23 (Sabadell), 25 (Reus) y 28 de febrero (Sant Cugat), 4 de marzo (Girona)

Sevilla-Teatro de la Maestranza

Tel. (95) 4226573

Sanson et Dalila (Saint-Saëns) N. Terentieva, H. Siukola, A. Vernhes, A. Kotscherga. Dir: K. Weise. Dir. esc: Ll. Pasqual. 11, 14 y 16 de diciembre.

Lucia di Lammermoor (Donizetti) A. Kraus, J. Fardilha, K. Casello, G. Furlanetto, M. Perelstein. Dir: F.M. Carminati. Dir. esc: G.C. Menotti. 1, 5 y 9 de febrero.

La Canción del Olvido (Serrano) Dir: J.L. Temes. Dir. esc: P.L. Pizzi. 26, 27 y 28 de febrero, 1, 2, 4 y 5 de marzo.

Tenerife-Teatro Guimerà

Tel. (922) 272535

Die Walküre (Wagner)-Acto III. E.M. Bundschuh, A.M. Chubert, S. Estes. Dir: V. Pablo Pérez. 14 de diciembre.

INTERNACIONAL

Berlin-Staatsoper

Tel. (07-49-30) 20354555/ Fax (07-49-30) 20354204

Hänsel und Gretel (Humperdinck) B. Zettisch, B. Bornemann/U. Prieu, A. Bönig/D. Pecková. Dir: F. Luisi. Dir. esc: E.A. Winds/M. Steger. 7, 8, 14, 19, 22 y 23 de diciembre.

Lohengrin (Wagner) R. Pape, J. Botha/ P. Seiffert, E. Magee, F. Struckmann, D. Polaski, R. Trekel. Dir: D. Barenboim. Dir. esc: H. Kupfer. 15, 18, 21, 28 de diciembre, 2 y 5 de enero.

L'isola disabitata (Haydn) K. Kammerloher, L. Aikin, C. Maltman, E. Wottrich. Dir: A. DeMarchi. Dir. esc: A. Schulz. 22, 26, 29 de diciembre, 4, 6 y 19 de enero.

Fidelio (Beethoven) K. Youn, F. Struckmann, T. Moser, E. Connell, R. Pape. Dir: Barenboim. Dir. esc: S. Braunschweig. 9 y 12 de enero.

Euridice (Peri) V. Torres, M. Bacelli, B. Fink, R. trekel. Dir: R. Jacobs. 4 y 5 de febrero.

Lulu (Berg) L. Aikin, R. Lang, D. Pecková, W. Rehm, T. Adam. Dir: M. Giesen. Dir. esc: P. Mussbach. 23 y 26 de febrero.

Zar und Zimmermann (Lortzing) R. Trekel/J. Gardner, G. Henning-Jensen, G. Wolf, C. Höhn, A. Kohn, B. Zettisch, E. Wottrich. Dir: A. Fisch. Dir. esc: U. Wand. 25, 29 de enero, 2, 8, 21 de febrero.

Die Zauberflöte (Mozart) R. Pape, R. Gambill/P. Schreier, B. Zettisch, J. Williams, K. Háger, K. Blanck. Dir: A. Fisch. Dir. esc: A. Everding. 25, 26 de diciembre y 8 de enero.

Madama Butterfly (Puccini) A. Tomowa-Sintow/Y. Hayashi, D. Pecková, B. Maetewa, F. Farina, M. Lippi, A. Schmidt. Dir: A. Fisch. Dir. esc: E. Gramss. 19, 26 y 31 de enero.

Tancredi (Rossini) J. Francis, G. Scalchi, K. Youn, L. Dawson, K. Kammerlocher, M. Ejsing. Dir: F. Luisi. Dir. esc: F. Berndt. 9, 12, 16 y 19 de febrero.

Der Rosenkavalier (R. Strauss) A. Putnam, S. Vogel, I. Vermillion, A. Schmidt, J. Williams. Dir: H. Stein/S. Kurz. Dir. esc: N. Brieger. 15, 18, 21, 24 y 27 de enero.

Bolonia-Teatro Comunale

Tel. (07-39-51) 529946

Otello (Verdi) K. Johansson/F. Piccoli/ M. Berti, C. Guelfi, M.A. Spotorno, L. Mazzaria. Dir: C. Thielemann. Dir. esc: H. Brockhaus. 1, 3, 5, 7, 10, 12 y 15 de diciembre.

Le nozze di Figaro (Mozart) M. Devia, F. Pedaci, C. Remigio, L. Gallo, I. D'Arcangelo, L. Polverelli. Dir: G. Györiványi Rath. Dir. esc: G. De Bosio. 21, 23, 26, 28, 30 de enero, 2, 4, 6, 8 y 9 de febrero.

Bruselas-Monnaie

Tel. (07-32-2) 2181211/ Fax (07-32-2) 2291387

Die Zauberflöte (Mozart) K. Cox/C. Stabell, W. Bünten/T. Spence, E. Theo Richter, C. Sieden/E. Vink, C. Schäfer/ R. Joshua, B. Stejskal. Dir: D. Robertson. Dir. esc: U. y K-E. Herrmann. 7, 8, 10, 11, 13, 15, 17, 19, 20, 22, 26, 27, 29 y 31 de diciembre.

Tristan und Isolde (Wagner) R. Hamilton, A. Evans, T. Fox, K. Witt. Dir: A. Pappano/L. Zagrosek. Dir. esc: A. Freyer. 22, 26 y 30 de enero. 4, 8, 12 y 15 de febrero.

Génova-Teatro Carlo Felice

Tel. (07-39-10) 538111/ Fax (07-39-10) 5381233

La Bohème (Puccini) D. Mazzola/L. Mazzaria, A. Cupido/R. Vargas. Dir: J. Fiore/ R. Tolomelli. Dir. esc: A. Fassini. 3, 5, 7, 10, 11 y 27 de diciembre. 2 y 5 de enero.

The Rake's progress (Stravinsky) W. Burden, A. Panagulias, D. Duesing, R. Engert. Dir: Y. David. Dir. esc: A. Arias. 24, 26, 28, 30 y 31 de enero. 2 y 4 de febrero.

Carmen (Bizet) L. D'Intino/G. Araya, D. Rendall/F. Armiliato, A. Ferrarini/R. Angeletti, G. Surjan/G. Furlanetto. Dir: A. Lazarev. Dir. esc: H. de Ana. 25, 27 y 28 de febrero.

Ginebra-Grand Théâtre
Tel. (07-41-22) 3112311/ Fax (07-41-22) 3115515

Rigoletto (Verdi) V. Loukianetz/D. Takova, A. Fondary/S. Pianychko, R. Alagna/T. Beltran, Y. Naef, V. Matorin. Dir: S. Argiris. Dir. esc: G. Tourniaire. 14, 15, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 27, 28, 29 y 31 de diciembre.

Londres-Covent Garden

Tel. (07-44-171) 3044000/ Fax (07-44-171) 4971256

Tosca (Puccini) G. Gorchakova, P. Domingo, J. Morris/S. Leiferkus. Dir: E. Downes. Dir. esc: J. Sutcliffe. 3, 6, 9 y 11 de diciembre.

Turandot (Puccini) S. Sweet, N. Focile/A. Gheorghiu, G. Giacomini, W. White. Dir: D. Gatti. Dir. esc: A. Serban. 10, 13, 16, 19, 21 y 30 de diciembre, 2 y 6 de enero.

Chérubin (Massenet) E. Futral, A. Haggley, S. Graham, A. Howells, T. Allen, R. Davies, R. Lloyd. Dir: J. E. Gardiner. Dir. esc: T. Albery. 1, 4, 7, 10 y 14 de enero.

Palestrina (Pfitzner) R. Pape, T. Allen, K. Begley, K. Rydl, N. Gedda, S. Leiferkus. Dir: C. Thielemann. Dir: N. Lehnhoff. 28 de enero, 1, 6, 10, 15 y 19 de febrero.

Lohengrin (Wagner) K. Mattila, G. Jones, G. Winbergh, S. Leiferkus. Dir: V. Gergiev. Dir. esc: E. Moshinsky. 8, 11, 14, 17, 20 y 22 de febrero.

Così fan tutte (Mozart) S. Isokoski, H. Schneiderman, L. Watson, R. Trost, B. Skovhus, A. Corbelli. Dir: D. Bernet. Dir. esc: J. Miller. 21, 24 y 27 de febrero.

Londres-English National Opera

Tel. (07-44-171) 8360111/ Fax (07-44-171) 8368379

The pearl fishers (Bizet) J. Hudson, M. Plazas, A. Holland. Dir: M. Lloyd. Dir. esc: P. Prowse. 4, 7, 13 de diciembre, 7, 10, 16, 24, 27 y 31 de enero.

The Mikado (Sullivan/Gilbert) R. Suart, A. Howard, J. Kelly, B. Bottone, R. Van Allan. Dir: J. Pryce-Jones. Dir. esc: J. Miller. 11, 14 de diciembre, 6, 11, 15 y 17 de enero.

The Italian Girl in Algiers (Rossini) S. Burgess, C. Workman, A. Opie/A. Huw Morgan. Dir: V. Reymond. Dir. esc: H. Davies. 23, 25, 28 y 30 de enero, 4, 7, 11, 13, 18, 21 y 26 de febrero.

Der Rosenkavalier (R. Strauss) S. Parry, Y. Kenny, J. Tomlinson, D. Brown, P. Sidhom. Dir: D. Atherton. Dir. esc: J. Miller. 1, 5, 8, 12, 15, 19, 22, 27 de febrero, 1 de marzo.

Lyon-Opéra

Tel. (07-33) 472004545/Fax (07-33) 72004500

Le nozze di Figaro (Mozart) N. Amseilen, V. Gens, G. Furlanetto, U. Benelli. Dir: P. Olmi. Dir. esc: J-P. Vincent. 10, 11, 13, 14, 17, 20, 22, 26, 28, 29 y 31 de diciembre.

Werther (Massenet) L. Hunt, A. Portilla/S. Guggenheim, V. Pochon/S. Morales, G. Thérue. Dir: K. Nagano. Dir. esc: W. Decker. 22, 24, 26, 28 de enero, 2 de febrero.

Dédale (Dufourt) A. Cela, A-C. Heer, C. Marquet, C. Marquet. Dir: C. Gibault. Dir. esc: J-C. Fall. 11, 12, 13, 14 y 15 de febrero.

Orlando (Händel) P. Bardon, R. Joshua, H. Summers, R. Mannion, H. Van Der Kamp. Dir: W. Christie. Dir. esc: R. Carsen. 24, 26, 28 de febrero, 2 de marzo.

Marsella-Opéra

(07-33) 91550070/Fax (07-33) 91549415

El Príncipe Igor (Borodin) L. Baumann, H. Bernardy, S. Koptchak, L. Diadkova, G. Grigorian. Dir: A. Anissimov. Dir. esc: C. Rosbaud.

Milán-Scala

(07-39-2) 8879297-308/ Fax (07-39-2) 877996

Armide (Gluck) A.C. Antonacci, L. Leiner, V. Urmana, V. Cole, R. De Candia, G. Kunde. Dir: R. Muti. Dir. esc: P.L. Pizzi. 7, 10, 12, 15, 17, 19 y 21 de diciembre.

La Gioconda (Ponchielli) L. D'Intino, M. Pentcheva, J. Cura, N. Ghiaurov. Dir: R. Abbado. Dir. esc: L. Puggelli. 16, 18, 19, 21, 23, 25 de enero, 4, 6 y 7 de febrero.

Munich-Nationaltheater

(07-49-89) 21851920/ Fax (07-49-89) 2289113

Hänsel und Gretel (Humperdinck) E. Wlaschiha/H.G. Nöcker, M. Knobel, H. Jungwirth/S. Fichtl, F. Lucey. Dir: H. Bender. Dir. esc: H. List. 4, 15, 23, 29 de diciembre, 3 y 8 de enero.

Die Zauberflöte (Mozart) R. Hagen/K. Moll, R. Trost, E. Wlaschiha, H. Kwon, S. Isokoski, M. Gantner. Dir: P. Schneider. Dir. esc: A. Everding. 5, 8 y 13 de diciembre.

Carmen (Bizet) S. Burgess, A.M. Blasi, R. Margison, G. Yurisich. Dir: J. Delacôte. Dir. esc: L. Wertmüller. 7, 11 y 14 de diciembre.

Nabucco (Verdi) G. Yurisich, V. Ombuena, P. Burchuladze, J. Varady. Dir: M. Elder. Dir. esc: P. Halmen. 17, 21 y 26 de diciembre.

Don Pasquale (Donizetti) E. Serra, L. Gallo/M. Gantner, J. Bros, N. Focile/J. Kaufmann, G. Auer. Dir: R. Abbado. Dir. esc: G. Chazalettes-U. Santicchi. 19, 22, 28 de diciembre y 2 de enero.

Der Rosenkavalier (R. Strauss) C. Studer, Y. Wiedstruck, R. Evans, J-H. Rootering. Dir: P. Schneider. Dir. esc: O.Schenk-J. Rose. 31 de diciembre, 5 de enero.

Anna Bolena (Donizetti) E. Gruberová, M. Hemm, V. Kasarova. Dir: M. Viotti. Dir. esc: J. Miller. 10, 13 y 16 de enero.

Venus und Adonis (Henze) N. Secunde, C. Merritt, E. Wlaschiha. Dir: M. Stenz. Dir. esc: P. Audi. 11, 14, 17, 23, 27 y 30 de enero.

Don Giovanni (Mozart) W. Schimell/T. Allen, J-H. Rootering/M. Salminen, S. Greenawald, P. Groves, J. Kozłowska, M. Hemm/A. Held, A. Haggley, M. Muraro. Dir: I. Bolton. Dir. esc: N. Hytner. 18, 22, 26 de enero, 23 y 26 de febrero.

Giulio Cesare (Händel) A. Murray, J. Zinkler, K. Kuhlmann, T. Schmidt, P. Coburn. Dir: I. Bolton. Dir. esc: R. Jones. 25, 28 de enero, 1, 4 y 9 de febrero.

La Traviata (Verdi) C. Gallardo-Domás, J. López-Yañez, N.N. Dir: J. Märkl. Dir. esc: G. Krämer. 2, 6 y 12 de febrero.

Il barbiere di Siviglia (Rossini) R. Giménez, E. Serra, E. Gruberová, D. Hvorostovsky, K. Sigmundsson. Dir: R. Weikert. Dir. esc: F. Soleri. 5, 7 y 11 de febrero

La Bohème (Puccini) L. Vaduva, J. Kaufmann, F. Farina, P. Whelan, M. Gantner, M. Hollop. Dir: J. Fiore. Dir. esc: O. Schenk. 15, 18 y 22 de febrero.

Macbeth (Verdi) P. Gavanelli, J. Varady, J-H. Rootering, E. Villa, J. Anderson. Dir: M. Elder. Dir. esc: H. Kupfer. 21, 24 y 28 de febrero.

Niza-Opéra

Tel. (07-33) 493805983/ Fax (07-33) 93803483

La favorita (Donizetti) G. Blanchard, S. Fulgoni, S. Olsen, H. Fu, G. Prestia. Dir: A. Allemandi. 6 y 8 de diciembre.

Hippolyte et Aricie (Rameau) M. Delunsch, E. James, A.M. Panzarella, M. Padmore, H. Van der Kamp. Dir: W. Christie. Dir. esc: J-M. Villégier. 16, 18 y 19 de enero.

Thais (Massenet) G. Blanchard, R. Fleming, A. Fondary, M. Draghici. Dir: Y. Abel. Dir. esc: M. Draghici. 7, 9, 12 y 15 de febrero.

Nueva York-Metropolitan Opera House

Tel. (07-1-212) 3626000/ Fax (07-1-212) 8707416

A Midsummer Night's Dream (Britten) S. McNair, N. Gustafson, J. Bunnell, R. Gilfry. Dir: D. Atherton. Dir. esc: T. Albery. 5, 11, 14, 18, 21 de diciembre.

Cavalleria rusticana/Pagliacci (Mascagni/Leoncavallo) D. Zajick, B. Dever, F. Armiliato, B. Pola/D. Soviero, J. Botha, P. Gavanelli/J. Pons/L. Nucci. Dir: S. Young. Dir. esc: F. Zeffirelli. 11, 16, 21 y 25 de enero, 1, 8 y 13 de febrero

I puritani (Bellini) R.A. Swenson, S. Neill/S. Olsen, T. Hampson, A. Miles. Dir: E. Müller. Dir. esc: S. Sequi. 17, 25, 28 de enero y 1 de febrero.

Così fan tutte (Mozart) R. Fleming/W. Nielsen, S. Mentzer/J. Bunnell, M. McLaughlin, P. Groves/R. Croft, D. Croft, W. Schimell/ R. Stilwell. Dir: J. Levine. Dir. esc: L. Koenig. 3 y 6 de diciembre.

Carmen (Bizet) A. Gheorghiu, D.Graves, J. Lima, G. Quilico. Dir: J. Levine. Dir. esc: L. Cavani. 4 y 7 de diciembre.

Rigoletto (Verdi) R.A. Swenson/M. Dunleavy, W. White, R.Vargas, L. Nucci, A. Milnes. Dir: C. Rizzi. Dir. esc: O. Shenk. 9, 12, 17 y 21 de diciembre.

L'Elisir d'amore (Donizetti) A. Rost, R. Leech, G. Quilico, L. Nucci. Dir: C. Rizzi. Dir. esc: J. Copley. 10, 14, 17 y 19 de diciembre.

Tosca (Puccini) C. Vaness/M. Guleghina, V. La Scola/S. Larin, J.P. Lafont/J. Morris. Dir: C. Badaea. Dir. esc: F. Zeffirelli. 13, 16, 20, 24 y 27 de diciembre, 1, 4 y 9 de enero.

Hänsel und Gretel (Humperdinck) D. Upshaw/C. Gormley, J. Larmore/J. Bunnell, M. Zschau/J. Castle, R. Falcon/S. Blythe, T. Noble/D. Evits. Dir: A. Davis. Dir. esc: N. Merril. 23, 26, 28 y 30 de diciembre, 2, 4 y 7 de enero.

La Bohème (Puccini) P. Racette/H.-K. Hong, G. Geyer/P. Racette, M. Giordani/V. Grishko/R. Leech, A. Michaels-Moore/H. Fu, P. Whelan. Dir: N. Santi. Dir. esc: F. Zeffirelli. 28 de diciembre, 3, 8, 11, 15, 18 y 23 de enero, 28 de febrero.

La Traviata (Verdi) V. Loukianetz/A. Arteta/V. Villarroel, M. Giordani/V. La Scola, C. Alvarez/R. Frontali/K. Josephson. Dir: P. Domingo/M. Barbacini. Dir. esc: F. Zeffirelli. 10, 14, 16 de enero.

Le nozze di Figaro (Mozart) H.-K. Hong/K. Te Kanawa, B. Bonney/H.G. Murphy, D. Upshaw/J. Bunnell/S. Graham, M. Pertusi/J. Black. Dir: L. Hager. Dir. esc: J. P. Ponnelle. 20, 27 y 31 de enero, 4, 6, 8, 11, 12, 15 y 20 de febrero.

La forza del destino (Verdi) D. Voigt/S. Evstatieva, D. Graves/V. Livengood, L. Pavarotti/K. Johannsson, J. Pons/V. Chernov, B. Pola/D. Evitts. Dir: J. Levine/F. Vote. Dir. esc: G. del Monaco.

Aida (Verdi) S. Sweet/L. Gasteen, S.Toczyska/D. Zajick/B. Dever, M. Sylvester/R. Margison, J. Pons/S. Milnes/F. Burchinal, E. Halfvarson/C. Colombara. Dir: C. Mackerras/A. Fisher. Dir. esc: S. Frisell. 17, 19 y 25 de febrero.

Wozzeck (Berg). M. Ewing, G. Clarck, M. Baker, F. Struckmann, M. Devlin. Dir: J. Levine. Dir. esc: M. Lamos.

Billy Budd (Britten). P. Langridge, D. Coft, J. Morris. Dir: C. Mackerras. Dir. esc: T. Dexter. 26 de febrero.

Palermo-Teatro Massimo

Tel. (07-39-91) 6053249/ Fax (07-39-91) 6053325

Le nozze di Figaro (Mozart) M. Devia, D. Mazzucato, D. Beronesi, M. Pertusi, G. Surjan. Dir: Y. David. Dir. esc: A. Calenda. 10, 13, 15, 17, 19, 21, 27 y 29 de diciembre, 2 y 4 de enero.

Tosca (Puccini) R. Kabaivanska, K. Olsen, S. Carroli. Dir: D. Renzetti. Dir.

esc: A. Fassini. 14, 17, 19, 21, 24, 26 y 28 de enero, 1, 4 y 7 de febrero.

Agrippina (Haendel) K. Ricciarelli, B. Manca di Nissa, T. Tramonti. Dir: Y. David. Dir. esc: A. Fassini. 23, 25 y 27 de febrero, 2, 4, 7, 12 y 14 de marzo.

París-Bastille

Tel. (07-33-1) 44731399/ Fax (07-33-1) 44731374

Lohengrin (Wagner) J-H. Rootering, G. Winbergh, K. Mattila, T. Fox, G. Jones, M. Volle. Dir: J. Conlon. Dir. esc: R. Carsen. 1, 4, 7, 10 y 13 de diciembre.

Faust (Gounod) D. Gálvez-Vallejo/C. Gallardo-Domas, R. Scandiuzzi/S. Ramey. Dir: Y. Abel. Dir. esc: J. Lavelli. 2, 5, 8, 11, 14 de diciembre, 7, 10, 12 y 15 de enero.

Porgy and Bess (Gershwin) C^a Houston Grand Opera. Dir: J. DeMain. Dir. esc: T. Thompson.

La damnation de Faust (Berlioz) B. Uría-Monzón, J. Hadley, S. Ramey, F. Ferrari. Dir: G. Bertini. Dir. esc: L. Ronconi. 18, 21, 24, 26 y 29 de enero.

Carmen (Bizet) E. Zaremba, A. Gheorghiu, N. Schicoff, P. Coleman-Wright. Dir: G. Bertini. Dir. esc: A. Arias. 14, 18, 22 y 26 de febrero.

París-Théâtre du Châtelet

Tel. (07-33-1) 42330000/ Fax (07-33-1) 42330000
Le Rossignol/Pierrot lunaire (Stravinsky)/(Schönberg) N. Dessay, W. Hoffmann, W. Bünten, J-L. Chaignaud/C. Schäfer. Dir: P. Boulez. Dir. esc: S. Nordei. 30 de enero, 1, 3, 5, 7 y 9 de febrero.

París-Garnier

Tel. (07-33-1) 44731399/ Fax (07-33-1) 44731374
Pelléas et Mélisande (Debussy) R. Braun, J. Van Dam, V. von Halem, S. Mentzer, F. Palmer. Dir: J. Conlon. Dir. esc: R. Wilson. 7, 10, 15, 19, 21, 26 y 28 de febrero.

Toulouse-Théâtre du Capitole

Tel. (07-33) 61113131/ Fax (07-33) 61222434

La belle Helène (Offenbach) M. Olmeda, F. Golfier, K. Chester, C. Burles, J. Brun. Dir: C. Cuguillère. Dir. esc: J. Savary. 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29 y 31 de diciembre.

Il Trittico (Puccini) J.P. Lafont, G. Merighi, R. Cassinelli, L. Roni, G. Kalinina, S. Anthony, L. Vaduva, T. Beltran. Dir: M. Benini. Dir. esc: N. Joël. 24, 26, 28, 31 de enero y 2 de febrero.

Die Zauberflöte (Mozart) O. Tennfjord, E. Carter, G. Gudbjörnsson, A. Schroeder, A.M. Blasi, R. Cassinelli. Dir: K. Weise. Dir. esc: E. Vigie. 21, 23, 25, 28 de febrero, 2 y 4 de marzo.

Turín-Teatro Regio

Tel. (07-39-11) 8815241/ Fax (07-39-11) 8815214

Le convenienze ed inconvenienze teatrali (Donizetti) L. Serra, C. Chausson, J. Fardilha, G. Sorrentino. Dir: F.M. Carminati. Dir. esc: M. Avogadro. 10, 12, 14, 15, 17 y 19 de diciembre.

Boris Godunov (Mussorgsky) A. Kotscherga, C. Nicole Bandera, P. Lefebvre, T. Tómasson, S. Larin. Dir: D. Bernet. Dir. esc: A. Tarkovsky/S. Lawless. 24, 26, 28, 30 de enero, 1, 4, 7 y 9 de febrero.

Tosca (Puccini) R. Kabaivanska, K. Olsen, L.Gallo/M. Porcelli. Dir: C. Badaea. Dir. esc: D. Abbado. 18, 20, 21, 22, 23, 25 y 26 de febrero.

Viena-Staatsoper

Tel. (07-43-1) 51444 (extensión 2960)/ Fax (07-43-1) 514442980

Wozzeck (Berg) 1, 4 y 7 de diciembre.
Der Rosenkavalier (R. Strauss) 3 y 6 de diciembre.

La Bohème (Puccini) 5, 9, 12 de diciembre, 6 y 9 de enero.

Die Meistersinger von Nürnberg (Wagner) 8 y 11 de diciembre.

I puritani (Bellini) 10, 13, 17 de diciembre, 15, 19 y 22 de enero.

Cardillac (Hindemith) 14, 16 y 20 de diciembre.

Madama Butterfly (Puccini) 18 de diciembre y 4 de enero.

Die Schweigsame Frau (R. Strauss) K. Rydl, N. Dessay, B. Skovhus, M. Schade. Dir: H. Stein. Dir. esc: M.A. Marelli. 21, 26, 29 de diciembre, 2 y 7 de enero.

Le nozze di Figaro (Mozart) 23, 25 y 30 de diciembre.

Die Fledermaus (J. Strauss) 31 de diciembre, 1 y 5 de enero.

Un ballo in maschera (Verdi) 8 y 12 de enero.

Idomeneo (Mozart) P. Domingo, A. Kirchslager, P.M. Schnitzer, E. Coelho. Dir: S. Soltesz. Dir. esc: J. Schaaf. 11, 14 y 18 de enero.

L'elisir d'amore (Donizetti) 13, 17, 29 de enero, 8 y 11 de febrero.

Lucia di Lammermoor (Donizetti) 20, 23 y 26 de enero.

Stiffelio (Verdi) 21, 24 y 27 de enero.

Arabella (R. Strauss) 28 de enero y 1 de febrero.

Il barbiere di Siviglia (Rossini) 30 de enero y 9 de febrero.

Tosca (Puccini) 2 de febrero.

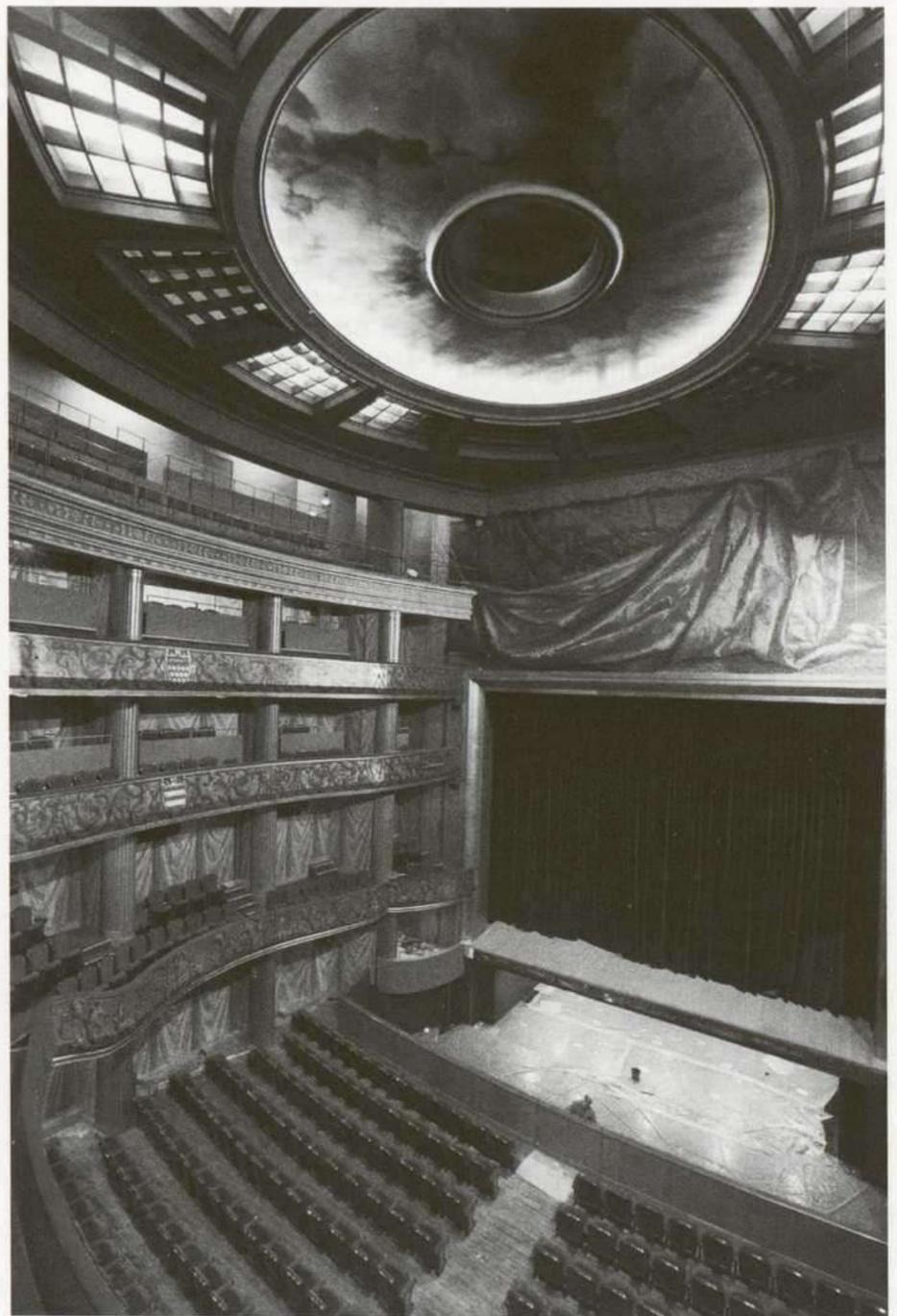
Capriccio (R. Strauss) 3 y 10 de febrero.

La traviata (Verdi) 12 y 15 de febrero.

Mefistofele (Boito) S. Ramey, K. Ikaia-Purdy. Dir: R. Muti. Dir. esc: Pier'Alli. 13, 16, 19, 22 y 25 de febrero.

Don Giovanni (Mozart) 14, 17 de febrero y 2 de marzo.

Otello (Verdi) 18, 21 y 24 de febrero.



El interior del renovado Teatro Capitole de Toulouse.

Lohengrin (Wagner) 20, 23 y 26 de febrero.

Zurich-Opernhaus

Tel. (07-41-1) 2163111/ Fax (07-41-1) 2611135

Die Fledermaus (J. Strauss) S. Ghazarian, S. Vogel. Dir: A. Fischer. Dir. esc: Herzl. 1, 6, 22, 31 de diciembre y 3 de enero.

Il trovatore (Verdi) N. Schicoff, A.M^a Sánchez, M. Lipovsek, G. Zancanaro. Dir: R. Chailly. Dir. esc: Schmid. 1, 8 de diciembre, 1, 5, 7, 9 y 11 de enero.

Il barbiere di Siviglia (Rossini) V. Kasarova, C. Chausson, L. Polgár. Dir: N. Santi. Dir. esc: Asagaroff. 8, 14 de diciembre, 11, 14 y 16 de febrero.

Oedipus Rex/El castillo de Barbazul (Stravinsky/Bartók) Kaluza, Straka, L. Polgár. Dir: C. von Dohnányi. Dir. esc: R. Wilson. 15, 17, 19, 21, 27 y 29 de diciembre.

Die Entführung aus dem Serail (Mozart) Mosuc, Hartelius, Saccà. Dir: A. Fischer. Dir. esc: J.P. Ponnelle. 20 de diciembre, 2 y 4 de enero.

Carmen (Bizet) Graves, S. Ghazarian, F. Araiza. Dir: R. Frühbeck de Burgos.

Dir. esc: J.P. Ponnelle. 22, 28 de diciembre, 10, 15 y 19 de enero.

Der fliegende Holländer (Wagner) Lechner, Asher, S. Estes, M. Salminen. Dir: R. Frühbeck de Burgos. Dir. esc: Berghaus. 8, 12, 16 y 24 de enero.

Des Teufels Lustschloss (Schubert) E. Mei, R. Holl. Dir: N. Harnoncourt. Dir. esc: M.A. Marelli. 17, 19, 23 y 25 de enero.

Faust (Gounod) C. Gasdia, F. Araiza, R. Raimondi/S. Ramey. Dir: R. Frühbeck de Burgos. Dir. esc: G. Friedrich. 26, 29, 31 de enero, 2, 5, 8, 13, 21, 23 y 28 de febrero.

Die Zauberflöte (Mozart) A. Scharinger, L. Polgár, D. van der Walt, Mosuc. Dir: R. Weikert. Dir. esc: J.P. Ponnelle. 28 de enero y 27 de febrero.

La Bohème (Puccini) D. Dessì, C. Alvarez, Hartmann. Dir: R. Frühbeck de Burgos. Dir. esc: Drese. 1 y 9 de febrero.

Il Trittico (Puccini) M. Zampieri, G. Zancanaro, C. Chausson. Dir: M. Viotti. Dir. esc: Piplits. 2 y 9 de febrero.

Alcina (Händel) E. Mei, A. Murray, R. Saccà, A. Scharinger. Dir: N. Harnoncourt. Dir. esc: Flimm. 7, 12, 15, 19 y 22 de febrero.

ÓPERA ACTUAL: Índices de 1991 a 1996

Análisis de óperas y zarzuela

Atlántida 4
 Babel 46 12
 Doña Francisquita 11
 The Duenna 3
 La gazza ladra 6
 Gwendoline 21
 Rusalka 6
 The turn of the Screw 20
 La Verbena de la Paloma 14

Dossiers

Balance año Mozart 1
 Montserrat Caballé 2
 Festivales de verano 4
 Ruggero Leoncavallo 5
 Tchaikovsky 6
 Gran Teatre del Liceu 8
 Plácido Domingo 7
 William Christie 9
 René Jacobs 13
 La Verbena de la Paloma 14
 La viuda alegre 15
 Alfredo Kraus 16
 Nicholas McGegan 17
 L'Orfeo de Monteverdi/Jacobs 17
 María Bayo 18
 James Levine 19
 Roberto Alagna 20
 Georg Solti 21

Entrevistas

Roberto Alagna/Angela Gheorghiu 20
 Carlos Álvarez 20
 Ainhoa Arteta 19
 María Bayo 15,18
 Olga Borodina 19
 Josep Carreras 10
 Carlos Chausson 18
 William Christie 9
 Franco Corelli 16
 Mariella Devia 9
 Plácido Domingo 7
 Renée Fleming 21
 Mirella Freni 10
 Manuel Galduf 12
 Paolo Gavanelli 16
 Alf Goodrich 18
 Albin Hänsleroth 8
 René Jacobs 13
 Sumi Jo 17
 Alfredo Kraus 11,16
 James Levine 19
 Luis López de Lamadrid 20
 Javier Mariscal 20
 Nicholas McGegan 17
 Tomás Marco 21
 Claudi Martí 14
 Uwe Mund 3
 Víctor Pablo Pérez 18
 Ruggero Raimondi 13
 Samuel Ramey 12
 Antoni Ros Marbà 11
 Emilio Sagi 14
 Georg Solti 21

Estudios

Joan Manén 1
 Festival de Bayreuth 2
 El teatro Tívoli de Barcelona 3
 Alfredo Kraus y Werther 4
 Berlioz y la ópera 4
 El contrateno 7
 Harry Kupfer 7

Haydn y sus óperas 8
 Verdi: romanticismo y melodrama .. 9
 Xavier Montsalvatge 12
 Las pinturas del Círculo del Liceu 12
 La técnica de Alfredo Kraus 12
 Karl Böhm 13
 Música religiosa de Rossini 13
 Henry Purcell 14
 La reproducción sonora 14
 Cheryl Studer 15
 Franz Lehár 15
 Kirsten Flagstad 15
 El Palau de la Música de Valencia 17
 Las óperas de juventud de Wagner 18
 La Fenice de Venecia 19
 El universo vocal de M. de Falla .. 20
 Las Cantigas de Alfonso X el Sabio 20
 Asociaciones operísticas españolas 21

Homenaje

Ferruccio Tagliavini 16
 Pilar Lorengar 21

Informes

La recta final del Teatro Real 14
 Reflexiones sobre la ópera en nuestro siglo 15
 Proyecto de reconstrucción del G.T. del Liceu 16
 Opiniones al proyecto de reconstrucción del Liceu 17
 Temporada 1996-97 del Liceu 21
 Ópera Actual cumple cinco años .. 21

Opera y cine

La ópera mozartiana en vídeo 3
 La ópera mozartiana en el cine 4
 La Walkyria y el cine: 1899 10
 Farinelli, il castrato 15
 Ópera y cine, cien años de fructífera convivencia 18

Polémica

Macroconciertos 8
 Grabaciones en estudio o en vivo ... 9
 ¿Repertorio o «stagione»? 10
 ¿Qué Liceu queremos? 11
 ¿Óperas cortadas o íntegras? 12
 ¿Lo ha hecho bien el Liceu? 13
 El precio de los compact-disc 14
 Óperas en forma de concierto 15
 ¿Eran así los «castrati»? 16
 Compañías del Este 17
 El futuro del Teatro de La Zarzuela 18

Primera fila

¿Dónde está la nueva ópera española? 10
 Marketing discográfico 12
 El recuerdo de Lluís Romaní 14
 La ópera y su acceso 15
 El proyecto lírico del Gran Teatro de Córdoba 16
 Segunda visita de Maria Callas a Barcelona 17
 Directores de orquesta 18
 Se ha muerto Otello 19
 La necesidad de una Escuela de Ópera 20
 A la búsqueda del cantante perdido 21

Protagonista

Stéphane Lissner 21
 Stefano Poda 20
 Eduardo Polonio 18
 Elena Salgado 19

Reportajes

Veinticinco años de GRAN GALA . 4
 XXX Concurso Internacional F. Viñas 6
 La ópera en L'Hospitalet 7,8
 Incendio del Gran Teatre del Liceu 11
 Pilar Miró 11
 El Liceu y la ópera en Barcelona . 12
 Tres hombres y un Ring 12
 La revista «Opera» de Londres 12
 Festivales de verano 1994 12
 La Tetralogía del Châtelet 14
 La Walkyria en la Scala de Milán 15
 Festivales de verano 1995 16
 La Cité de la Musique 16
 Opus 111 graba *Il festino* de Banchieri 16
 La traviata de Salzburgo 17
 Grabación de *La tabernera del puerto* 18
 El Teatre Fortuny de Reus crea su Fundación 19
 Festival Arnold Schönberg en el Châtelet 19
 Centenario de *La Bohème* en Turín 19
 Cronología de la Casa Sonzogno .. 19
 Festivales de verano 1996 20
Aida: the opera spectacular 21

Varios, curiosidades y humor

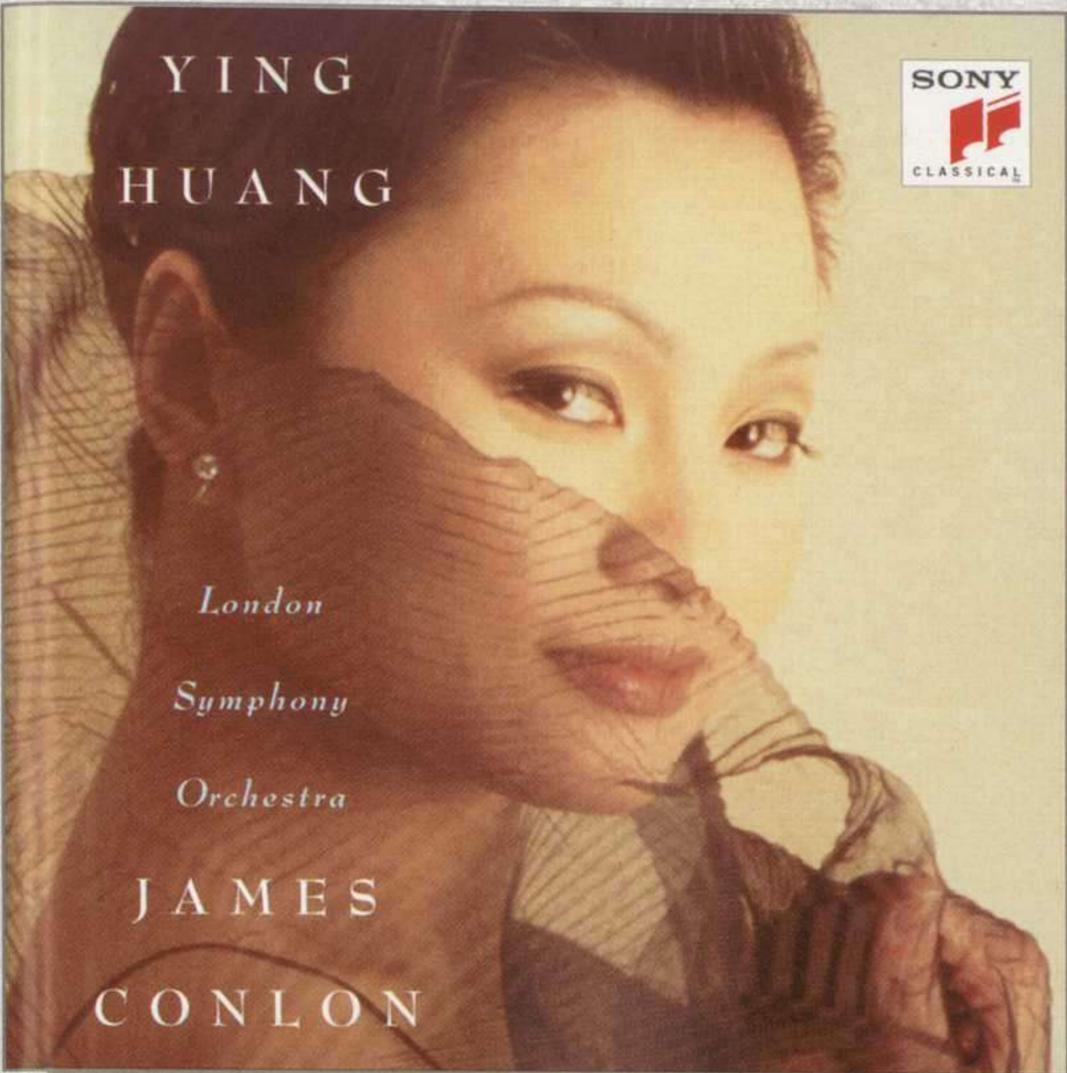
Enfermedades wagnerianas 1
 La tisis 3
 Felip Pedrell escribe sobre Puccini . 4
 Definición de «aria» 5
 Caruso en el Liceu de Barcelona 7
 Gustaf Holst en Catalunya 8
 ¿Dónde están las nuevas óperas? .. 12
 Encuesta *Opera actual* 19
 No habrá guerra entre Châtelet y Bastille 19

Nuestros redactores

(lista de autores de artículos)

Oriol Aguilà
 Roger Alier
 Lluís Andreu
 Albert Arnavat
 Gonzalo Badenes
 Rafael Banús
 Fernando Bañó
 Maite Barreneche
 Helena Bayo
 Joaquim Besora
 Francesc Bonastre
 Isidre Bravo
 Julio Bravo
 José Carlos Cabello
 Juan Cambreleng
 Curro Carreres
 John Carter
 Mireia Casas
 Elisa J. Cases
 Marcel Cervelló
 Xavier Cester
 Antonio Cillero

Jordi Codina
 Blas Cortés
 Enzo Dara
 Lluís Dilmé
 Sharon Disador
 Fernando Encinar
 Domènec Enrich
 Sergi Escolano
 Jaume Estapà
 Xavier Fabré
 Francesc Fontbona
 Georges Gad
 Manuel Galduf
 Pau Galonce
 Francisco García Rosado
 Jesús García Pérez
 Diego García Pérez-Espejo
 Carlos Gervilla
 Joan J. Gomila
 Dalmau González
 Menene Gras Balaguer
 Marc Heilbron
 Enrique Igoa
 Mirna Lacambra
 Benjamín Lazkano
 Francisco López Gutiérrez
 Joan Lluch
 Albert Mallofré
 A. Maresma i Matas
 José Martínez Taronger
 Montserrat Martínez Taulé
 Francesc X. Mata
 Joan Matabosch Grifoll
 Montserrat Mateu
 Deseado Mercadal
 Andrea Merli
 Neus Miró
 Pau Nadal
 Paloma O'Shea
 Tamel de Pablos
 Juan Pérez Comesaña
 Javier Pérez Senz
 Joan Piera
 Luis Polanco
 Miquel Porter i Moix
 David Puertas
 Montse Puig
 Xavier Pujol
 Antoni Quintana
 Josep Ma. Quintana
 Jaume Radigales
 Ramón Ribó
 Ramon Royo
 José Luis Rubio
 Andrés Ruiz Tarazona
 Antoni Sàbat
 Emilio Sagi
 Horacio Sanguinetti
 Manel Sardà
 Fernando Sans Rivière
 Frederic Sesé
 Ignasi de Solà-Morales
 José Antonio Solano
 José Luis Sotoca
 Josep Subirá
 Joan B. Torrella
 André Tubeuf
 Jaume Tribó
 Lluís Trullén
 Carlos Vargas Drechsler
 Santiago Vela
 Sergi Vila
 Eduard Vives
 Joan Vives



ROSSINI
 DONIZETTI
 BELLINI
 VERDI
 PUCCINI

SK 62687

Il Pirata
 Bianca e Fernando
 Norma
 Tristan e Isolda
 La Walkyria
 El Ocaso de los Dioses



JANE
 EAGLEN
 BELLINI
 WAGNER

SK 62032



*Siga el compás
de la alta tecnología
en imagen y sonido.*

Componentes Alta Fidelidad
Amplificadores A/V
Procesadores Pro-Logic
Platinas DAT y DAT Portátil
Sistemas Midi y Mini
CD y CD Grabable
LaserDisc y Sistemas Home Cinema
Discos de LaserDisc
Radiocassetes y CD para automóvil
Proyectores TV
CD-ROM
Discos Opticos
Cube Systems
Sonido Profesional
Sistemas de Karaoke
CD-Juke
Autocambiadores CD-PRO
Telefonía Móvil...

Sólo con Pioneer disfrutará
de la más alta tecnología
en imagen y sonido.
No pierda el compás.

 **PIONEER**[®]
The Art of Entertainment