


OPERA
ACQUA

REVISTA NÚM. 5

OCTUBRE-DESEMBRE 1992

P.V.P. 600 PTES.

RUGGERO LEONCAVALLO



R. Leoncavallo.

adriacci

RIDUZIONE
PER
PIANOFORTE

MILANO • EDOARDO SONZOGNO • EDITORE

Copyright by EDOARDO SONZOGNO. 1893



Amadeus

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

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

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

¿Y Ud.?

Amadeus
ALTA FIDELITAT

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



Edita: ÒPERA ACTUAL S.L.

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

Director

Roger Alier

Director Adjunt

Fernando Sans Rivière

Redactor en cap

Marc Heilbron

Consell de redacció:

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

Col·laboren en aquest número:

Roger Alier, Enzo Dara, Sergi
Escolano, Jaume Estapà, Jesús
García Pérez, Marc Heilbron, César
Heilbron, Joan Matabosch, Pau
Nadal, Jaume Radigales, Ramon
Royo, Fernando Sans Rivière,
Jaume Tribó, Carlos Vargas
Drechsler.

Fotografies Liceu: A. Bofill

Administració:

M^a José Ibars, Marta Crespo.

Producció i impressió:

Comgrafic/Litostamp

Disseny Gràfic: Crayon.

Dipòsit legal: 36.373-91

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

ÒPERA ACTUAL

Any II, Núm 5 - octubre-desembre 1992

3 EDITORIAL

LICEU

- 5 Valoració temporada 1991-92 - Marc Heilbron / Fernando Sans
9 Presentació temporada 1992-93 - Fernando Sans / Marc Heilbron
12 Einstein on the Beach - Roger Alier
13 Castell del duc Barbablava - Carlos Vargas Drechsler
14 Mario i el màgic - Roger Alier
15 I Lombardi - Pau Nadal
21 Anna Bolena - Jaume Tribó

SABADELL

- 25 Cavalleria rusticana/Nascimento e Apoteosi d'Horo - Sergi Escolano

DOSSIER: RUGGERO LEONCAVALLO

- 27 Un valoració global sobre Ruggero Leoncavallo - Marc Heilbron
29 Pagliacci - Fernando Sans Rivière
32 La bohème - Jesús García Pérez
35 Leoncavallo desconegut - Roger Alier

ENTREVISTA

- 38 Entrevista amb Enzo Dara

MISCEL·LÀNIA

- 43 Paf... i va caure el cap de Calaf - Enzo Dara
45 La temporada 1992-93 de l'Òpera de París - Jaume Estapà
47 Il re pastore - Jaume Radigales

CURIOSIDADES

- 49 El aria a mediados del s. XIX.

EL CONVIDAT

- 51 Dalmau González

PROPOSTA LÍRICA

- 53 Martha de Friedrich von Flotow - Roger Alier

CRÍTICA

- 56 Festivals d'estiu - Fernando Sans/Marc Heilbron
58 Bayreuth - Fernando Sans Rivière
61 Aix-en-Provence i Montepellier - Jesús García Pérez

LLIBRES

- 63 Graziella Pareto

DISCS I VÍDEOS

- 76 CALENDARIO OPERÍSTICO INTERNACIONAL



Una pàgina d' història europea.

Allegro assai

237 SOLO Bariton

Freu.de, Freu . de, Freu.de, schö.ner

Allegro assai

Ob. Clar. *dolce* Fax. Cur. Archi pizz. Archi pizz. *pp* Ob. 1 Clar. 1

242

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

247

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

252

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

dolce Legni

Bosch & Butz

publicado por Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

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

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

winterthur

EDITORIAL

Darrerament s'ha observat en els programes del Gran Teatre del Liceu la presència d'entitats que fan de *mecenes* d'algunes produccions. El fenomen no és nou, però es dóna poc sovint, i és sens dubte per aquí on caldria trobar la solució a l'etern problema del dèficit que arrossegueu les economies dels diferents teatres operístics.

Tenim la mala sort de viure en un país on no acaba de crear-se una llei que contempli de debò aquests mecenatges com una fórmula que permeti a les grans entitats financeres i industrials de fer una tasca benèfica i que tingui alhora una repercussió fiscal adequada. Fa anys que el tema s'arrossega i no veiem en el govern cap voluntat de resoldre favorablement aquesta qüestió, ja que la llei que s'ha publicat al respecte resulta totalment insuficient i ofereix molt pocs estímuls a la protecció cultural.

El fet que la decisió sobre aquests mecenatges quedi en mans del mateix estat desvirtua per complet el sentit del projecte, i a més col·loca les decisions de manera perillosa en mans d'uns funcionaris o d'uns organismes que s'han caracteritzat fins ara per un centralisme furibund, per una miopia cultural molt forta i, pitjor encara, pel que a la música respecta, d'una manca total de coneixements en aquest terreny.

És crònic el desconeixement de la música com a bé cultural, i només el fet -purament casual- que S.M. la Reina tingui una coneguda afició filharmònica ha pal·liat, en aquests últims anys la migradesa de la protecció oficial a la música.

D'altra banda, els organismes específicament catalans sempre semblen crònicament desbordats per la concessió de múltiples subvencions, de les que ningú no queda satisfet i que no arriben, lògicament, a tot arreu. En el cas del Liceu, hem assistit recentment a la confusa assumpció de l'enorme dèficit per part de les institucions que, elles mateixes, van contribuir a crear-lo en no arbitrar a temps solucions efectives. Estant així les coses, el futur del Liceu -les obres, per exemple- i de la vida dels altres teatres lírics catalans sembla molt compromès.

EDITORIAL

Últimamente se ha observado en los programas del Gran Teatre del Liceu la presencia de entidades que hacen de *mecenas* de algunas producciones. El fenómeno no es nuevo, pero se da pocas veces, y es sin duda por aquí donde tendría que hallarse la solución al eterno problema de los déficits que arrastran las economías de los distintos teatros operísticos.

Tenemos la mala suerte de vivir en un país donde no acaba de crearse una ley que contemple de verdad estos mecenazgos, con una fórmula que permita a las grandes entidades financieras e industriales llevar a cabo una tarea benéfica y que tenga a la vez un incentivo fiscal adecuado. Hace años que el tema se arrastra y no vemos en el gobierno ninguna voluntad de resolver favorablemente esta cuestión, pues la ley que se ha publicado al respecto resulta totalmente insuficiente y ofrece muy pocos estímulos a la protección cultural.

El hecho de que la decisión sobre estos mecenazgos quede en manos del mismo estado desvirtúa por completo el sentido del proyecto, y además coloca las decisiones de modo peligroso en manos de unos funcionarios u organismos que se han caracterizado siempre hasta ahora por un centralismo furibundo, por una miopía cultural muy fuerte y, peor aún, por lo que a la música respecta, de una falta total de conocimientos en este terreno.

Es crónico el desconocimiento de la música como bien cultural, y sólo el hecho -puramente casual- de que S.M. la Reina tenga una conocida afición filarmónica ha paliado, en estos últimos años la mezquindad de la protección oficial a la música.

Por otro lado, los organismos específicamente catalanes siempre parecen crònicamente desbordados por la concesión de múltiples subvenciones, de las que nadie queda satisfecho y que no llegan, lógicamente, a todas partes. En el caso del Liceu, hemos asistido hace poco a la confusa asunción del enorme dèficit por parte de unas instituciones que habían contribuido a crearlo al no arbitrar a tiempo soluciones efectivas. Así las cosas, el futuro del Liceu -las obras, por ejemplo- y el de la vida de los restantes teatros líricos catalanes parece muy comprometido.



GRAN TEATRE DEL LICEU

Temporada 1992/93

ÒPERES

29 i 30 de setembre i 1, 2 i 3 d'octubre

Einstein on the beach

Philip Glass - Robert Wilson

Òpera Estatal d'Hongria

18, 20 i 23 d'octubre

El castell de Barbablava

Béla Bartók

Mario i el màgic

János Vajda

19, 22 i 24 d'octubre

I Lombardi

Giuseppe Verdi

9, 13, 17, 21, 25 i 29 de novembre

Anna Bolena

Gaetano Donizetti

14, 17, 20, 23, 27 i 30 de desembre i 2 i 5 de gener

Lohengrin

Richard Wagner

25, 28 i 31 de gener i 3, 6 i 9 de febrer

La gazza ladra

Gioacchino Rossini

17, 19, 20, 23, 24, 27, 28 i 31 de març

Carmen

Georges Bizet

19, 22, 25, 28 i 30 d'abril i 1, 3 i 4 de maig

Il Trovatore

Giuseppe Verdi

20, 23, 25, 27, 29 i 31 de maig

L'Orfeo

Claudio Monteverdi

17, 19, 20, 22, 25, 26, 28 i 30 de juny

Così fan tutte

Wolfgang A. Mozart

BALLETS

15, 16, 17, 18, 19 i 20 de setembre

Ballet Cullberg

Llac dels cignes

P. I. Txaikovski

9, 10, 11, 12 i 13 d'octubre

Tanz-Forum Köln

Ballet de l'Òpera de París

15, 16, 17, 18, 19 i 20 de febrer

La Bayadère

23, 24, 25, 26 i 27 de febrer

Soirée Jerome Robbins

CONCERTS

10 i 12 de setembre

**Orquestra Simfònica
del Gran Teatre del Liceu**

23 i 24 de setembre

Atlàntida

Manuel de Falla / Ernesto Halffter

14 de novembre

Rockwell Blake

20 de novembre

**Orquestra Simfònica
del Gran Teatre del Liceu**

19 de desembre

Paata Burchuladze

5 de febrer

**Orquestra Simfònica
del Gran Teatre del Liceu**

26 de març

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

2 i 3 de juny

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

RECITALS

10 de novembre

**Espanya en el «Lied»
del Romanticisme Alemany**

16 de novembre

Karita Mattila

4 de gener

Luciana Serra

30 de gener

Dmitri Hvorostovsky

4 de febrer

Dame Gwyneth Jones

29 de març

Anna Tomowa-Sintow

8 de maig

Ferruccio

Alexis

Furlanetto

Weissenberg

Amb la col·laboració de



Venda d'Abonaments: Del dia 6 de juliol al 2 d'agost, de dilluns a divendres de 8 a 20 h.
Venda anticipada de localitats: Del dia 19 d'agost al 4 de setembre, de dilluns a divendres de 8 a 20 h.,
a partir del 7 de setembre, també els dissabtes de 8 a 13 h.
Rambla Caputxins, 61. 08001 Barcelona. Tels. 412 35 32 / 412 19 03. Fax 412 11 98

Valoració de la temporada 1991-1992

Marc Heilbron/Fernando Sans
Rivière

La temporada 1991-92 del Liceu va començar amb la reposició de la producció de Jochen Ulrich i Kathrin Kegler estrenada l'any 1988, i que ja havia provocat la disconformitat d'una bona part del públic. Aquest any el resultat no va millorar. La versió, que desdobra els personatges en cantants i ballarins, podria ser espectacular, però és injustificable. Només l'excel·lent labor dels principals ballarins i sobretot de la soprano Éva Marton, van fer atractiva la versió. Éva Marton va ser una Salomé explosiva i extrovertida per a un paper que domina a la perfecció, fins i tot quan ha de cantar subjecta a un lloc fix. Molt més discrets van ser Manfred Jung en un estat vocal deplorable i Michael Burt, un Jokanaan de veu amplificada per fer la part des de el pou. Un dels dies, almenys, Simon Estes, va donar veritable relleu a la part. La sorpresa grata la va donar Fiorenza Cossotto com a Herodies en la primera incursió d'aquesta mezzo-soprano en el repertori alemany.

Encara dintre de l'any Mozart es van presentar dues obres del compositor: *Idomeneo*, co-producció del Liceu amb La Zarzuela i *Les noces de Figaro* de Peter Sellars.

L'escenografia d'*Idomeneo* tenia la nota *kitsch* que tant agrada a Emilio Sagi, dins d'un context arqueològic que tenia una certa gràcia. El repartiment va resultar

molt homogeni, però cal destacar el tenor Gösta Winbergh en el paper principal, així com Suzanne Mentzer i Marie MacLaughlin.

Més controvertida va ser la versió de *Les Noces de Figaro*: La producció i la direcció escènica de Sellars va ser imaginativa, divertida, amb moments d'inqüestionable bellesa i tocs de genialitat de l'«enfant terrible» de la direcció escènica dels nostres dies. Craig Smith, com a director, va oferir un dels millors Mozarts del Liceu dels últims anys, però el públic del primer dia, enfurismat per la producció, no va voler-lo escoltar. El nivell vocal del repartiment va ser, amb alguna excepció, deplorable. Una cosa és que hom vulgui sortir de la política del *star-system*, i altre que la majoria dels cantants, tinguin un nivell d'aficionat, cosa que no és pot justificar per les seves qualitats d'actors, que no són dolentes, però ni molt menys extraordinàries.

En el títol següent es va passar a l'altre extrem. La producció de *La Bohème*, dirigida escènica per Giuseppe De Tomasi, va resultar convencional, inspirada

Una cosa és que hom vulgui sortir de la política del *star-system*, i altre que la majoria dels cantants, tinguin un nivell d'aficionat



La Traviata al Liceu 91-92. Verónica Villarroel (Violetta) Franz Grundheber (Germont).

en les millors decoracions de les pel·lícules dels anys cinquanta, amb uns tocs de «modernitat» mal compresa, que es podien haver estalviat. El repartiment el va encapçalar Mirella Freni, que en plena maduresa, va ser capaç de presentar una Mimì jove, ingènua i càlida amb la millor veu de soprano del repertori verista dels nostres dies. Jaume Aragall no va poder evitar alguna nota insegura fruit dels nervis, però se'n va sortir en el seu paper de Rodolfo amb la seva màgica veu viril i encara summament atractiva. Vicenç Sardinero va ser un Marcello líric de dicció impecable. Stefano Palatchi va fer bons els pronòstics i va demostrar que el Liceu no s'equivoca en confiar-li papers cada cop de major responsabilitat.

Pique Dame va ser un dels títols més rodons de la temporada. La nova producció del Liceu va fer oblidar per un moment alguns fracassos en aquest terreny

Pique Dame. La nova producció del Liceu va fer oblidar per un moment alguns fracassos en aquest terreny en els últims anys.

L'escenografia signada per William Orlandi i la direcció escènica de Gilbert Defló, tot i alguns problemes tècnics, va ser espectacular i sobre tot magistralment dinàmica en tot el desenvolupament de l'obra. El repartiment va ser, en conjunt, un dels millors que avui en dia

es poden presentar per fer aquesta òpera. Jan Blinkhof es un Hermann de mitjans vocals poderosos i insuperables per afrontar una de les parts de tenor més difícils del repertori. Leonie Rysanek es va guanyar una ovació per la seva comtessa, teatral fins i tot en excés.

Amb la presentació de *La Dueña* a Barcelona (el dia de la segona funció, ja que a la primera se'n va anar la llum!) finalment es va fer justícia a l'obra del compositor Robert Gerhard, que mereixeria un paper destacat entre les millors produccions dels compositors de casa nostra. El Liceu va encertar plenament en l'elecció d'un repartiment de cantants anglesos en el qual van sobresortir sobre tot Felicity Palmer (com a Dueña) i el cantant madrileny Enrique Baquerizo, una de les veus de més qualitat de la lírica espanyola actual. La producció de Pedro Moreno, dirigida per José Carlos Plaza va resultar intel·ligent i atenta a l'ironia que presideix tot el text. No tan afortunada va ser la producció de *La Traviata* encarregada a Kathrin Kegler, que ja havia fracassat amb *Salomé* i que va fer una *Traviata* sense unitat estilística i amb absurds. Uwe Mund no és el director adequat per Verdi i tot la prestació excel·lent que va saber extreure de l'orquestra, no va convèncer. Verónica Villarroel va ser una Violetta més preocupada per demostrar les seves qualitats vocals, que per donar un perfil psicològic profund al personatge, encara que és sens dubte una de les sopranos joves amb més possibilitats. La resta del repartiment va ser discret començant pel fluxíssim tenor Keith Olsen i pel més discret Vincenzo La Scola. Tampoc Franz Grundheber i menys encara Barry Mora no van saber donar relleu a la part de Giorgio Germont.

La trilogia donizettiana de reines angleses va continuar amb *Maria Stuarda*. La producció de Del Monaco/Ivars no va millorar tot i el «maquillatge» que va rebre



La Cenerentola al Liceu 91-92. Martin Gantner (Dandini) i Eduard Giménez (Ramiro).

respecte a *Roberto Devereux*. Del Monaco va fer una direcció escènica molt pàl·lida i de sol·lucions pobres. Caldria interpretar la seva absència en el moment de rebre els «aplaudiments» del públic com el reconeixement del fracàs del seu treball. En l'aspecte vocal van destacar el continu ball d'intèrprets que va acabar amb Christine Weidinger fent tots dos papers: Elisabetta i Maria Stuarda en funcions diferents, i amb dignitat. Jenny Drivala va aparèixer també en una altra funció com a Stuarda. Agnes Baltsa va recollir un fracàs en el primer rol, mentre Stefania Toczyska s'hi va defensar amb dignitat. Els tenors van oscil·lar entre la correcció de Giuseppe Sabatini i el fracàs encobert de Diego D'Auria. El Cor dels Amics de l'Opera de Sabadell van substituir eficientment el del Liceu, absent pel seu compromís a Sevilla.

La producció de Dresde de *La Cenerentola* va ser una agradable sorpresa per la seva lluminositat i vitalitat, tot i que l'escenari del Liceu no li va poder fer justícia plena. Alan Hacker va dirigir la Simfònica de Ràdio de Berlín sense prou «grapa», i va deixar els cantants solts. Entre aquests es va distingir Kathleen Kuhlmann com a Cenerentola, i Eduard Giménez va dominar el rol de Ramiro amb musicalitat. Kristinn Sigmundsson va sorprendre tothom conquerint un primer pla en la funció des del paper secundari d'Alidoro, amb la poderosa interpretació de la seva única ària. La resta, excepte el germànic *baix buffo* que feia el Don Magnifico, Rolf Wollrad, força bé.

L'elisir d'amore va suposar una cruel decepció pels que havien passat nits a la intempèrie per veure Luciano Pavarotti, que es va retirar durant els assaigs per una afecció vocal que ja s'havia palesat en el seu recital a Gijón. Fernando de la Mora va saber agafar el clau roent de la substitució amb dignitat i el seu cant d'estil verista, però potent, va guanyar-se el públic. També Nuccia Focile va obtenir un èxit en Adina, i Alfredo Mariotti va obtenir el triomf més gran de la seva carrera amb un admirable Dulcamara. Ingvar Wixell va necessitar la segona funció per demostrar la seva qualitat com a Belcore. En aquesta funció i la següent, Dalmau González va cantar un Nemorino estilísticament molt més adequat i va saber conquerir també el públic decebut que assistia malhumorat a l'espectacle. La producció de Tomasi, amb massa incidències que destorbaven, era, però, bonica. Marcello Panni va fer una lectura de la partitura excessivament frívola.

Tannhäuser va ser un dels moments culminants de la temporada mercès a la producció viva, intel·ligent i desenfadada de Harry Kupfer. Per un moment el Liceu es va posar al nivell de Bayreuth i el repartiment, sinó va resultar tan brillant, tenia qualitat, malgrat que a René Kollo li han passat els millors anys per fer el paper de l'heroi. Andreas Schmidt va fer un Wolfram molt líric i molt profund, i Linda Plech va tenir algun defalliment com a Elisabeth però en conjunt va fer un personatge molt emotiu. El millor foren l'orquestra i el cor d'Hamburg; el treball escènic del cor en el segon acte ratllava el prodigi de caracteritzacions plenes d'humor i segona intenció. Dirigia l'orquestra Gerd Albrecht que va donar el relleu adequat a la magna partitura wagneriana.

Werther va tancar la temporada amb molta brillantor, ja que la producció d'Hugo de Ana, amb una vistosa escenografia (co-producció del Liceu amb el Teatro Comunale de Bolonya) accentuava el caràcter romàntic de l'obra. Un cop més - la tercera - Alfredo Kraus cantava al Liceu el protagonista, que li convé més que cap altre del seu repertori, però que va aparèixer un punt fatigat al principi. Després, però, van vèncer la tècnica i la qualitat interpretativa. Martha Senn semblava demanar perdó constantment com a Charlotte, malgrat una bona prestació vocal. Molt bé Enric Serra com a Albert i correcta Glòria Fabuel com a Sophie. L'ara director habitual de Kraus, Gian Paolo Sonzogno, no va merèixer cap entusiasme per part d'un públic que coneix bé l'obra (que s'ha fet massa sovint aquests darrers anys) i no va trobar-hi cap de les seves reconegudes virtuts orquestrals. □

Presentació

temporada 1992-93.

La varietat tant d'estil com d'època potser és l'element que globalitzi l'heterogeni conglomerat de títols d'aquesta temporada.

U Fernando Sans/Marc Heilbron

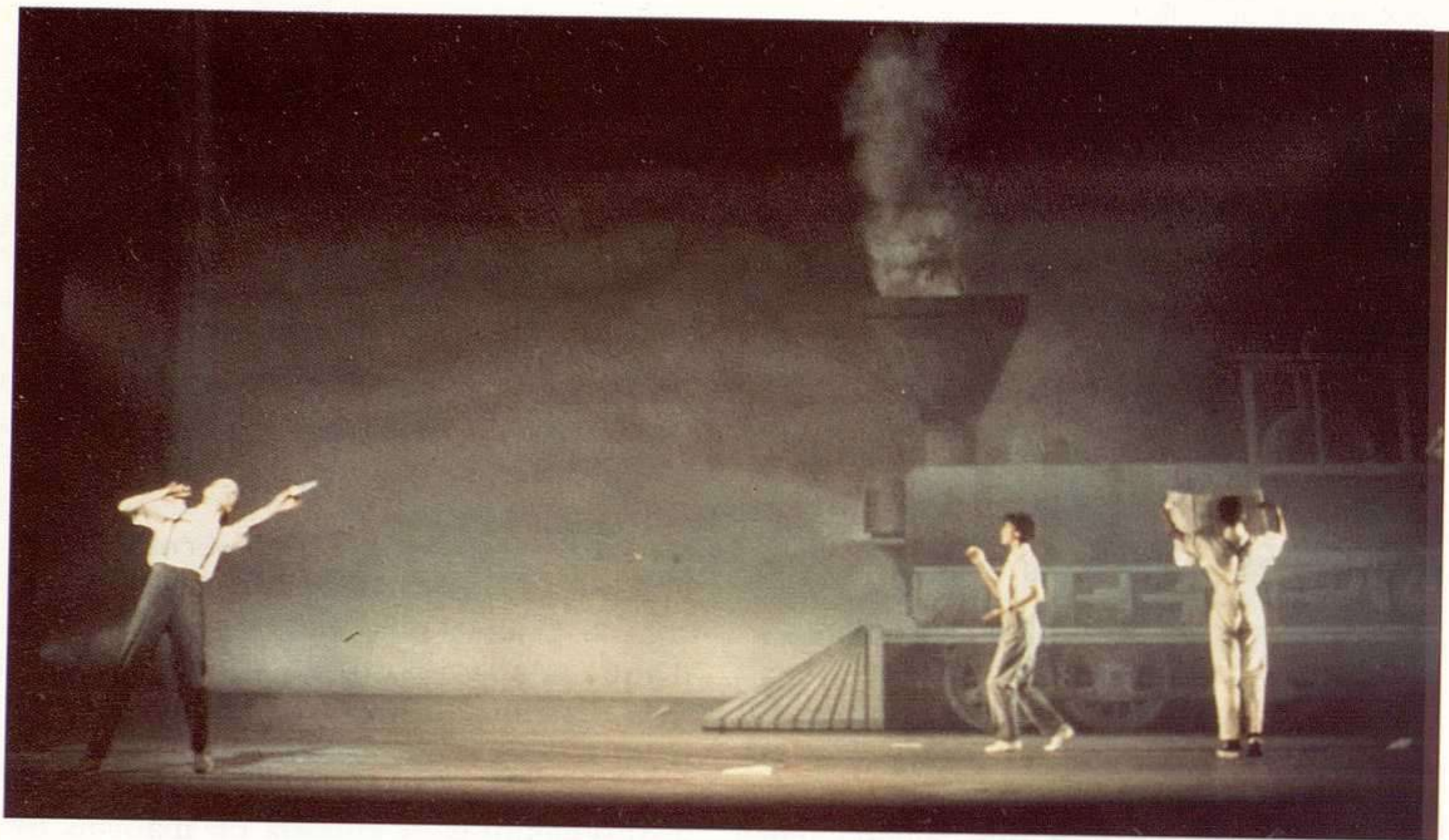
Un any més el principi de temporada del Liceu ha estat esperat per tots els aficionats a l'òpera amb gran expectativa, tothom espera que els títols i cantants més apreciats per cadascun siguin anunciats al «cartellone». No crec que aquesta temporada torni boig a ningú, però, després de las expectatives creades amb el possible tancament al maig del teatre per l'esperada reforma -finalment no tancarà fins passat juny amb el consegüent risc de que no es torni a obrir a la temporada del 1994-95 i amb el raonable dubte de si es farà una temporada alternativa a un altre local barceloní- ha donat una continguda alegria als experts i aficionats. Seran onze títols, en els quals n'hi ha dos, *El castell de Barbablava* i *Mario i el màgic* que es representaran en una sola vetllada. La varietat tant d'estil com d'època potser és l'element que globalitzi l'heterogeni conglomerat de títols; anant del primeríssim *Orfeo* de Monteverdi fins al llarg i reiteratiu *Einstein on the beach* del modern compositor minimalista Philip Glass, tot i passant per un nucli d'òperes del repertori tradicional com *Anna Bolena*, *Lohengrin*, *Carmen* o *Il Trovatore* entre altres.

La temporada, a priori molt completa i variada, necessita una bona dissecció per trobar les veritables virtuds i flaqueses que l'aficionat ja deu haver entrevist:

En primer lloc arriba a Barcelona a la fi de setembre i primers d'octubre *Einstein on*

the beach (Nova York, 1976), del compositor Philip Glass i el dramaturg Robert Wilson, com a primer port de la gira europea d'aquesta òpera nord-americana. Glass, un dels creadors de l'escola minimalista, ha basat la seva obra en la repetició insistent de motius i figures, que a vegades arriben a disset minuts de durada no mancats de bellesa encara que acabin per resultar pesats. L'argument de l'òpera està fet a partir d'imatges visuals, quatre de les quals son el nucli de l'obra amb uns curts passatges anomenats «Knee Plays» que tenen la funció d'interludis. L'òpera comença amb un tren del segle XIX i finalitza amb una nau espacial al segle XX, mentre l'obra avança mitjançant un personatge central, el violinista (Einstein), que posa en relació l'escena amb la música ininterrompudament durant un total de quatre hores i mitja. El públic del Liceu, gràcies a la gentilesa del compositor, serà convidat a entrar i sortir en qualsevol moment de la representació per a plaer dels inguaribles tocatardans, hipocondríacs i addictes als sopars a mitja funció.

Una vegada ens haurem refet de l'aventura minimalista, trobem la companyia estrangera convidada al Liceu que en aquesta ocasió és l'Orquestra i el Cor de l'Òpera Estatal d'Hongria amb tres produccions en dues funcions diferents; en primer lloc els dies 18, 20 i 23 d'octubre, *El castell del duc Barbablava* de Béla Bartók, juntament amb una òpera d'un compo-

*Einstein on the Beach*

tor hongarès contemporani, János Vajda, *Mario i el màgic* (1988), que s'estrenarà per primera vegada a Espanya, després de rebre força acceptació al seu país el 1988. L'obra està basada en la cèlebre novel·la de Thomas Mann del mateix títol. Quant a la primera, cal recordar que aquesta òpera curta, però de no poca bellesa no s'ha fet al Liceu en forma escènica des de finals del 1954. Per tant agraïm la seva reposició amb una producció totalment hongaresa on destaquen János Tóth, Tamara Takács i al director d'orquestra János Kovács. Cal dir que només se'n faran tres funcions amb els consegüents problemes per al que vulgui gaudir d'aquestes òperes. Per completar l'error es faran tres funcions intercalades a les anteriors d'*I Lombardi* de Verdi, per la mateixa companyia hongaresa. El repartiment d'aquesta obra de joventut del mestre italià, una de les primeres dels seus anomenats «Anys de galera» inclou János Hormai i István Rozsos, que es repartiran el curt però difícil paper d'Arvino, i Tamás Daróczy en el d'Oronte,

que tantes vegades ha cantat el nostre cèlebre tenor Josep Carreras. L'obra posseeix un interès molt especial ja que a part d'un argument un tant enrevessat és una obra molt completa i vistosa, amb una gran participació del cor i unes àries i concertants del tot impressionants, com la tan coneguda ària «La mia letizia infondere». La direcció d'orquestra estarà al càrrec de Ferenc Nagy.

Pel novembre gaudirem de l'última obra de la trilogia operística sobre les regnes Tudor de Donizetti: *Anna Bolena*. Aquest cicle continua amb la col·laboració de l'eminent director Richard Bonyngé i, és clar, de la criticada direcció d'escena de Giancarlo del Monaco. En tot cas gaudirem de la insuperable participació de la soprano Edita Gruberová, que tants grans èxits ha obtingut en el nostre teatre amb el seu memorable últim recital i la seva participació en la primera òpera de la trilogia *Roberto Devereux*.

Com a cloenda del celebrat any 1992 i principi del 1993, podrem gaudir de vuit

funcions de *Lohengrin* de R. Wagner. Amb una acurada producció de la Deutsche Oper Berlin (1990), on cal destacar la direcció d'escena del famós Götz Friedrich i la participació entre altres de Gösta Winbergh, Hans Sotin i Éva Marton amb el Cor i l'Orquestra del Liceu.

A finals de gener i principis de febrer del 1993 podrem sentir una peça infreqüent del compositor de Pesaro, *La gazza ladra* de Rossini com a cloenda del bicentenari del seu naixement, el 1792. La producció ens arriba de la mà del Festival de Pesaro (1989), el festival rossinià més important que existeix avui dia. La direcció orquestral estarà a càrrec del mestre Paolo Olmi i en el repartiment destaquen cantants coneguts del nostre públic com Enric Serra, Rosa M^a Ysàs, William Mateuzzi, Giovanni Furlanetto, Piero di Palma, Josep Ruiz, Manuel Garrido, etc., en un repartiment interessant.

Pel març arriba l'esperada *Carmen* de Bizet, amb la direcció d'escena, que ha suscitat expectatives, de Núria Espert i la coreografia de Cristina Hoyos. Aquesta producció arriba un tant endarrerida des del nostre punt de vista i amb un elenc d'intèrprets que malgrat les seves indubtables qualitats ens sembla escàs, després dels repartiments de Londres (1991), Los Angeles (1992) i Sevilla, molt més recentment amb José Carreras i Teresa Berganza. Per tal de suplir aquesta manca seria d'agrair que es concretés la possible participació del cèlebre tenor espanyol Plácido Domingo que, sembla que és en tractes amb el Teatre.

Al final d'abril i començament de maig trobem vuit funcions de la sempre ben rebuda òpera *Il Trovatore* de Verdi. Aquesta vegada es tracta de una co-producció amb diferents teatres l'estat, que va ser estrenada el 23 de maig de 1992 al Teatre Principal de València. Destaquen en el repartiment els tenors Vladimir Popov i Kristian Johansson en el difícil paper de Manrico; Vicenç

Sardinero en el comte de Luna i Aprile Millo, Sharon Sweet, Nina Terentieva i Dolora Zajick en els papers de Leonora i Azucena respectivament. La direcció d'orquestra anirà a càrrec del mestre Lamberto Gardelli i la direcció d'escena de la mà del catedràtic d'escenografia madrieny Horacio Rodríguez Aragón.

A la fi del mes de maig trobarem una grata sorpresa: l'*Orfeo* de Monteverdi, amb la direcció musical del mestre Jordi Savall amb La Capella Reial i Le Concert des Nations, i el tàndem Defló-Orlandi que tants èxits estan aconseguint a França i darrerament al propi Liceu. Rebem de grat aquesta iniciativa de portar al nostre teatre l'obra cabdal de tota la història de l'òpera, però dubtem, o més bé afirmem que aquest tipus d'òpera no pot triomfar en un teatre de la magnitud del Liceu (3.000 places). Així que si no van amb compte amb els instruments originals, la proporció de músics, i no fan un veritable esforç d'enginy escenogràfic, l'obra -que és estrena absoluta al Liceu- pot passar amb més pena que glòria, cosa que no s'hauria de permetre amb un teatre de la categoria del nostre.

Per acabar la temporada no podrien escollir una òpera pitjor: es tracta del *Così fan tutte* de Mozart. No és que l'òpera ens desagradi sinó tot el contrari, però es tracta d'una producció ja presentada al Liceu el 1990, sense gaire èxit i pot ser que aquesta vegada amb els col·legis en plens exàmens no es pugui omplir la platea com en ocasions precedents. El repartiment, almenys, té un interès deslluït una mica pels avui dia inevitables «dobles» que poden aparèixer en qualsevol combinació sense previ avís.

Com sempre, els aficionats a l'òpera hauran de suportar amb la seva butxaca una veritable inundació de concerts i recitals. Alguns amb força interès -el de Luciana Serra, per exemple- i altres amb molta menys «grapa», com el de la ja molt escoltada Anna Tomowa-Sintow. □

Einstein on the Beach

Aquells dels nostres lectors que pensin en una òpera de tipus més o menys tradicional es trobaran sorpresos en sentir la música de Philip Glass

Òpera en quatre actes de Philip Glass, basada en una obra de Bob Wilson que ahora és construïda sobre idees procedents de la novel·la antinuclear de Nevil Shute *On the Beach* i d'altres diverses relacionades o no amb Einstein, el pare de les primeres bombes. En realitat, però, el conjunt de textos d'aquesta òpera tenen una forma reiterativa, insistent en paraules, notes musicals i xifres seguint l'estètica anomenada *minimalista* a la qual pertany també la música de Philip Glass. No té, per tant, un argument, i és només una obra-recordatori anti-nuclear.

Roger Alier

Aquells dels nostres lectors que pensin en una òpera de tipus més o menys tradicional es trobaran sorpresos en sentir la música de Philip Glass, formada per agregacions de notes que formen acords i fragments de frases més o menys convencionals, és a dir, sense cap incursió en l'atonalisme ni en el dodecatonisme, però que són petites fórmules que es van repetint d'una manera insistent. Hi ha fragments on les repeticions de cèl·lules musicals d'aquesta mena poden durar diversos minuts seguits.

En tota l'obra s'empren melodies i harmonies tradicionals, però l'evolució d'aquestes idees és molt reduïda, fins que un canvi brusca planteja un nou seguit de cèl·lules temàtiques.



Escena d'*Einstein on the Beach*

Cada un dels actes que formen l'òpera va precedit d'un episodi musical anomenat *Knee Play* i a la fi hi ha un cinquè *Knee Play* que tanca l'òpera.

L'efecte auditiu d'aquestes creacions de Philip Glass no és mai incomodant, però la reiteració de les fórmules pot acabar amb la paciència dels espectadors que no estiguin prèviament advertits de l'estructura de l'obra. Per evitar crispacions, el teatre ha anunciat que la representació, que tindrà lloc sense cap interrupció ni entreacte, serà oberta, de manera que hom podrà entrar i sortir de la sala a voluntat.

Einstein on the Beach es presenta amb el mateix muntatge i equip que la va estrenar el dia 21 de novembre de 1976 al Metropolitan de Nova York. La seva presentació al Liceu suposa la seva estrena absoluta a Espanya. □

El Castell del Duc Barba Blava, de Béla Bartók

Carlos Vargas Drechsler

Aquesta òpera en un acte fou escrita per Béla Bartók sobre un llibret de Béla Balázs basat només superficialment en un conte de Charles Perrault, *La Barbe-bleue*. L'obra, que dura més o menys una hora, es va estrenar a l'Opera de Budapest, el 24 de maig de 1918.

En la versió operística, el conte de Perrault adquireix un caire simbolista. El duc Barba-blava s'ha casat per quarta vegada amb una dama, de nom Judith, i després del casament el duc la porta al seu castell. Ella el troba fosc i humit i decideix obrir les set portes que hi ha tancades, malgrat la feble oposició del seu nou marit.

En obrir la primera porta, un raig de llum vermella fa que Judith s'adoni que tot el castell està ple de sang. A continuació ella obre les portes restants, cada una de les quals revela un aspecte sòrdid de la personalitat de Barba-blava; aquest va demanant cada cop amb més insistència que Judith renunciï a obrir les últimes portes, però ella no en fa cas. En obrir la darrera, Judith hi troba les tres dones anteriors de Barba-blava, que hi viuen en reclusió; el duc obliga Judith a quedar-se amb elles i tanca les portes. Barba-blava es

torna a quedar, per tant, altre cop en la penombra del seu trist castell.

El sentit del llibret de Balázs fou explicat pel propi llibretista: la voluntat de Judith d'obrir totes les portes del castell és, en el fons, la de voler conèixer a fons totes les interioritats de la personalitat del duc, que no sap resistir-se prou a la introspecció. Això la porta al fracàs, com les tres dones que l'havien precedit.

L'òpera comença amb un pròleg recitat, que sovint es talla, i amb una introducció orquestral sobre la qual s'inicia el diàleg entre Judith i el duc Barba-blava. A mesura que s'aniran obrint les portes del castell, anirà canviant el panorama musical, que il·lustra els diferents aspectes de la personalitat del duc que van apareixent, de tal manera que l'òpera pot considerar-se dividida, a més de la introducció, en els set episodis de les portes. El duc expressa en frases líriques, alguns cops de gran volada, el seu amor per Judith; aquesta, en canvi, bé que correspon a vegades a aquest clima amorós, té un registre de sentiments més variats. L'orquestració, brillant i variada, dóna un relleu especial als efectes que produeixen les diferents visions que van apareixent davant dels ulls de Judith. □

Mario es a Varázsló («Mario i el mag») de János Vajda.

*La música de János Vajda
per a aquesta breu òpera,
oscil·la entre un
expressionisme suau i un
llenguatge d'avantguarda*

Roger Alier

Opera en un acte, amb música del compositor hongarès János Vajda, i amb llibret de Gábor Bókkon (basat en el conte homònim de Thomas Mann) i estrenada el 30 de gener de 1988 a l'Opera de Budapest. La seva presència al Gran Teatre del Liceu constitueix la seva estrena absoluta a Espanya.

L'argument té lloc en un poblet d'estiu, Torre del Venere, a la Itàlia del principi de segle (el llibret de Gábor Bókkon el situa en temps del Duce). En el teatre local actua un hipnotitzador, un tal

Cipolla, geperut i deforme. La funció comença amb retard, però malgrat la irritació del públic, expressada per un home que duu un jersei de llana, aviat Cipolla es fa l'amo de la situació, i

L'òpera es
basa en un
conte de
Thomas Mann

amb una demostració matemàtica fa dir al públic dates i xifres diversos (algunes en relació amb el Duce i la marxa sobre Roma); la suma resultant apareix escrita a sota de la mateixa pissarra on s'han fet les sumes.

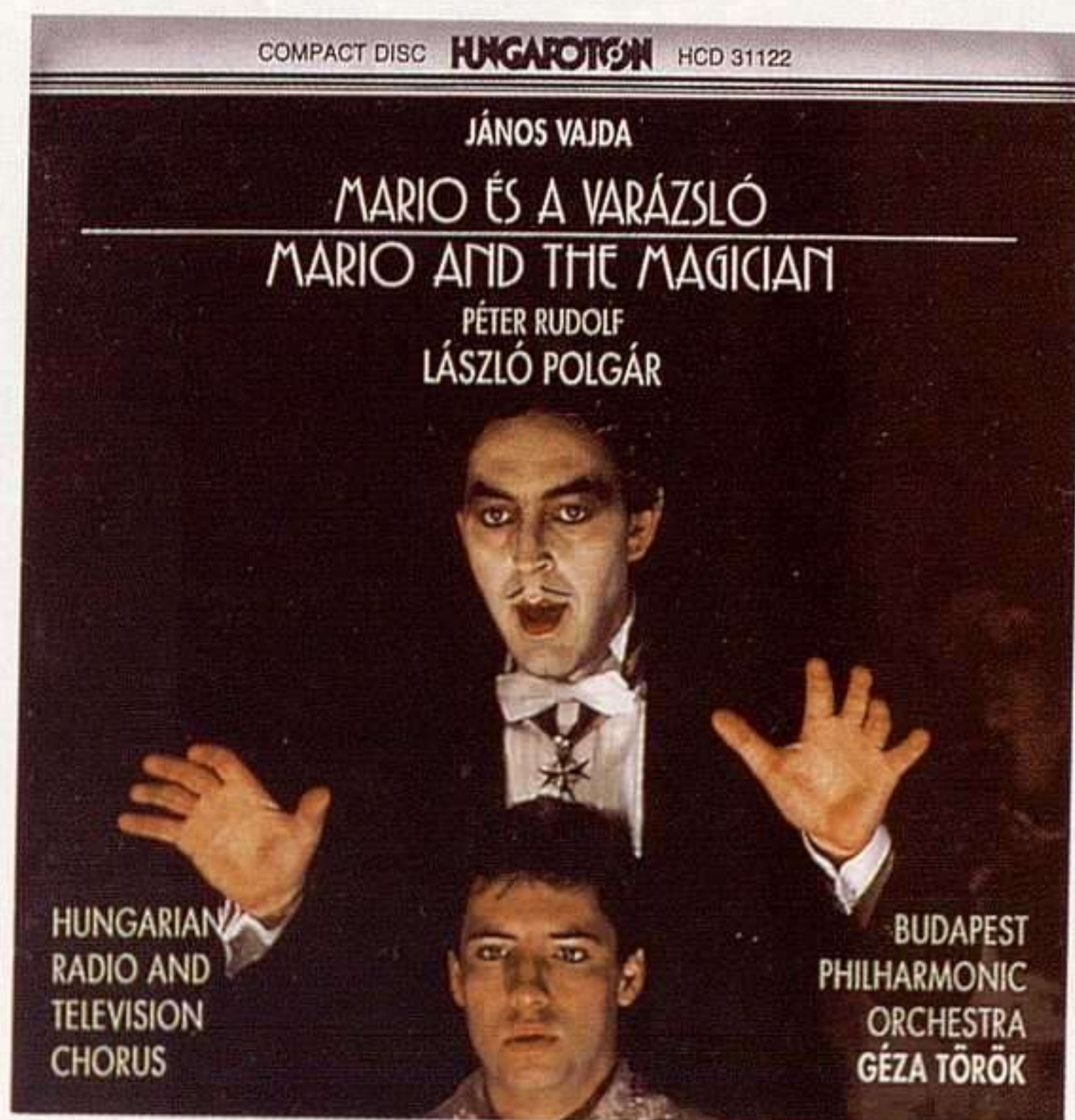
Cipolla aprofita aquest primer èxit per sotmetre a la seva influència la Sra. Sofronia Angiolieri, mestressa d'un petit hostel del poble, que és a la sala amb el seu marit. La Sra. Angiolieri havia estat amiga de la gran artista Eleonora Duse, i d'ençà



El compositor Janos Vajda

de la tràgica mort d'aquesta, ha conreat el record d'aquesta amiat, que li ha donat un aura de prestigi entre la gent del poble. Cipolla sorprèn tothom identificant l'antiga amiga de la Sra. Angiolieri. Després, exerceix la seva malvada fascinació sobre ella: en presència del seu marit, la Sra. Angiolieri sembla disposada a anar-se'n amb Cipolla. Quan ella ja ha començat a seguir-lo, Cipolla trenca l'encís. Ella torna amb el marit, però aquest ha fet el ridícul davant de tot el poble.

Després, Cipolla fa ballar diverses persones del públic, i entre ells un cavaller romà que s'havia negat en rodó a seguir les seves ordres. En aquest punt l'orquestra



Enregistrament recent de *Mario i el mag*

ens fa sentir la música de dansa amb cadencioses melodies.

El nigromant té ja el públic dominat, de forma que aquest no s'adona que té quelcom de malèfic. Aleshores Cipolla l'emprèn amb Mario. Aquest, que es distingeix dels altres perquè parla en lloc de cantar, és un cambrer jove de l'hotel més luxós del poble. Atent, simpàtic, eficient, té l'afecte general de la gent que hi ha al teatre. Però té un punt feble: s'ha enamorat de Silvestra, una rentadora que el co-

rrespon gens. Cipolla, fingint simpatia, palesa la misèria amorosa de Mario i el sotmet a un joc hipnòtic, fins que Mario abandona la seva actitud (el parlar) i evoca Silvestra cantant el seu nom. Ara Cipolla ja el domina i obliga Mario a besar la seva boca repugnant, fent-li creure que fa un petó a Silvestra. El públic es meravella del poder de Cipolla, però quan Mario torna en si, la seva ira i repugnància són tan grans que treu una pistola i etziba dos trets al nigromant. Aquest, enmig del pànic dels espectadors, vacil·la uns moments abans de morir, mentre en l'orquestra sonen els compassos de la música de dansa de l'escena anterior.

La música de János Vajda per a aquesta breu òpera (de 40 minuts de durada), oscil·la entre un expressionisme suau i un llenguatge d'avantguarda, però mantenint sempre l'interès dels espectadors, sense incidir en idees musicals massa distants.

DISCOGRAFIA:

Mario és a Varázsló. László Polgár (Cipolla); Etelka Csavlek (Sofronia Angiolieri); Ferenc Gerdesits (Home del jersei de llana); Péter Rudolf (Mario); Zsolt Bende (Un cavaller romà); Kázmer Sárkány (Sr. Angiolieri). Cor de la RTV Hongaresa i Orquestra Filharmònica de Budapest. Dir.: Géza Török.

HUNGAROTON HCD 31122 (1990). □

**telescopios
CELESTRON**

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



SWIFT
EE.UU.
Japón

"PRISMATICOS"
Aplicaciones

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

UNITRON®
POLAREX Japan
TELESCOPIOS REFRACTORES
Amplia gama de accesorios



MIZAR

Telescopios Reflectores
y Refractores.
Amplia gama a precios asequibles.



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

Kowa Telescopios Terrestres

Líder en Europa. Especial observación de la naturaleza y aficiones al tiro. Óptica multitratada o de FLUORINA.



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

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

MICROCIENCIA, S.A.

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

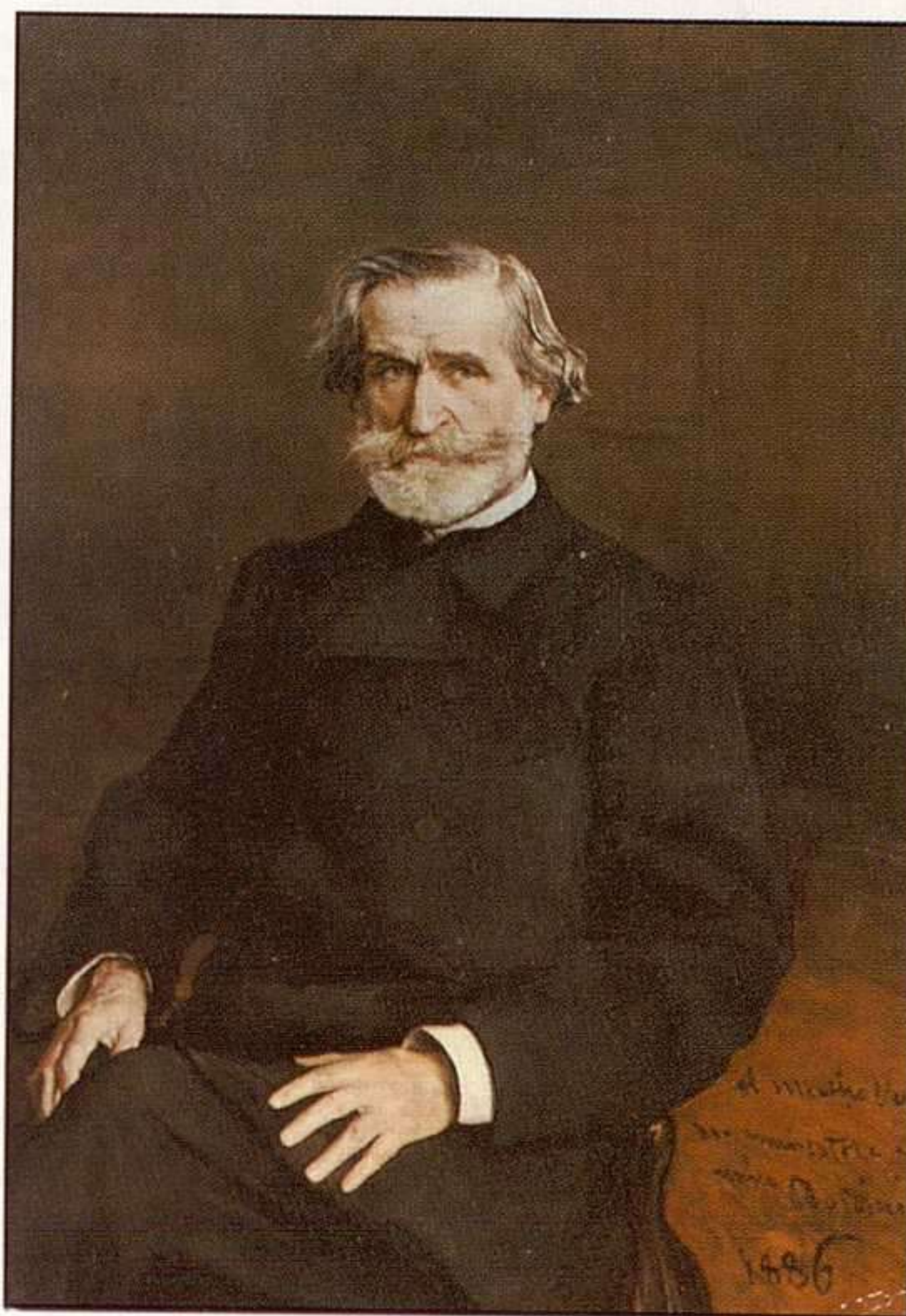
I Lombardi alla prima Crociata, de Verdi

Pau Nadal

I *Lombardi alla prima crociata* (aquest és el títol complet d'aquesta obra) és la quarta òpera de Verdi. Tot i que el pas del temps l'ha situada en un segon terme dins la producció verdiana, és una òpera que, en la seva estrena i en els anys que seguiren, aconseguí una acollida molt favorable, qüestió molt important si hom pensa que venia després del gran èxit de *Nabucco*. Això esdevingué, de bell antuvi, perquè hom considerà també *I Lombardi* com una òpera patriòtica que sintonitzava molt oportunament amb el desig de llibertat del poble italià. Fins i tot sembla que Verdi volgué repetir amb «O Signore, dal tetto natio» l'èxit del «Va pensiero» de *Nabucco* i també que el dia de l'estrena a la Scala de Milà (11 de febrer de 1843), quan en el darrer acte sonà l'expressió «La Santa Terra oggi nostra sarà», hom va respondre des del públic amb un fort «Sí».

El text de Temistocle Solera està basat en un poema dramàtic, amb el mateix títol, inspirat en la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, de Tommaso Grossi, un dels seguidors d'Alessandro Manzoni. El llibret no és gran cosa i està ben lluny dels drames individuals de Piave i encara més de les dues meravelles d'Arrigo Boito, però va tenir la virtut, en el seu temps, de saber connectar amb les aspiracions patriòtiques del poble italià.

La música d'*I Lombardi* és ben típica del



Giuseppe Verdi. Retrat de G. Boldini.

primer Verdi i no tota té la mateixa qualitat. Les marxes, per exemple, i una música «militarista» són d'un interès molt minso. Tampoc els amors de Giselda i Oronte, així com les perversitats i el penediment de Pagano, no tenen gaire atractiu. En canvi, el poder de la melodia és ja gran, molt verdià, com de foc, en molts mo-

ments. Al costat del cor ja esmentat, «O Signore, dal tetto natio» (no tan reeixit con el «Va pensiero»), els dos fragments més coneguts són la cavatina d'Oronte «La mia letizia infondere» i l'ària de Giselda «Se vano è il pregare» (molt bella la melodia d'aquest fragment, amb el contrast de la cabaletta que segueix, «Non fu sogno»). També hom pot destacar el duet entre Giselda i Oronte i el tercet «Qual voluttà trascorrere», així com la curiositat del llarg fragment instrumental que precedeix el tercet esmentat i que inclou una important part solista de violí, gairebé un moviment de concert.

Tot i que, com ja hem dit, aquest és un Verdi primerenc, amb les seves virtuts i els seus defectes, Charles Osborne ja va poder dir amb raó, que «Les pàgines més belles d'*I Lombardi* tenen aquella bellesa melòdica i aquella energia creativa que des del temps d'*Il trovatore* establiran les característiques verdianes. Però bona part d'aquesta òpera està només en el mateix pla d'elementalitat que la imaginació històrica de Solera».

La reposició de *I Lombardi* al Liceu és, doncs, un autèntic esdeveniment. Durant uns quants anys fou obra gairebé de repertori, ja que aconseguí la xifra de quarantais representacions, però ara ja fa moltíssims anys que no es representa. És com si fos una estrena, perquè al Liceu ningú ha vist mai aquesta òpera, sinó han anat a veure-la fora, com per exemple a Bilbao, en les úniques representacions dels darrers cinquanta anys a l'Estat espanyol (1976, amb Cristina Deutekom, Josep Carreras, Luis Lima i Matteo Manuguerra). Altres representacions especials d'aquesta obra en els darrers anys han estat ofertes a l'òpera de Roma (Renata Scotto, Luciano Pavarotti i Ruggero Raimondi), Covent Garden de Londres (Sylvia Sass, Josep Carreras i Nicolai Ghiuselev) o a la Scala de Milà (Ghena Dimitrova, Josep Carreras i Silvano Carroli). Ara, les representacions

del Liceu estaran a càrrec dels artistes de l'Òpera Estatal d'Hongria.

ARGUMENT

ACTE I: Pagano, enamorat de la seva cunyada Viclinda, havia intentat matar Arvino, el seu germà. Ara després d'uns anys d'expiació a Terra Santa, li ha estat permès el retorn i es troba al temple de Sant Ambrosi a Milà, on mostra el seu penediment i rep el perdó d'Arvino. Encara, però, desitja una venjança i mentre hom anuncia que Arvino ha estat escollit com a cap dels llombards que han de partir cap a la Croada, trama amb Pirro un pla per a tornar a atemptar contra el seu germà. Arvino sospita que el penediment de Pagano no és sincer i decideix que la nit no la passarà amb Viclinda, la protecció de la qual confia al seu pare. Poc després, quan tothom ha marxat, Pagano s'introdueix a les estances de Viclinda i al cap de pocs instants surt amb l'espasa ensangonada després de matar el pare i arrossegant la dona, que crida desesperada l'espòs. Aquest arriba i Pagano s'adona que ha matat el seu pare. Arvino es llença contra ell, però és frenat pels seus partidaris. Pagano haurà de pagar en vida el seu crim.

ACTE II: Giselda, la filla d'Arvino, és presonera dels musulmans a Antioquia, on només té un confort: l'amor d'Oronte, fill del «tirà» Acciano, el qual, tot seguint l'exemple de la mare, pensa en la conversió al cristianisme. A prop de la ciutat viu, en una gruta un ermità que fa penitència i al qual s'adreça, amb vestimenta musulmana, Pirro, que voldria ser perdonat per haver ajudat un parricida i haver renegat de la seva religió. Quan l'ermità coneix que Pirro té la custòdia de la

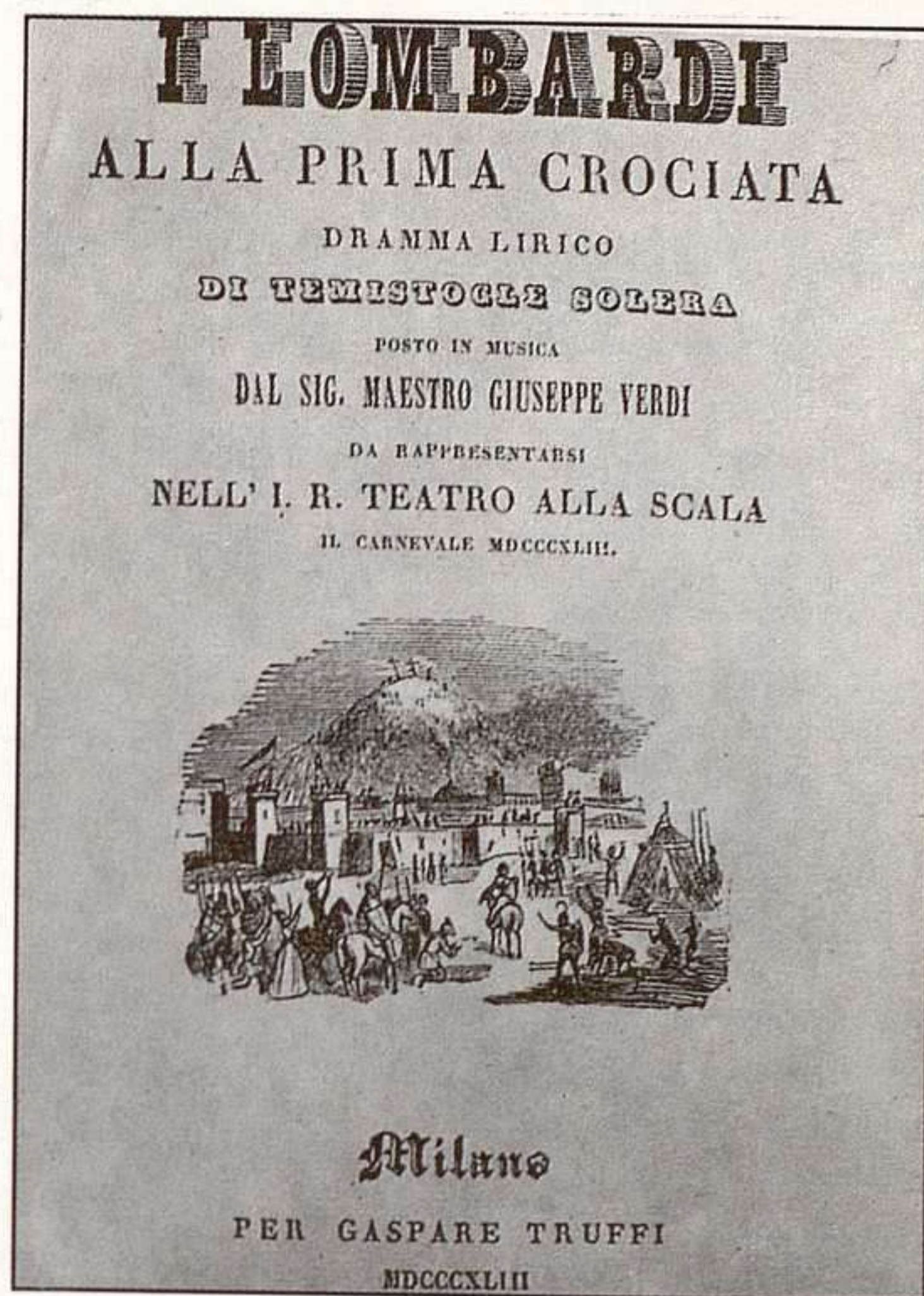
I Lombardi És com si fos una estrena, perquè al Liceu ningú ha vist mai aquesta òpera.



ciutat d'Antioquia, sent una gran satisfacció i li assegura que Déu el perdonarà si obre les portes de la ciutat infidel als Croats. Aquests arriben, amb Arvino al capdavant, i, amb l'ajut de l'ermità, envaeixen Antioquia. Giselda creu que el pare ha matat Oronte i no el vol abraçar, enfurismada contra els Croats, motivats, segons ella, no per l'ardor religiós, sinó per la set de riqueses. Arvino, escandalitzat, voldria gairebé matar la filla blasfema, però és aturat per l'ermità, el qual justifica la noia, que parla destrossada pel dolor.

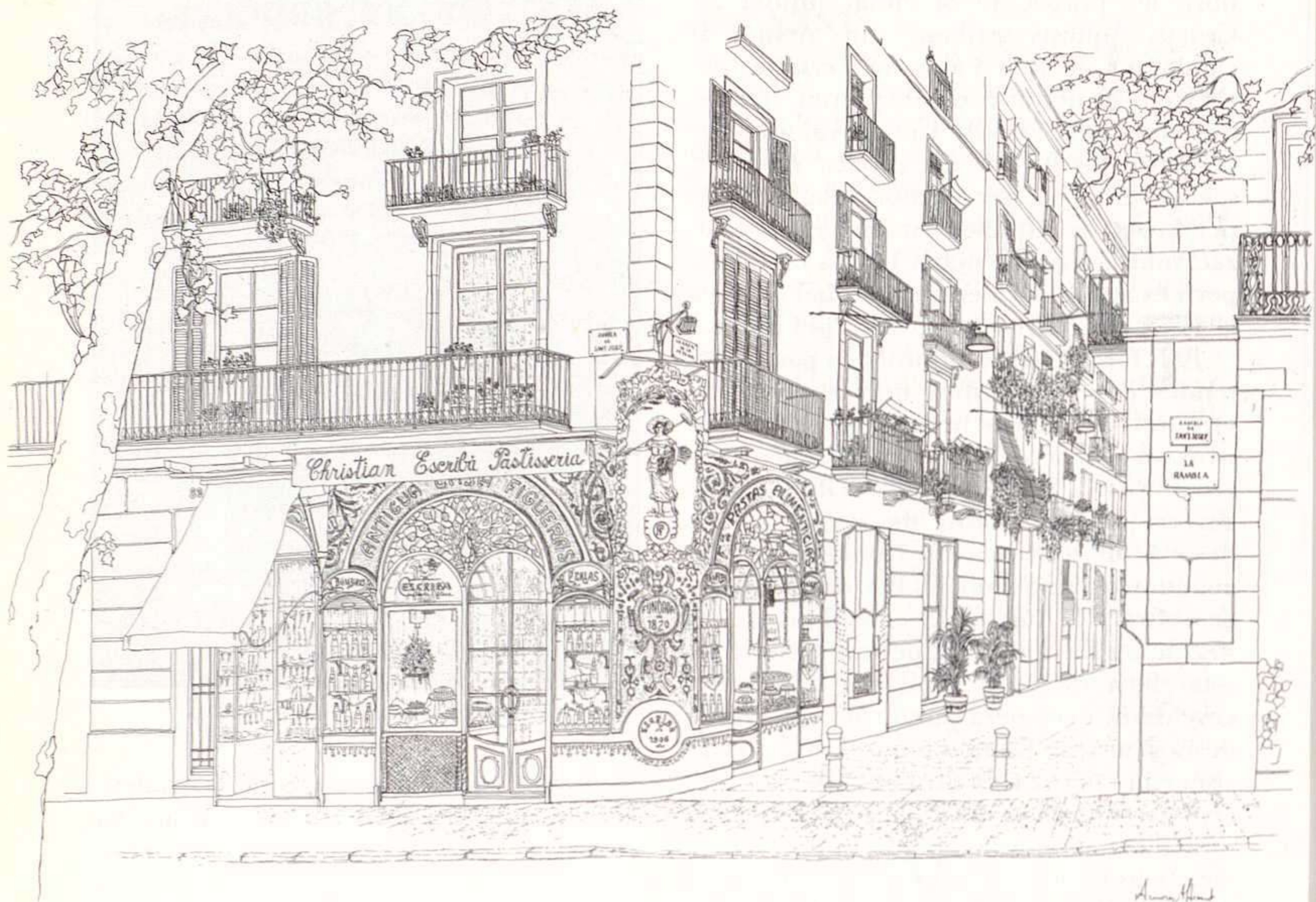
ACTE III: Giselda no troba la pau en les tendes del llombards i només pensa en Oronte. Però el jove no ha mort, com hom pensava, i es fa present, amb vestimenta de croat, per a poder abraçar Giselda una darrera vegada, abans de seguir el seu destí de fill dels vençuts. Giselda no el vol abandonar i fuig amb ell. Poc després hom descobreix la fugida. Una fugida que fi-neix a la riba del Jordà, perquè Oronte ha estat ferit de mort i no pot continuar. Giselda es desespera davant un cel que la desposseeix de l'únic bé que li havia estat concedit en una vida turmentada. L'ermità arriba a temps per dir als joves que esperin una felicitat eterna en el futur i bateja Oronte, que mor en els braços de Giselda.

ACTE IV: Giselda, a la gruta de l'ermità, delira i té una visió: Oronte, des del cel, la conhorta i li augura dies millors pels llombards. Quan reprèn la consciència, el miracle s'acompleix; els llombards recobren



Llibret de *I Lombardi* de l'any 1842

les forces i tornen al setge de Jerusalem. Durant una batalla heroica, l'ermità sucumbeix i és transportat a la tenda d'Arvino, al qual confessa que és el seu germà Pagano. En els darrers moments d'aquest, Arvino l'abraça i el moribund demana, consolat, que obrin la tenda. Els seu germà i Giselda li mostren com Jerusalem ha estat conquerida pels croats. □



Christian Escribá La Rambla 83. SPAIN. VIA 546

Anna Bolena: Una òpera a les fites Liceistes

Jaume Tribó

El nostre primer teatre s'inaugurà, com és sabut, amb un programa mixt que comprenia una simfonia del valencià Josep Melcior Gomis, una «Rondeña» de Josep Jurch i les estrenes del drama «Don Fernando de Antequera», de Ventura de la Vega, i de la cantata «Il regio imene», amb música del mestre Marià Obiols. Era el 4 d'abril de 1847. Quan l'empresa formada pels mateixos propietaris decidí escenificar una òpera, defugí els riscos d'una estrena a la ciutat i preferí recórrer a una obra coneguda i d'èxit segur. «Anna Bolena» s'havia estrenat a Barcelona al Teatre de la Santa Creu, el 2 de maig de 1835, amb fortuna singular. Aquesta seria la primera òpera que es cantaria al Liceu, el 17 d'abril de 1847.

Aquesta seria la primera òpera que es cantaria al Liceu, el 17 d'abril de 1847.

de la història: Anne Boleyn, nascuda entre 1502 i 1507, probablement a Rochford Hall, comtat d'Essex, era filla de sir Thomas Boleyn, que fou més tard Vescomte de

Rochford i Comte de Wiltshire. Passà uns anys (1519-1521) a la cort de França i a la tornada a Anglaterra fou festejada per Lord Henry (a l'òpera Riccardo) Percy, hereu del comtat de Northumberland, i pel rei Enric VIII. Abans que aquest planejés el divorci amb Caterina d'Aragó (maig de 1527), Anna havia accedit als desigs del rei i va contraure matrimoni secret a principis del 1533. Decretat el divorci per l'arquebisbe de Canterbury Thomas Cranmer, s'uniren en matrimoni eclesiàstic Enric i Anna. Als tres mesos, però, la passió del rei s'havia refredat i Anna no aconseguí que es revifés amb el naixement d'una princesa (setembre del mateix any), que va ser més tard la famosa Isabel. El maig de 1536, Enric abandonà de sobte un torneig que tenia lloc a Greenwich, on assistia amb la seva esposa, i aquesta era arrestada l'endemà. Segons sembla, el rei va tenir un accés de gelosia perquè Anna tirà un mocador a un dels campions que l'havien cortejat; tanmateix, és un fet positiu que una setmana abans s'havia practicat un registre a les habitacions de la reina a fi de comprovar el suposat adulteri incestuós d'Anna amb el seu germà lord Rochford. En realitat, el rei s'havia cansat ja de la seva esposa i estava follament enamorat de Jane Seymour, dama de la cort. Jutjats els dos germans, foren condemnats per delicte d'alta traïció, bé que es desconeixen les proves en les que es basava la sentència. Pocs dies després (19 de maig

de 1536), Anna fou decapitada a Tower Green, dos dies després que ho hagués estat el germà.

El llibret no coincideix sempre amb la història. En un «avvertimento» que precedeix el text, Romani confessa que, per creure-ho més adient a una obra teatral, s'aferrà a la creença que Anna Bolena era innocent. Què més commiserable que la innocència calumniada i condemnada? A més, el llibretista «executa» Percy, tot i que aquest morí el 1537 bé que a conseqüència d'una malaltia motivada per l'aflicció que li produí la fi d'Anna, de la qual estava efectivament enamorat ja abans que es casés amb el rei.

Romani, s'aferrà a la creença que Anna Bolena era innocent.

L'acció fou imaginada amb un cert sentit de la realitat. Es divideix en dos actes, cadascun en tres quadres. L'òpera té obertura i és de proporcions molt més vastes del que seria habitual en Donizetti. Amb pocs compassos, el cor, que confereix a l'obra una empremta clàssica i assisteix durant tot el melodrama la protagonista, comenta el canvi operat en el rei que, cansat de la consort, «arde d'un altro amor». Giovanna Seymour ens revela les seves torbacions i lluita entre l'amor envers el rei i el remordiment de traïr la seva sobirana i amiga. Anna, seguida dels seus servents, es mostra inquieta i oprimida per tristos pressentiments, i el músic Smeton pretén calmar-la cantant una romança. A les seves paraules vibra un amor sense esperança envers la reina. I heus aquí el germà d'Anna (Rocheport a l'òpera) i l'amic de la infantesa, Percy, que ella havia abandonat per casar-se amb Enrico, i finalment aquest, que apareix precisament quan Percy i Smeton, després d'unes paraules exaltades, desembeinen les espases per a disputar-se l'amor de la sobirana.

Anna no havia cedit i, a més, era contrària a aquells sentiments. Però al rei no li calen més proves per a creure que ha estat traït. Al segon acte es pronuncia el judici dels Pars, que dissol el matrimoni del rei amb Anna i la condemna a mort amb els seus còmplices. L'últim quadre transcorre a la presó de Londres i assistim al deliri de la protagonista, que ara creu ser encara l'esposa feliç, ara recorda l'amic de la infància, ara voldria tornar al «dolce castello» de l'adolescència. Escena rica d'efectes patètics, que acaba amb la mort de la innocent, mentre arriben de lluny les veus del poble que aclama la nova reina.

El valor de l'òpera radica en gran part en els contrastes entre Giovanna i el rei, i entre les dues dones, que es manifesten amb imperiosa força melòdica i rítmica; però el gran paper és el de la soprano, sobre tot a l'esplèndida escena amb què acaba l'òpera, en la imminència del suplìci, on Donizetti fa d'Anna una criatura típicament seva, reial i tendra, impetuosa en els esclats dramàtics. Ambiciosa, aspra, bella i influent, víctima de la seva pròpia ambició, és aquesta una de les millors heroïnes del catàleg donizettià. Giovanna Seymour, apassionada i sensible, és també una personalitat ben definida. També ho és Enrico, personatge curiosament sense cap ària, quan Anna, Giovanna, Percy i fins i tot Smeton, la segona mezzo, en tenen dues. Contràriament, Percy sí que és un personatge del tot convencional, com correspon a tants tenors del «bel canto», heroics, infortunats i invocant contínuament la mort.

Anna Bolena passà ràpidament els Alps. L'any següent a l'estrena, la Pasta i Rubini van dur l'òpera al King's Theatre, de Londres i al Théâtre Italien, de París. L'estrena barcelonesa, el 1835, va tenir també una gran transcendència.

L'òpera va romandre durant quaranta anys fixa al repertori amb notable popularitat a Itàlia, França, Anglaterra i també





Escenografia de *Roberto Devereux* al Liceu.

aquí. Consignem que el teatre de la Santa Creu la tornà a programar la temporada 1838-1839, i pel que fa al Liceu, després de l'estrena el 1847, la reposà els anys 1858 i 1862, les dues vegades amb el tenor Pietro Mongini, que seria el primer Radamès. A partir de 1870 *Anna Bolena* va desaparèixer pràcticament de tots els escenaris i van haver de transcórrer gairebé vuitanta anys perquè es tornés a representar. El fet va tenir lloc al nostre Liceu, on el desembre de 1947 se'n van fer tres representacions en commemoració del centenari de la inauguració de la sala. El repartiment reuní els noms de Sara Scuderi, Giulietta Simio-

nato, José Soler i Cesare Siepi. «Anna Bolena» fou així l'òpera que marcà el redescobriments de l'oblidada producció de Donizetti. Amb tot, remarcuem que va ser un fet aïllat. Fins deu o quinze anys més tard no va començar l'autèntica «Donizetti-Renaissance» que ha tornat als escenaris títols tant valuosos com oblidats. El Liceu ha insistit amb «Anna Bolena» encara els anys 1971 (en commemoració dels 125 anys del teatre), 1974 i 1981. El nombre total de representacions que s'hi han fet és de 33. «Anna Bolena» torna ara al Liceu com un títol que marca fites tan importants. □

IV
CICLE

'92

////
ÒPERA A CATALUNYA

////
AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL



CAVALLERIA RUSTICANA

PIETRO MASCAGNI

Fiorenza Cossotto

Emelina Castelló • Francisco Ortiz • Enric Serra

Rosa Nonell • Olga Serra

Director d'escena i escenògraf: Jordi Voltas

Producció: Amics de l'Òpera de Sabadell

Nascita e Apoteosi di Horo

MIQUEL ROGER

Olga Serra • Miquel Peralta • Àngel Òdena

Director d'escena: Òscar Molina

Escenògraf: Gerard Sala

Producció: Conservatori de Badalona

Cor dels Amics de l'Òpera de Sabadell, Director Josep Ferré
Orquestra Simfònica del Vallès, Director Salvador Brotons

Ciutats on seran representades

SABADELL	<i>Teatre La Farandula</i>	7 i 9 d'octubre, a les 21 h.
REUS,	<i>Teatre Fortuny</i>	13 d'octubre, a les 21 h.
MATARÓ	<i>Teatre Monumental</i>	17 d'octubre, a les 21'30 h.
OLESA de M.	<i>Teatre La Passió</i>	24 d'octubre, a les 22 h.
FIGUERES	<i>Teatre El Jardí</i>	31 d'octubre, a les 22 h.
LLEIDA	<i>Teatre Principal</i>	19 de novembre, a les 21'30 h.

ASSOCIACIÓ AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL

Direcció general: MIRNA LACAMBRA

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

Tel. (93) 725 67 34 - Fax (93) 727 35 21

Amb el patrocini de

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Banc Sabadell

Ajuntament de Sabadell

Doble programa operístic a Sabadell

*Els Amics de
l'Òpera de Sabadell*

*proposen per a aquesta tardor un
programa operístic doble bastant
heterogeni.*

Sergi Escolano

Els Amics de l'Òpera de Sabadell proposen per a aquesta tardor un programa operístic doble bastant heterogeni: l'òpera contemporània del compositor català Miquel Roger *La Nascita e Apoteosi di Horo* i la popular *Cavalleria Rusticana* de Mascagni que serà interpretada per una de les mezzo-sopranos més carismàtiques dels últims trenta anys: Fiorenza Cossotto.

L'òpera de Miquel Roger va ser estrenada a Badalona amb un èxit considerable de públic i crítica. Es tracta d'una peça molt breu de temàtica mitològica egípcia que narra el naixement del déu Horus, fill d'Isis i Osiris.

L'argument de *Cavalleria Rusticana* és el següent:

L'acció se situa a una poble de Sicília a finals del XIX. És el dia de Pasqua. Turiddu abans de l'alba canta una «siciliana» a Lola, la noia amb la qual estava promès abans de marxar al servei militar, i que durant la seva absència es va casar amb Alfio, el carreter. Amb aquest cant, el jove vilatà vol demostrar que no ha oblidat el seu antic amor.

Es fa de dia, i els camperols celebren el dia de Pasqua. Santuzza, que ha estat seduïda per Turiddu, es dirigeix a la casa de Mamma Lucia, per saber on es troba el seu amant. La seva mare li explica que Turiddu ha anat a Francofonte a comprar vi

per a la festa. Santuzza es preocupa perquè circula el rumor que Turiddu ha estat vist a la nit per la vila. Mamma Lucia convida Santuzza a entrar a la casa, però ella refusa la invitació perquè està excomunicada.

En aquell moment arriba Alfio, el carreter, que és l'enveja de tots els homes del poble pel seu ofici, que li permet viatjar per tota la comarca. Alfio confirma a Mamma Lucia, sense cap intenció, que ha vist a Turiddu prop de casa seva. Abans d'entrar a l'església, els vilatans entonen un himne de lloança i joia per la Resurrecció del Senyor. Poc després, Santuzza es decideix a explicar-li a Mamma Lucia el seu drama. Turiddu, després del servei militar, va trobar Lola casada i per aplacar el seu desig amorós, va seduir Santuzza, que se l'estimava de debò. Lola, que es trobava sempre sola, es va sentir gelosa i va provar de recuperar Turiddu i ara són amants. Quan Santuzza es queda sola a la plaça, veu arribar Turiddu i ella sent que és el moment d'aclarir tota la situació. Ella li pregunta on era aquella nit i ell respon que havia anat a buscar més vi a Francofonte. Santuzza li fa veure que sap que això és mentida i li explica que ha estat vist prop de la casa de Lola. Turiddu es violenta i li comença a retreure la seva gelosia. La seva conversa queda interrompuda per Lola, que arriba entonant una cançó, la qual cosa no fa més que despertar altre cop la gelosia de Santuzza. Turiddu l'amenaça i la llença a terra. Entra a

Escena de *Cavalleria Rusticana*.

l'església seguit per la maledicció de Santuzza. Santuzza veu venir Alfio i decideix revelar-li-ho tot. Alfio decideix venjar-se sense més dilació. Després del famós interludi orquestral, tothom surt de l'església per anar a casa seva. Turiddu els fa esperar per a un brindis, al final del qual arriba Alfio. Turiddu li ofereix vi, però Alfio el refusa, la qual cosa preocupa a tots els que presencien l'escena. Turiddu ha comprès la situació i s'apropa a Alfio, l'abraça i el mossega a la orella, en signe de desafiament. Alfio surt per esperar-lo darrera de l'església. Turiddu aprofita aquests últims instants per acomiadar-se de la seva mare que no comprèn el sobtat dramatisme amb

què li parla el seu fill. Turiddu li demana que pregui per ell a Déu i li confia Santuzza perquè li havia promès que es casarien. Pocs instants després es fa un silenci i una veu femenina desesperada crida que han matat Turiddu.

Cavalleria Rusticana l'interpreten Fiorenza Cossotto (7, 9, 13, 17 d'octubre), Emilina Castelló (24, 31 d'octubre i 19 de novembre), Francisco Ortiz, Enric Serra, Rosa Nonell i Olga Serra. *La Nascita e Apoteosi di Horo*, Olga Serra, Miquel Peralta, Àngel Òdena. Totes dues obres les dirigeixen Salvador Brotons i Josep Ferré (24 d'octubre i 19 de novembre).□

Una valoració global de la figura de Leoncavallo

Ruggiero Leoncavallo, segueix sense trobar la posició merescuda, entre els millors compositors d'òpera italians.

Marc Heilbron

Ara que, s'ha complert el centenari, de l'estrena de l'òpera *Pagliacci*, la figura del seu compositor, Ruggiero Leoncavallo, segueix sense trobar la posició merescuda, entre els millors compositors d'òpera italians. La seva personalitat, sobreviu, únicament gràcies a aquest *Pagliacci* amb la qual va aconseguir ja una gran fama en la seva època i que segueix sent una de les obres claus del repertori operístic internacional associada a la també inevitable *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni.

Malgrat tot, la personalitat aventurera, contradictòria i sens dubte genial, que s'amaga darrera de la figura i la producció del compositor, és encara desconeguda pel gran públic.

Al contrari, que Mascagni, que va trobar l'èxit amb la primera de les seves òperes, Leoncavallo ja era un compositor més madur quan va estrenar *Pagliacci*.

Havia nascut a Nàpols el 8 de març de 1858. Inicià els seus estudis musicals amb mestres privats i els proseguí al Conservatori de la seva ciutat natal. El desig del seu pare, magistrat, de que el fill estudiés lleis, el va portar a Bolonya on el jove Leoncavallo va adquirir la impressionant cultura literària que tan determinant resultaria en les seves obres. També a Bolonya que era durant aquells anys, la plaça forta del wagnerisme a Itàlia, Leoncavallo, com altres

compositors de la seva generació, es va deixar influenciar per l'obra de Wagner, al qual imitaria en el desig d'escriure tan la música com el llibret de les seves obres. La seva primera òpera *Chatterton*, havia de ser una òpera per situar-se entre els primers operistes de la «Giovane scuola», cosa que no assolí mai després del fracàs d'aquesta creació lírica

no estrenada fins 1896 a Roma. Després de viure un temps a aquesta ciutat italiana, es va animar a viatjar fins a Egipte, on un oncle seu vivia sota la protecció del germà del Virrei. El Virrei tenia l'intenció de fer-lo anomenar cap de la seva banda militar, però Leoncavallo, conscient de les conseqüències del partit filo-àrab que havia pres el Virrei a la guerra anglo-egípcia, va haver d'abandonar Egipte clandestinament primer arribant fins a Port-Said i allà embarcant-se en un vaixell que el va portar fins a Marsella. Es va establir a París, ciutat en la que va aconseguir sobreviure donant



El compositor Ruggiero Leoncavallo. Retrat de R. Nuicci.

classes particulars, tocant el piano en un cafè i escrivint cançonetes populars.

La seva fortuna no canviaria fins que va conèixer Victor Maurel, el baríton que havia estrenat el paper de Iago en l'*Otello* verdità i que el va presentar al editor Giulio Ricordi. Ricordi va finançar la composició de *I Medici*, la primera òpera d'una trilogia sobre el naixement polític d'Itàlia que mai no completaria després. L'èxit de la *Cavalleria Rusticana* de Mascagni el va animar a escriure un òpera de semblants dimensions per al Concurs anual de la Casa Sonzogno. El tema de l'òpera, en la qual el protagonista era un pallasso que matava la seva dona i al seu amant mentre representaven una comèdia en un poble, es basava en un fet real que havia tingut lloc quan Leoncavallo tenia encara quinze anys. El seu pare, president de la Cort a Calàbria, va haver de jutjar el cas. En cinc mesos va escriure el llibret i la partitura de l'òpera que va ser desqualificada per tenir dos actes i no un com exigien les normes del concurs. Malgrat tot, gràcies altre cop a l'ajuda de Maurel, l'obra va ser estrenada al Teatre dal Verme el 21 de maig de 1892. Leoncavallo que havia pensat inicialment en el títol d'*Il Pagliaccio* el va canviar finalment per *Pagliacci*, en homenatge de la veu de baríton. Dirigia l'orquestra un jove director en aquell moment quasi desconegut: Arturo Toscanini.

La acollida excel·lent entre el públic va suposar un important canvi a la seva carrera tot i les objeccions que van posar molts crítics, entre ells el temible Eduard Hanslick.

Malgrat aquest èxit, la carrera de Leoncavallo es va mantenir força irregular. La seva *Bohème*, de una indubtable qualitat, va quedar arraconada per la de Puccini, *Zazà* una altra de les seves obres que mereixien una atenció més gran, va obtenir un gran èxit en els seus inicis però també va desaparèixer progressivament del reperto-

ri. Més discutibles van resultar altres de les seves produccions. L'interès que per ell va demostrar l'emperador alemany Guillem II, el va portar fins a Berlín, ciutat a la qual va estrenar *Der Roland von Berlin* (1904) que va constituir un fracàs rotund. Encara escriuria altres òperes, avui completament oblidades, com *Maia* (1910), *Zingari* (1912), *Goffredo Mameli* (1916) i *Edipo Re* (1920). Va intercalar la composició d'aquestes amb la d'operetes, un gènere amb el qual ja havia obtingut èxit en el passat i del qual als nostres dies s'ha resuscitat alguna partitura com *La Reginetta delle Rose* (1912). Va morir a Montecatini el 9 d'agost de 1919 quan treballava en la composició de *Tormenta*.

Si la *Cavalleria Rusticana* de Mascagni va ser l'obra iniciadora del verisme italià, Leoncavallo, a través de *Pagliacci*, es va constituir en el teoric veritable del moviment al qual va donar una unitat clara que marcaria una pauta que seguirien altres compositors. Leoncavallo és més que cap altre, el verista pur, mentre molts dels seus contemporanis amb la seva obra com a punt de referència, se'n van distanciar progressivament per trobar uns nous esquemes per a aquest moviment. Giordano, Cilèa i també Puccini van partir dels esquemes musicals de Leoncavallo en els quals ja apareixen totes aquelles característiques vocals i musicals, en general, que defineixen el verisme. Idees després tan essencialment veristes com «el teatre dins del teatre» tenen el seu origen en la producció de Leoncavallo.

Aquesta voluntat de definir el que es verisme queda reflectit en la seva obra en el famós Pròleg de *Pagliacci* en el qual el protagonista fa un manifest sobre la nova tendència de l'òpera que ja no busca només l'emoció de públic, sino que vol fer d'aquesta una emoció real perquè s'intenta reflectir la vida tal com és. Es tracta de representar «un tros de vida». □

Pagliacci; (la consolidación del nuevo estilo verista.)

Fernando Sans Rivière

La ópera *Pagliacci* (1892) de Leoncavallo, estrenada posteriormente a la *Cavalleria rusticana* (1890) de Mascagni, continuó y consolidó definitivamente el nuevo estilo verista italiano comenzado por Mascagni. Proveniente del campo novelesco francés, que estaba representado por el realismo y posteriormente por el naturalismo de Zola, esta corriente se introdujo en el mundo literario italiano y fue caldo de cultivo para los libretistas del movimiento llamado *verismo*. Mascagni utilizó uno de los tremendos dramas rurales de Giovanni Verga, *Cavalleria rusticana*, para su primera ópera del mismo título. Este estilo literario en el que se buscaban verdaderos episodios dramáticos de la vida real de ambiente rural, obtuvo desde un buen principio un éxito rotundo, a pesar de que entre el público más entendido y entre los profesionales fuese siempre considerado como un género menor, ya que los «trozos de la vida real» todavía seguían considerándose como incompatibles con una verdadera obra artística. Hoy en día esto nos parece ridículo pero hasta el mismo Puccini hubo de sufrir numerosas críticas por este motivo.

Leoncavallo, por su parte, recurrió en su *Pagliacci* directamente a un hecho, real, por lo que parece, acaecido en su infancia y que según parece, presencié un criado de su casa. Más tarde, su padre habría sido

el juez que condenó a Canio, aunque no a muerte, por la tolerancia que en el Sur de Italia se ha tenido siempre con los delitos pasionales. Leoncavallo mismo escribió el libreto, con todas las posibilidades que ello implicaba, y «vistiéndolo» literariamente con un prólogo, que suponía un verdadero manifiesto artístico-musical en el que se expresaba por escrito la intencionalidad de la obra como reflejo de la vida real.

Pero el compositor, incluye en la obra además del drama lineal, una obra de teatro en la que se entremezclan ficción y realidad ambientada en el viejo y bien conocido mundo de la antigua *Commedia dell'arte*. Esta solución magistral, ya utilizada anteriormente, alcanza una dimensión especial gracias al uso del *leitmotiv* que consigue contrastar con precisión el drama doméstico de la obra teatral, respecto de la infidelidad conyugal de Nedda y los celos fundados de Canio.

El compositor, al sumarse a la corriente verista, le dio cuerpo y doctrina, consolidándola y ofreciendo nuevas fórmulas para destacar el verismo; utilizando un prólogo franco y directamente dirigido al público (algo que en cierto modo utilizaría, entre otros Puccini en su *Gianni Schicchi*), y el uso del ambiente dieciochesco rococó para diferenciar aun más el espíritu verista del drama humano creado a través del trío amoroso formado por Canio, Nedda y Silvio.



Pagliacci en el Liceu, temporada 90-91. Giuseppe Giacomini (Canio).

La obra de Leoncavallo no estaba exenta de la influencia del *Otello* de Verdi, estrenado pocos años atrás, en 1887, y del drama wagneriano. En el prólogo aparecen ya los diferentes temas o *leitmotive*, que siguiendo de lejos el modelo wagneriano, consiguen dar una mayor unidad al breve texto. De estos temas hay tres que sobresalen por su importancia en la obra: el *tema del dolor de Canio*, que corresponde a la famosa melodía que acompaña a las célebres palabras «Ridi, Pagliacci» y que tanta carga dramática soportan. Aparece ya en el preludio orquestal apuntado por la trompa y, por supuesto, en el aria final del primer acto. El *tema del amor* clandestino entre Nedda y Silvio, que aparece en el prólogo posteriormente al ya citado; y el

tema de la amenaza, formado por una frase ascendente de aspecto irregular. A través de estos tres temas podemos seguir el discurso musical, aunque existen otros temas más o menos importantes como el *tema de los payasos*, o el de Tonio, payaso jorobado de la compañía teatral que suele cantar el Prólogo como figura alegórica, y que a pesar de su importancia en la trama no está suficientemente configurado a nivel musical. También pueden considerarse como temas el minuetto que inicia la comedia y la gavota que sirve de fondo al diálogo teatral entre Nedda y Arlequín y que toma un carácter dramático cuando Nedda intenta reemprenderlo, a fin de retornar a la comedia una vez Canio se lanza hacia el espantoso drama que tendrá lu-



Portada de la primera edición de la partitura de *Pagliacci*.

gar. Si bien los temas son poco numerosos, son cruciales, ya que si bien Leoncavallo se valió de este nuevo sistema musical ideado por Wagner, no intentó reproducirlo exactamente.

La instrumentación es muy rica y nos demuestra que Leoncavallo era un compositor inteligente con mucho oficio y capacidad musical, que sabía diferenciar bien los recursos de la orquesta y las diferentes sonoridades tímbricas. La obra, como pasaría con *Cavalleria rusticana*, posee una gran fuerza dramática e interés musical, ya

que por su brevedad queda concentrada en los hechos puramente necesarios para recrear el ambiente del drama. Así se recogen diversos temas populares que presentan la alegría de los aldeanos al llegar la comitiva teatral y luego una romería popular. Antes de empezar la segunda parte, es decir, la comedia, Leoncavallo introduce un pequeño *intermezzo*, a la manera de Mascagni (y de Verdi antes que ellos) a fin de producir el suficiente distanciamiento temporal necesario y hacer creíble todo el resto del drama, incluyendo los temas de la comedia.

La obra del compositor italiano tuvo una carrera fulgurante, instantánea, que la llevó desde Viena, Madrid y Berlín, ese mismo año del estreno, hasta ciudades tan «remotas» como Ciudad del Cabo, Copenhague, etc., en un plazo muy breve. Gracias a ella el compositor alcanzó fama internacional, pero, a pesar de los diferentes encargos y la producción operística posterior, Leoncavallo nunca se acercó de nuevo al éxito conseguido por esta obra. Como *Pagliacci* tenía una duración corta para las funciones normales de los grandes teatros, surgió como costumbre representarla junto a *Cavalleria rusticana*. Aunque *Cav & Pag* (denominación historiográfica anglosajona de la unión de los dos pedestales del verismo) por su peso específico suelen todavía representarse conjuntamente, hoy en día se han desempolvado algunas óperas breves que permiten variar este tándem operístico que tan bien ha funcionado hasta ahora, justo un siglo después de su estreno en mayo de 1892. □

La Bohème de Leoncavallo

Hoy en día hay muchos aficionados que ni siquiera saben que hay dos La bohème casi contemporáneas.

H Jesús García Pérez

ay en la historia de la ópera bastantes argumentos que han sido tratados por varios compositores, y no solamente con libretos distintos, sino incluso a veces con el mismo. De todos es conocido que se consideró un atrevimiento por parte de Rossini escribir un *Barbiere di Siviglia* (1816), cuando tan célebre era el de Paisiello (1782). Menos sabido es, por ejemplo, que antes de *La clemenza di Tito* (1791), existían otras varias, entre ellas una de Gluck (1752). Y no hablemos de los innumerables *Orfeo*, *Euridice* y *Dafne* que pueblan los primeros tiempos del género, cuando parecía que un número limitado de asuntos debía ser musicado por todos los compositores, como si se tratara de una competición en la que cada uno quería poner su muestra correspondiente.

Pero si, volviendo a los dos primeros ejemplos, había una distancia de treinta o cuarenta años entre las dos óperas con el mismo asunto, no es ése el caso de las dos *La bohème* aparecidas casi a la vez en el panorama lírico italiano de fin de siglo pasado. Su historia está íntimamente entrelazada y en claro detrimento de la popularidad de una de ellas, eclipsada por la otra hasta el extremo de haber llegado a caer en un olvido casi total, del que parece se la va a sacar con justicia en estos últimos años.

Ruggero Leoncavallo estaba ya acercándose a los treinta y cinco años cuando



Caricatura de Ruggero Leoncavallo.

consiguió al fin un éxito con *Pagliacci*, un triunfo que después iba a ser el único perdurable, convirtiéndolo en uno de tantos músicos que han pasado a la historia por una sola de sus obras, en ocasiones no la mejor de las que produjeron, ni de su preferida. Esto sucedía en 1892: Leoncavallo, artista un tanto desordenado e intelect-

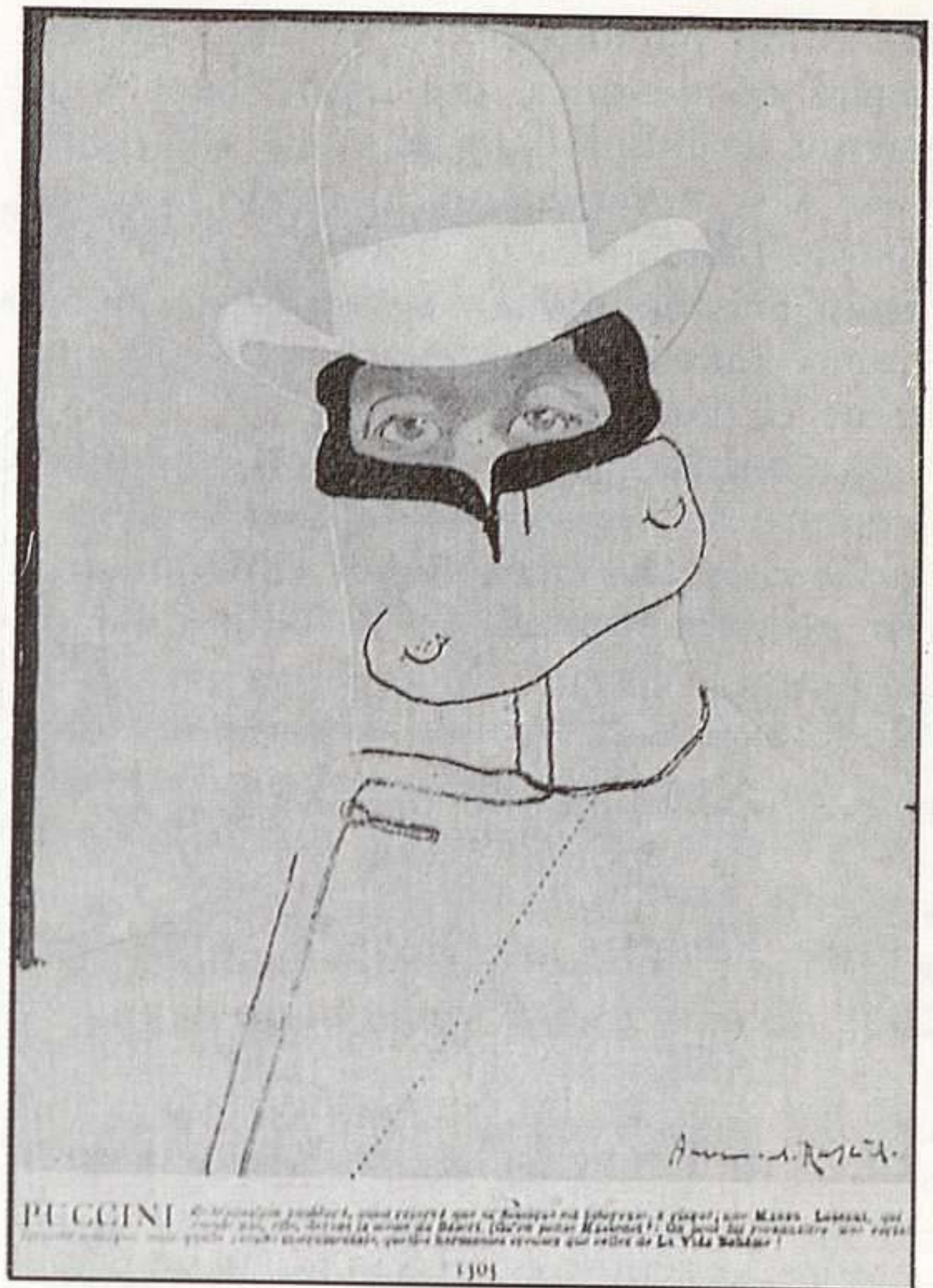
tual intentó en vano otros éxitos: también quiso hacer un poco de Boito y confeccionó un libreto sobre *Escenas de la vida de bohemia*, de Murger, libro que hacía furor por aquel entonces. Ofreció su creación literaria a Puccini para que escribiese la música, pero se encontró con el cálculo, la diplomacia y la astucia del compositor de Lucca, quien rechazó la oferta, aunque luego se procuró, por otro lado, otro libreto para su *Bohème*. Entretanto a Leoncavallo le habían entrado ganas de musicar la obra él mismo, y la dejó lista casi a la vez que Puccini. Pero los trabajos necesarios para el estreno lo dejaron atrás: la de Puccini vio la luz en febrero de 1896 y la de Leoncavallo al año siguiente, en La Fenice de Venecia. Pese al tremendo éxito que desde el principio tuvo la primera, la segunda no lo conoció menor en el primer momento. Fue

Los bohemios de Leoncavallo son de carne y hueso; los de Puccini, un poco figuras de opereta.

después, cuando la inmensa popularidad de la ópera pucciniana (tan comercial, para emplear un lenguaje actual) hizo palidecer la de la de Leoncavallo, acaso intelectualmente más valiosa y en música, más adaptada al ambiente y al carácter

de los personajes. Leoncavallo llegó a intentar cambiar su nombre por el de *Mimi Pinson*, iniciativa que no prosperó por inútil. Hoy en día hay muchos lyricómanos que ni siquiera saben que hay dos *La bohème* casi contemporáneas, y que la eclipsada contiene valores ciertos, dignos de mejor suerte de la que ha corrido en los hábitos del público.

Sin entrar en polémicas acerca de lo estudiado que hay en la manera de Puccini para agradar al público, y reconociendo su gran valor como operista, no se puede



Caricatura de Giacomo Puccini.

negar que en su *Bohème* hay mucho de artificioso y que sus bohemios son un poco de mentira, mientras en que en la obra de Leoncavallo se comportan de un modo más real, más humano, más auténtico. En Puccini, ni siquiera se define claramente cuál es la profesión de alguno, como el músico Schaunard, que en Leoncavallo llega a ejecutar una composición suya tocando el piano sobre la escena con la orquesta callada. Mimi no está aquí enferma desde el principio, sino que enferma durante la ópera, como consecuencia de la vida de miseria que lleva, por amor, con Rodolfo. Los bohemios de Leoncavallo son de carne y hueso; los de Puccini, un poco figuras de opereta. En Leoncavallo, llevan la vida que desean, porque son artistas, pero pagan sus consecuencias; hay incluso un intento de análisis psicológico acerca

de cómo puede pervivir el amor en tan malas condiciones, por alimentarse solamente de ilusiones, y de cómo éstas pueden desvanecerse ante la cruda realidad diaria. Las figuras de Marcello y Musetta están más definidas y sobre todo ella adquiere mucha mayor densidad de la que tiene en Puccini.

La música que Leoncavallo le confía es siempre de honda raíz popular y suena a *café-concert*. Los cuatro actos se desarrollan en el café Momus, en la buhardilla de Musetta, en la de Marcello y en la de Rodolfo. Los dos primeros son comedia y los dos últimos tragedia, y el contraste casi brutal está perfectamente marcado en la música. En Puccini, este contraste, ciertamente también muy logrado, se produce sólo en el cuarto acto.

Tras casi medio siglo de eclipse -reflejado un tanto en las personalidades de Puccini y de Leoncavallo-, en 1958, con ocasión del centenario del nacimiento de ambos, se repuso en el San Carlo de Nápoles, ciudad natal de Leoncavallo, su *Bohème*, ante el asombro del público. Después se organizaron representaciones en el Festival de San Remo, con el resultado de una discreta exportación, de la que no quedó excluido nuestro Gran Teatre del Liceu.

El 1 de diciembre de 1966, el elenco intitulado Compañía Titular del Festival Internazionale del Melodramma di San

Remo estrenaba en España, en el escenario liceísta, *La bohème* de Leoncavallo. Gian-Luigi Colmagro fue Rodolfo; Nedda Casei, Musetta; Antonietta M. Medici, Mimì; Doro Antonioli, Marcello; Orazio Gualtieri, Schaunard. Como Vizconde Paolo, actuaba un joven barítono que después ha sido muy querido entre nosotros y al que aún vimos actuar hace bien poco: Franco Bordoni. En el papel de Colline actuaba Lluís M^a Andreu, el que con el tiempo había de ser administrador artístico del Liceu hasta su reciente «emigración» a Sevilla para regir, con la Expo, las actividades del nuevo Teatro de la Maestranza. En su incipiente carrera como barítono, Andreu había ya cantado en el Liceu el De Brétigny de *Manon* y el Schaunard de la otra *Bohème*, la de Puccini. Alberto Zedda dirigió las representaciones leoncavallianas del Liceu.

Los que tuvimos la suerte de asistir a alguna, comentamos siempre la sorpresa que nos causó la belleza de la obra, coincidiendo con lo que ocurre cada vez que se repone. Esperemos que la evidente injusticia que ha conducido hasta hoy a *La bohème* de Leoncavallo por derroteros poco conocidos se repare en el futuro, si bien no se nos oculta lo difícil que resulta, tanto para el público como para los organizadores, salirse de los senderos trillados. □

Leoncavallo desconegut

Dels compositors pertanyents a la que primer es va anomenar «Giovane Scuola» i després escola verista, Leoncavallo fou sens dubte el més atípic.

Dels compositors pertanyents a la que primer es va anomenar «Giovane Scuola» i després escola *verista*, Leoncavallo fou sens dubte el més atípic.

Roger Alier

Després de formar-se musicalment a Nàpols, el seu pare l'havia enviat a estudiar dret a Bolonya, que sempre havia estat un lloc capdavanter de la vida musical italiana i que en els anys 1870 s'adelerava pels camins wagnerians que la resta de ciutats d'Itàlia rebutjaven. Leoncavallo romangué sinó fascinat, almenys sí atret pel fenomen wagnerià, i aquesta és la clau de tota la seva producció operística, com es fa palès en la seva obra màxima, *Pagliacci*, però també en la seva producció avui oblidada o menys coneguda.

Després d'un primer assaig operístic, *Chatterton* (1888), que de moment hagué de guardar, mancat de possibilitats d'estrenar-la, es va deixar atreure per una carrera fàcil com la que li prometia un oncle seu, que tenia una bona posició a la cort del germà del virrei egipci, Mahmud Hamid. Però en esclatar una guerra contra els anglesos, Leoncavallo refusà d'ocupar el càrrec de director de la banda militar en el teatre d'operacions bèl·liques, i va fugir com va poder a Port-Said, on s'embarcà clandestinament cap a Marsella. Va passar després a París, on es guanyava la vida escrivint cançons i tocant el piano en cafés-concert. Aquest «entrenament» li

fou molt útil després per escriure operetes.

El baríton francès Victor Maurel el va descobrir en aquest ambient i el va fer passar a Milà, on li presentà l'editor Giulio Ricordi, amb el qual va arribar a un acord: escriure una trilogia sobre el món italià del Renaixement. Idea congenial per a Leoncavallo, que aspirava a ser el Wagner italià, va donar com a resultat la primera part de la trilogia: *I Medici* (la segona s'havia de titular *Savonarola* i la tercera *Cesare Borgia*). Ell mateix, a la manera de Wagner, se n'havia escrit el text (no li mancava cultura literària, a diferència d'altres compositors).

Abans d'estrenar *I Medici* amb un rotund fracàs, Leoncavallo havia aconseguit el seu èxit immediat -i l'únic perdurable- amb *Pagliacci* (1892), i el fet que aquesta òpera l'adquirís l'editor Sonzogno el va distanciar de la família Ricordi, que van deixar d'afavorir-lo (*Pagliacci*, per aquest fet, no es va estrenar a la Scala de Milà fins el 1926!).

La bohème (1897)

No el va afavorir gens el fet d'haver coincidit amb Puccini en la tria del mateix tema operístic: el derivat de la novel·la de Murger *Scènes de la vie de bohème*. Si bé la seva versió és més fidel a l'esperit de l'obra original, i dóna més relleu al conjunt dels personatges (sobre tot a Musetta i a Schau-

nard), el cert és que la versió de Leoncavallo no té el *pathos* ni el sentit romàntic que ha fet de l'obra de Puccini l'emblema de tantes i tantes temporades d'òpera. Leoncavallo dóna a Musetta una ària gairebé de cafè-concert i col·loca una graciosa peça per a piano en mans de Schunard, fent ús d'un recurs típic del verisme, el del teatre dins del teatre, aplicat a la presència d'un piano en escena, idea que repetiria en *Zazà* i que també Giordano empraria en la seva *Fedora*.

En aquesta peça pianística de Schunard, Leoncavallo fa una graciosa paròdia de la música rossiniana, que a l'època semblava plenament periclitada.

Zazà (1900)

Aquest va ser l'altre èxit de la carrera de Leoncavallo, sens dubte inferior a l'obtingut amb *Pagliacci*, però que de tota manera va confirmar el seu nom com a autor de l'escola verista. Basada en una

Zazà Aquest va ser l'altre èxit de la carrera de Leoncavallo

obra teatral francesa de Simon i Bertin que ja era molt popular, *Zazà* és un drama de gelosia i de triangle amorós en el qual una artista de teatre, Zazà, descobreix massa tard que el seu amant Milio

Dufresne, té una muller i fins i tot una nena. La petita, sense saber el drama familiar que està a punt d'esclatar-li a sobre, interpreta davant de Zazà unes peces de piano i la senzillesa de la nena motiva que Zazà es retiri sense formular les seves acusacions contra l'amant infidel, deixant que la família segueixi la seva vida en pau. Massa tard Zazà s'adona de quin és l'home que veritablement se l'ha estimada, Cascart, empresari del teatre.

Zazà és una obra interessant per molts



Escena de l'acte I de *Zazà*. Rosina Storchio (*Zazà*).
Mario Sammarco (*Cascart*).

conceptes, entre els quals la seva adequació als principis del verisme, que veia en el teatre no una ficció sinó un eco de les coses de la vida; aquí Leoncavallo, en certa manera, reproduïx les tesis de la seva obra cabdal, *Pagliacci*. Una altra característica típica de l'escola és la multitud de personatges secundaris, des de la mare de Zazà i els seus companys de teatre, fins a la muller de Dufresne i la crucial figura de la nena, decoren l'obra donant-li l'aspecte de «retall de la vida» tan car als veristes.

Una saga germànica fracassada.

Els èxits de Leoncavallo havien estat repetits en alguns dels teatres alemanys. Fins i tot *I Medici* es va representar amb un cert èxit: almenys va aconseguir l'aprovació entusiasta del kàiser alemany Guillem II, el qual va tenir la pensada de contractar el compositor perquè escrivís una òpera sobre les glòries dels Hohenzollern. El resultat fou una òpera en alemany: *Der Roland*



Leoncavallo amb els intèrprets de l'estrena de *Zazà*.

von Berlin (1904) que va resultar un fracàs unànim de crítica i públic.

En els anys següents, potser desconfiant de la pròpia capacitat de continuar la seva carrera de grans èxits operístics, Leoncavallo va tornar a la música més frívola que havia après a fer triomfar a París, i es va dedicar a l'opereta. Amb alguns títols com *Malbruk*, *La reginetta delle rose* (que encara apareix alguns cops), *La candidata*, etc., (alguns dels quals es van fer al Liceu al principi d'aquest segle), va aconseguir èxits més o menys efímers. Sovint dirigia ell mateix les seves produccions lleugeres,

i va arribar a fer una condensació de *Pagliacci* en una peça de durada més curta per exhibir-la al costat de les seves creacions frívoles. Amb obres així va fer gires artístiques per diversos països europeus, incloent-hi Anglaterra, on va obtenir molt bona acollida.

Quan finalment va voler tornar a l'òpera de més envergadura va compondre *Edipo re*, però va morir inopinadament a Montecatini el 1919 i aquesta òpera es va estrenar pòstumament l'any següent sense arribar a obtenir l'èxit que ell hauria desitjat. □

Entrevista amb Enzo Dara

Enzo Dara és d'aquells cantants que, per al bon aficionat, no requereix presentacions: és un baix *buffo* dels més coneguts en el repertori italià i les seves interpretacions còmiques dels principals personatges rossinians, donizettians i cimarosians s'han vist als teatres de tot el món.

A Barcelona, la presència d'Enzo Dara és recordada sobre tot pel *Don Pasquale* del Teatre Grec, l'estiu del 1989; al Liceu pel seu Dr. Bartolo del *Barbiere* (1969-70 i 1981-82) i pel Dulcamara de *L'elisir d'amore* (1970-71), a més de l'Annibale Pistacchio d'*Il campanello* de la temporada anterior 1990-91. El 1990 va actuar també en la poc reeixida «Rossiniana» del Grec, on va ser el pal de paller del muntatge.

Simpàtic, rodanxó i ponderat en les seves respostes, ens ha semblat que en l'Any Rossini tenia un fort interès entrevistar un personatge com ell, un veritable especialista en aquest camp.

Marc Heilbron/Roger Alier

OPERA ACTUAL: Pensa que s'és baix *buffo* per vocació o per les condicions vocals?

ENZO DARA: Entenc la pregunta, que és molt clara. De baix *buffo* se'n pot ser tant per la vocació com per les característiques vocals. L'important és que no sigui un mer recurs; que si un no té condicions per a fer Mefistofele, Felip II, Silva, etc., no digui: bé, faré de baix *buffo*. Els que fan això s'equivoquen, perquè calen característiques molt particulars per fer de baix *buffo*. Quant a la veu que cal, no se sap de precís: baix-baríton, són baixos, són barítons. Però pel que a mi m'afecta, des de les primeres lliçons, des dels meus primers concursos, des dels meus primers concerts, tot seguit

vaig començar a fer parts de *basso-baritono brillante*, és a dir, Mozart, Rossini, Donizetti. No ha estat per a mi un mer recurs: sempre m'ha agradat el teatre, gairebé diria que m'agrada més el teatre que la música, i per això puc dir que la veu de baix *buffo* està lligada molt al teatre i a la comèdia.

OA.- Què en pensa dels directors d'escena actuals: són bons o dolents?

ED.- Hi ha registes bons i registes dolents, com hi ha directors d'orquestra bons i d'altres que no ho són. No cal pensar que s'ofèn l'autor si un regista fa una direcció escènica moderna: n'hi ha prou amb que sigui bella: perquè també es pot ofendre l'autor amb una mala direcció escènica tradicional.



Enzo Dara, un dels millors intèrprets del repertori *buffo* d'aquests anys.

OA.- I la carrera de *regista* d'Enzo Dara, com va?

ED.- Després dels trenta-tres anys de la carrera de cantant d'Enzo Dara, la de *regista* d'Enzo Dara va força bé i tinc les meves expectatives, perquè vaig començar ara fa dos anys; no com a broma, perquè amb aquestes coses no en faig mai, de broma; però sí com a temptativa. Vaig començar al Filarmonico de Verona amb el *Barbiere* i va anar bé. Era com un experiment, i va agradar; el mateix espectacle va ser portat després al Teatro Bellini de Catània, i després ho ha estat al Regio de Torino, on va ser filmat per la televisió. Després he continuat amb Cimarosa a Bolonya, i al Stabile de Bolzano, i ara m'espera una altra gira també amb Cimarosa a Bolonya, l'any proper, i després tornaré a Bolzano amb *Il mondo della luna* de Paisiello. Tinc moltes

altres peticions però no puc dir que sí perquè tinc altres encàrrecs com a cantant acceptats de fa anys, i per altra banda, vull que siguin sempre muntatges nous i també, si faig una direcció escènica, vull poder-me preparar bé.

OA.- Quina pensa que sigui l'aportació d'Enzo Dara com a *regista*?

ED.- Estic a l'inici d'aquesta activitat i potser seria una mica prematur dir que hi apporto coses. Puc tenir coses a aportar, però encara no m'hi atreveixo: tot s'ha d'anar fent al seu moment. Puc dir que el meu *Barbiere* -que potser veureu algun dia a Espanya per televisió- era tradicionalment nou, perquè no hi he posat cap «gag» dels meus «Barbers» fets amb altres directors d'escena en la meua carrera, perquè un dels perills del cantant-*regista* és aquest: que agafi una mica de tots els directors d'escena, de tots els espectacles que ha anat trobant durant la seva carrera; en canvi, en el meu *Barbiere* tots els «gags» eren nous. Potser on he fet una cosa molt bonica i força nova, sempre dins de la tradició (que és cosa ben difícil, per cert), l'he feta en el díptic de Bolonya: *La serva padrona* de Pergolesi i *Il maestro di cappella* de Cimarosa, de tal manera que en mig de *La serva padrona* de Pergolesi hi vaig inserir *Il maestro di Cappella*: així resultava un *intermezzo* ficat dintre d'un altre *intermezzo*. Era *Il maestro di cappella* de Cimarosa el que venia a trencar les oracions d'una representació de *La serva padrona*, i va agradar molt.

OA.- Se'n troben, avui, de baixos bufos nous?

Jo no sóc d'aquells cantants que diuen: «Després de mi, el diluvi».

Un director
d'orquestra
d'òpera bufa
cal que estimi el
teatre

ED.- Sí. Jo no sóc d'aquells cantants que diuen: «Després de mi, el diluvi». És cert que després de Rossini, fou Verdi el diluvi, però no després d'Enzo Dara. Jo crec que n'hi haurà sempre. No vull dir noms, perquè me'n descuidaria algun que no hagi sentit, però no hi ha dubte que n'hi ha, com, en aquest repertori, hi ha també tenors, i també sopranos i barítons. És en el repertori verdià i dramàtic que manquen les noves veus d'una certa importància. Ara fa vint o trenta anys hi havia problemes a reunir una companyia de cant per fer *L'italiana in Algeri*, *La Cenerentola*, *La donna del lago*, *Semiramide*. Ara no, ara els problemes hi són per fer *Rigoletto*, *Aida*, *Don Carlo* o *Il trovatore*. L'*Aida* mateix va camí de convertir-se en una «òpera rara».

OA.- Com pensa que ha de ser un director d'orquestra d'òpera bufa?

ED.- Cal que estimi el teatre. Ha d'estimar la comèdia. N'hi ha molt pocs. Jo només en podria citar dos o tres, però no diré noms per por de deixar-me'n algun. Hi ha molts directors que són molt bons per a dirigir concerts simfònics, i que sovint les òperes les fan com si fossin poemes simfònics. Però en aquest repertori això no es pot fer: cal un director que estimi molt el teatre i que tingui el sentit de la comèdia. Perquè en aquestes òperes en les que hi ha comèdia, especialment en el Setcents, en tot aquest patrimoni infinit del segle XVIII napolità, una cosa grandiosa que no es coneix, que no acabem mai de meravellar-nos-en, requereix un director que s'ho estimi; altrament no se'n sortirà. I també en aquest repertori cal deixar els musicòlegs una mica de costat, perquè

amb aquestes obres cal tallar, recosir, interpolar i afegir coses, i fer-ho viable -com, per altra part, es feia en aquell temps. Aleshores escrivien òperes que duren ben bé quatre o cinc hores, i avui dia això no és viable com a espectacle.

OA.- El futur de la carrera d'Enzo Dara quins projectes inclou?

ED.- Jo de projectes en tinc sempre, però els que tinc en cartera són aquells que resultin factibles; no m'agrada pensar en projectes que no pugui dur a terme. Ara sóc cantant-regista; demà seré un regista-cantant i en el futur espero que seré només regista: és inevitable, és un canvi fisiològic.

OA.- Per què escriu, Enzo Dara?

ED.- Sempre m'ha agradat. Sempre hi he treballat i tinc una facilitat per escriure. Si em diguéssiu ara: escriu alguna cosa sobre els cangurs, jo no en sé res, de cangurs, però jo us ho escriuria. Primer, quan estudiava cant, escrivia en «Il Resto del Carlino», que és un diari italià, de Bolonya. Allí he fet les meves primeres armes com a escriptor professional i com que m'agrada escriure he continuat fent-ho; he escrit per a «L'Opera» i ara escric per a «Musica Scuola»... i, ja ho veieu, també per a «Òpera Actual». Encara escric algun cop coses per a «La Gazzetta» de Màntua, per a «Il Resto del Carlino», etc. I ara penso també, vaja, ja estic treballant per reunir totes les coses meves en un llibre. Vosaltres heu llegit poques coses meves, però el meu estil és

Ara sóc
cantant-regista;
demà seré un
regista-cantant
i en el futur
espero que
seré només
regista

com el de l'òpera bufa, no? Amb les *buffonerie* es poden dir coses tremendes. En aquella època, per evitar la censura hom recorria a la comicitat, les bromes, per a dir les veritats.

OA.- Digui'ns un record bo de la carrera passada: una funció, un cantant, un moment bonic?

ED.- En els meus records sóc un home molt del present, que mira cap al futur. Els records els tinc, sí, i ara us els diré, però no hi glateixo amb els records, són aigua passada. Us parlaré, per exemple, de la meva trobada amb Claudio Abbado: per a mi trobar-me amb Claudio Abbado sabeu què va significar? Quinze anys de Scala, deu anys de Staatsoper de Viena: fa vint-i-



Enzo Dara al Metropolitan Opera House de Nova York.

dos anys que canto amb Claudio Abbado. Ell és *L'últim dels mohicans*, perquè tots els altres han desaparegut. Encara no fa gaire que he fet a Pesaro amb ell *Il viaggio a Reims*, a l'octubre treballaré amb ell a Berlín. Naturalment que recordo: quan vaig fer l'audició amb ell i em va cridar al camerino i em va dir: «Vaja, Enzo, seu, seu», i ja em va tractar de tu i jo penso «Déu meu, com haurà anat la prova?». I tot seguit em diu: «Doncs bé, farem el *Barbiere* a la Scala, el *Barbiere* a l'òpera de Roma, el disc i la pel·lícula!» Això sí que és un bon record!

OA.- Tornem a la teva activitat de *regista*. Quan la fas, penses potser en tantes coses que hauries volgut fer quan cantaves aquella mateixa òpera i no te les deixaven fer?

ED.- Sense voler, ho faré, això. Jo amb els directors d'escena sempre m'hi he trobat molt bé. Amb els bons, perquè sempre s'hi aprenen coses; amb els dolents, també, perquè jo no sóc dels que busquen raons; m'agrada la bona vida i no m'agrada que hi hagi baralles. En trenta-tres anys de carrera potser m'he hagut de plantar dues vegades; no és gaire, com podeu veure. Estic convençut que el més important és treballar bé amb els cantants. Avui els cantants joves no tenen directors d'escena que els ensenyin: bé perquè es treballa amb presses, o perquè no en tenen ganes, o perquè no en saben. Avui entre els *registes* manquen els grans noms: et fiquen en una arquitectura, t'insereixen en un context escènic i deixen que el personatge te'l facis tu. Ara bé, jo que sóc Enzo Dara i porto més de trenta anys de carrera, m'ho puc fer, però un noi que comença, no, i

Hi ha *registes* bons i si els cantants ho són també, de problemes no n'ha mai.

això no és just. Jo me'n recordo a Espanya, a Bilbao, fa molts anys, quan jo encara feia papers petits, que hi havia un *regista* desconegut, que es deia Arsenio Giunta, italià: em va posar quatre hores d'assaig en una sala, tot sol, perquè jo era un jove cantant que debutava en el Monterone de *Rigoletto*. Això és fer el bé a un cantant jove, però això ja no existeix.

OA.- Alguna vegada és vostè mateix el que dóna idees al director d'escena.

ED.- Sí, i cal que sigui així. També ho fan els altres cantants, no pas jo sol. Quan es treballa en equip surten tantes coses! Per exemple, amb el mateix Ponnelle, quan treballàvem junts a vegades fèiem bromes i en sortia alguna idea, i ell mateix deia: «Sí, mantinguem-la, mantinguem-la!» Hi ha *registes* bons i els cantants ho són també, de problemes no n'hi ha mai. Hi són amb aquells que són així-aixà; n'hi ha alguns que no saben res, però et deixen fer, i els que no sabent res, no et deixen fer res. Són aquests els que et fan difícil el treballar.

OA.- Finalment, hi ha algun baix *buffo* que tu consideris com un mestre, o com un prototip?

ED.- Com a mestre, Sesto Bruscantini, com a cantant complet. Un altre, Peppino Taddei, aquesta força de la Natura; són cantants importants. Quan es canta amb cantants importants, no s'ha d'estar allí observant els defectes, com fan alguns, sinó observar els encerts i aprendre'n: el

carisma de Taddei, la coloratura de la Berganza, el *fiato* de Kraus, l'estil de Bruscantini, són coses que et fan aprendre moltes coses. Jo he tingut la sort, de jove, de començar a cantar amb gent així.

OA.- Ha sentit parlar de la polèmica que s'ha suscitat entre grans cantants arran de la participació vocal en els Jocs Olímpics?

ED.- Vosaltres teniu grans cantants, i teniu una gran fortuna: teniu un ministeri de Cultura que es preocupa d'aquestes coses, almenys una mica. No us en queixeu si us sembla poc, perquè a Itàlia no succeix *nada*, eh? No us lamenteu, perquè a Itàlia és zero, el ministre de cultura no s'interessa per res, i com a màxim ho fa veure. Sobre el que ha passat amb els Jocs Olímpics realment no en tinc prou informació per opinar.

OA.- Té algun projecte per cantar a Espanya?

ED.- En aquests moments cap. He parlat amb Sagi, de la Zarzuela i em va dir que farien, que no farien, però en concret no hi ha res.

La conversa continua, però en atenció al nostre entrevistat, deixem de formular-li preguntes. Cordial i simpàtic, amb un peu a l'avió i pendent encara de fer unes visites, ens acomiadem d'Enzo Dara tot agraint-li que des d'ara sigui amb nosaltres com a col.laborador destacat de la revista «ÒPERA ACTUAL». □

Paf, i va caure el cap de Calaf

La idea, molt brillant encara que no originalíssima de Jérôme Savary, de convèncer un compositor perquè escrivís una continuació de la Carmen de Bizet, m'ofereix el punt de partida per a jugar una mica amb el lector i allargar el final d'algunes de les òperes famoses.

Enzo Dara

La idea, molt brillant encara que no originalíssima de Jérôme Savary, conegut director d'escena, a més de director del Palais de Chaillot parisenc, de convèncer un compositor perquè escrivís una continuació de la *Carmen* de Bizet, m'ofereix el punt de partida per a jugar una mica amb el lector i allargar el final d'algunes de les nostres òperes famoses.

Per ser sincer, us diré que ja hi havia pensat fa alguns anys amb el meu amic Achille, a la fi d'un d'aquests grans sopars que es feien abans, aquelles atipades que malgrat el colesterol i els triglicèrids, t'estimulaven la imaginació. Era la nostra droga dels anys cinquanta. Ja ben inflats i una mica «alegres», vam posar les bases per allargar l'argument de *Rigoletto*. El bufó, un cop enterrada la filla, amb freda determinació duia a terme la seva «vendetta, tremenda vendetta» i matava Sparafucile (el «Killer»), Maddalena (la còmplice), un ampli grup dels «cortigiani, vil razza dannata» i finalment el propi Duc de Màntua (el violador), aquest últim en mig de terribles patiments.

Una carniceria, en definitiva, pitjor que un estrall de mafiosos, tot cantant:

«Cortigiani, vil razza dannata
ora al fin la vendetta è venuta,
la vendetta che avevo giurato
a mia figlia quel giorno fatal.»

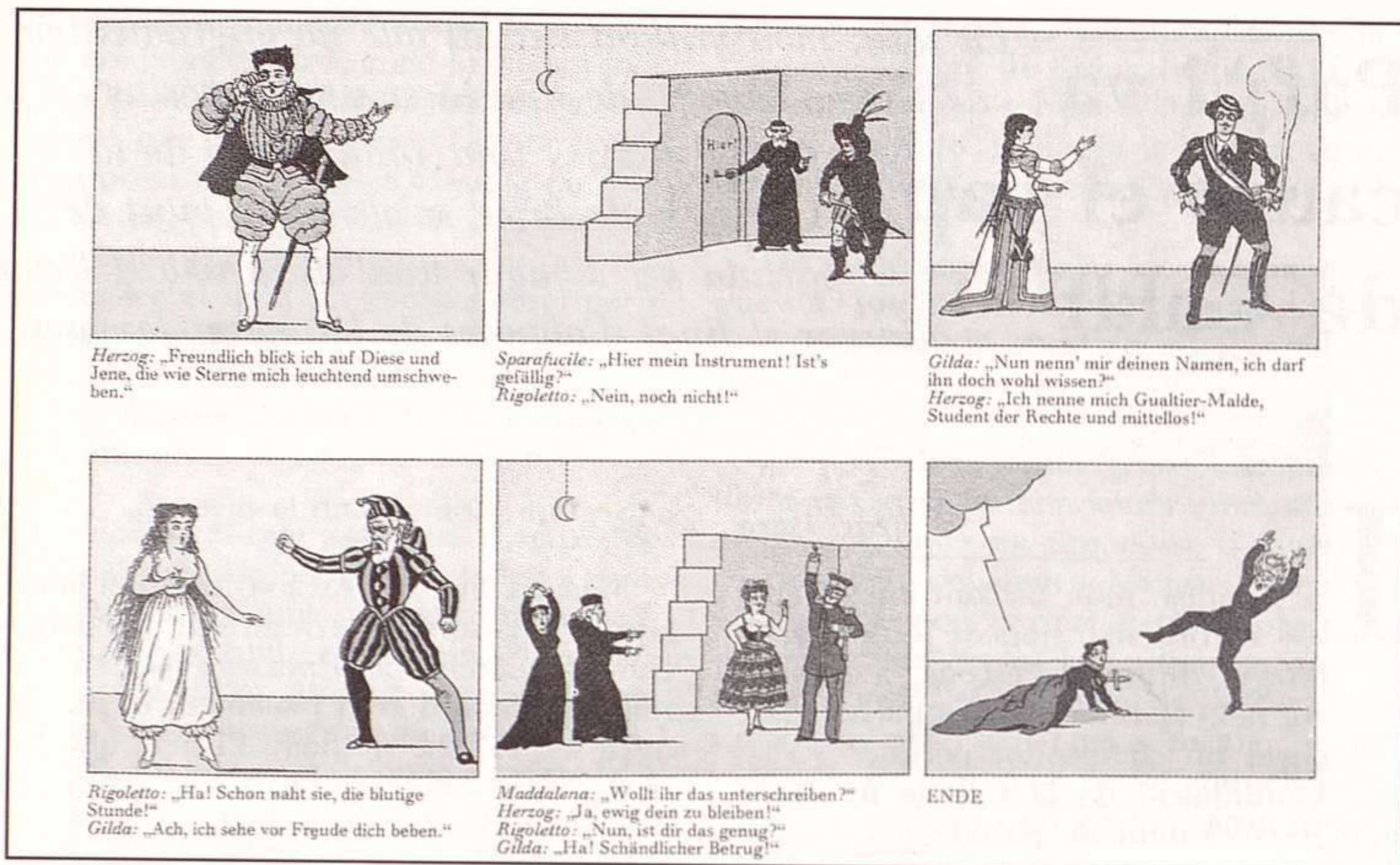
Seguim, doncs, amb la diversió.

Madama Butterfly. A Cio-Cio-San el harakiri no li ha sortit bé i després d'una llarga cura es guareix, però perseguida pels parents que han digerit malament el suïcidi fracassat, fuig al Vietnam. El nen, que ha anat a viure amb el seu pare Pinkerton i la seva madrastra a Nova York, quan es fa gran arriba a saber tota la història, que li explica el cònsol Sharpless en el llit de mort, i molt contorbat, abandona la casa per córrer a trobar la mare, cantant:

«Addio, Manhattan,
nuova mia terra, addio,
me ne vo in Vietnam
a cercare Cio-Cio-San.»

La traviata. Violetta Valéry, abans de conèixer Alfredo Germont, havia tingut una filla que tenia amagada, com es feia aleshores amb els «fruits del pecat». Quan ella mor, passen els anys i la nena, crescuda, esdevé una noia una mica maliciosa, com la mare. Alfredo, que ara ja és un home madur, la veu per casualitat i poc li manca per tenir un atac: és clavada com la mare, com dues gotes d'aigua. Inevitablement s'enamora de la nena, que li correspon i canta:

«Non conobbi mai mio padre,
e mi dicono che mia madre
che moriva qui a Paris
si chiamava Valéry»



Escenes de *Rigoletto*.

Tosca. Em diverteix d'allargar una mica aquesta òpera per fer-ne més tràgic el final. Les bales disparades a Cavaradossi pels soldats de Scarpia eren veritablement només salves i contenien un lleuger somnífer (així «se salva» la figura de Scarpia; està contenta l'Església?). Cavaradossi es desperta justament en el moment en què Tosca es llença des de la fortalesa de Castel Sant'Angelo i es destrossa contra el terra, i aleshores ell la segueix cantant:

«Tosca,
Scarpia, davanti a Dio!
Cavaradossi,
Tosca, ci vengo anch'io!»

Turandot. La princesa, trencada la seva frigidesa per l'amor de Calaf, es revela ara una nimfòmana. No sols redueix al pobre

príncep a l'esgotament, sinó que a més li posa banyes amb tots els cortesans. Calaf lamenta no haver fet cas de l'amor de l'esclava Liù i voltant embogit per les sales i els jardins del palau exclama a continuació: «Si hagués escoltat el meu pare, Timur!». A la fi, desesperat, demana ajut a la P3 del palau (Ping, Pong, Pang) que organitza un complot per eliminar la princesa, però malauradament és descobert. El final és obvi:

«Pàf!
i va caure el cap de Calaf!»

Simon Boccanegra. Aquesta complicadíssima història refuso d'allargar-la amb un final, entre altres coses perquè el joc és bonic quan és curt. □

PARÍS - BASTILLA.

Temporada 1992-1993

Durant la temporada 1992-1993 l'Òpera de la Bastilla aixecarà el teló unes cent quaranta vegades. Gairebé dia sí, dia no, el primer teatre líric parisenc farà una representació.

Durant la temporada 1992-1993 l'Òpera de la Bastilla aixecarà el teló unes cent quaranta vegades. Gairebé dia sí, dia no, el primer teatre líric parisenc farà una representació. Cada any l'Òpera de la Bastilla augmenta el nombre de funcions.

Santiago Estapà

Aquesta temporada vinent es faran funcions en alternança. Això serà possible perquè la tramoia, complexíssima, ja és a punt. El conjunt de l'escenari és una mena de cub de Rubik articulats immenss en què cada cub elemental mesura 21 metres de costat. L'espai total ocupat correspon a un cub de 63 metres de costat -uns 250.000 metres cúbics- del qual el públic només veu una vint-i-setena part (menys del 5%) com a màxim. Cada cub elemental es pot desplaçar amunt i avall, a la dreta i a l'esquerra, endavant i endarrere- amb el decorat muntat i així es poden tenir preparats còmodament dos o més espectacles. Val la pena fer-ne la visita.

De les tretze òperes que es representaran, set són franceses. Ningú no ha amagat mai que un dels objectius del teatre de la Bastilla sigui fer conèixer amb dignitat el patrimoni líric francès al major nombre de gent possible: la subvenció estatal del teatre, juntament amb la del teatre Garnier, és d'uns deu mil milions de pessetes l'any. Qui paga, mana.

Només cinc de les òperes programades

són produccions noves. Totes franceses. Les altres vuit són reposicions.

Myung-Whun Chung, el director musical titular del teatre, estrenarà tres d'aquestes cinc produccions noves: *Jeanne d'Arc au bûcher*, d'A.Honegger, *Benvenuto Cellini*, de Berlioz, i la popular *Carmen*. La posada en escena de l'obra d'Honegger és de Claude Régy i Isabelle Huppert -la «madame Bovary» de Claude Chabrol- recitarà el paper de la donzella. Chris Merritt -benvingut!- interpretarà el Benvenuto en una producció signada per Denis Krief. Neil Shicoff -si ve- serà Don José nou de les quinze vegades que l'obra està prevista. Samuel Ramey serà l'Escamillo sis vegades, de les quals només tres actuarà amb Neil Shicoff: els 6, 9 i 12 de juliol de 1993. Aconsello la representació del 12, perquè a més d'ells dos hi haurà la Micaëla de Leontina Vaduva. B.Uria-Monzon interpretarà el paper de la gitana la meitat de les funcions: l'altra meitat encara no se sap qui la farà.

Si parlo de *Carmen* amb tant de detall és per donar una idea del difícil trencaclosques que ha de resoldre l'espectador que sap el que vol, a causa dels repartiments de geometria variable, inevitables quan el nombre de funcions és elevat i el teatre no disposa d'una companyia estable.

Myung-Whun Chung (a París se li diu «Monsieur Chung» o «Chung» a seques) s'ha guanyat la simpatia del públic de la Bastilla. És un bon director. Estudiós, es-

crupolós, que cuida el detall, treballador. Li agrada rosegar ossos. Potser sigui una mica *pompier*. Necessita coses grosses i/o que facin soroll. Estic convençut que les tres òperes que s'ha triat per a la temporada li quedaran molt bé.

Les altres produccions noves seran *Padmavâti*, d'Albert Roussel -obra poc coneguda d'un autor mig oblidat-, escenificada per Graham Vick, i el *Saint François d'Assise* d'Olivier Messiaen -que se'ns acaba de morir- posat en escena per Peter Sellars (sempre plou sobre mullat). José van Dam varà el paper de Sant Francesc; l'àngel serà D.Upshaw.

Espero amb simpatia la reposició de la posada en escena de *Faust*, que Jorge Lavelli va fer per a Garnier ara fa uns quinze anys. Aquell *Faust* va marcar època en la història d'aquesta òpera. Lavelli no solament va rentar la cara a l'obra lírica més representada a França de tots els temps, sinó que a més, va despertar els espectadors de Garnier a una altra concepció del fet escènic en l'espectacle líric. Per a molts, el *Faust* de Lavelli va ser una revelació.

Continuant amb la temporada, tota la resta seran reposicions de l'any passat o de fa dos anys, sense, però, moltes de les veus de les primeres representacions. Què en quedarà, de la pobra producció de N. Joël d'*Un ballo in maschera* sense Luciano Pavarotti? I dels mediocres *Contes d'Hoffmann* de R. Polanski -que ha reconegut que la seva especialitat és el cinema- sense José van Dam, ni Lella Cuberli, ni Martine Dupuy? Ben poca cosa, de segur.

Gwyneth Jones tornarà amb *Elektra*, que acaba de cantar amb molt d'èxit. Per ter-

cer any consecutiu, R.Wilson ens continuarà delectant amb la seva *Flauta*, que ha trobat molta acceptació. Unes *Noces* -«de cuyo nombre no quiero acordarme»- arrodoniran la presència de Mozart.

Manon Lescaut i *Pikovaya Dama* completen la temporada amb dues produccions de R. Carsen i A. Konchalovski que es defensen prou bé.

En fi, una temporada dominada per l'òpera francesa, amb un bon nombre de representacions, amb novetats i reposicions interessants, però amb poques veus importants. Això correspon bé a la voluntat dels organitzadors, tal com l'han expressada en múltiples ocasions. L'Òpera de la Bastilla no està encarrilada cap al «star system». I s'ha de reconèixer que de moment la idea està tenint èxit. Un èxit que sorprèn la mateixa empresa. Pierre Bergé, president de l'Òpera de París i organitzador actiu dels espectacles- fa la impressió que no s'ho acaba de creure. El percentatge d'ocupació de la sala -2.716 localitats- és del 98%, que és molt elevat. Parisencs i provincians, francesos i estrangers, notables i desconeguts, rics i pobres, joves i vells: a la Bastilla hi ha de tot. La gent hi va contenta i de moment ho aplaudeix tot, i molt. Els costums han canviat. A Garnier s'aplaudia d'una manera més selectiva. De tant en tant es xiulava, i fort. N'hi havia fins i tot que hi anaven per xiular. Ah! Per cert, el mes de març tindrem la possibilitat de tornar-hi per veure un *Capriccio* dirigit per Peter Schneider, amb Felicity Lott. Estic segur que aquesta vegada tothom aplaudirà.

Bourg-la-Reine, setembre de 1992. □

Il Re Pastore KV. 208 de Mozart a Barcelona

L'Associació Amics de Mozart de Barcelona, l'única al nostre país dedicada a la difusió de l'obra mozartiana, ha programat per a aquesta tardor l'estrena a Catalunya d'El rei pastor en versió concertant.

Jaume Radigales i Babí

L'Associació Amics de Mozart de Barcelona, l'única al nostre país dedicada a la difusió de l'obra mozartiana, ha programat per a aquesta tardor l'estrena a Catalunya d'*El rei pastor* en versió concertant.

Aquesta obra, composta el 1775 (Mozart tenia aleshores dinou anys), va ser un encàrrec de la cort arquebisbal de Salzburg amb motiu de la visita que l'arxiduc Maximilià, fill petit de l'emperadriu Maria Teresa, faria en aquesta ciutat. En aquella ocasió foren encarregades dues obres, una a Domenico Fischietti (*Gli orti Esperidi*) i l'altra a Mozart. Així, la primera i única representació va ser gairebé concertant, ateses les dimensions reduïdes de la sala de la cort salzburguesa. A més, en els documents de què disposem, ja se'ns parla de *serenata*, i això indica una escena reduïda.

El conseller municipal de la cort, Schiedenhofen, parla en el seu diari de Fischietti i del «no menys cèlebre Mozart». En efecte, el jove compositor havia estrenat el gener del mateix 1775 *La finta giardiniera* a Munic i la seva fama era prou notòria, tot i el seu malestar, ja manifest, envers Colloredo i Salzburg.

A la reduïda orquestra de l'estrena hi havia algú tan conegut com Michael Haydn, l'esposa del qual va interpretar un dels papers de l'obra juntament amb la

Sra. Aldgasser, muller del també conegut compositor. Però ben segur que Mozart va intervenir també a l'orquestra: pensem que l'ària d'Aminta «L'amerò sarò costante» (núm.10) és un rondó amb violí obligat, de manera que Mozart ja pensava en els seus cinc concerts per a violí -de pocs mesos després de l'òpera- i ja mostrà els seus dots com a solista amb l'acompanyament d'aquesta ària.

El compositor tenia en gran estima la seva obra: en el tercer dels esmentats concerts de violí (KV.216) utilitzà les primeres frases de l'ària «Aer tranquillo» (núm.3), també d'Aminta; i en cartes posteriors anomenava amb freqüència l'òpera.

Però no és gens fàcil fer ara una valoració d'*Il re pastore* si tenim en compte les òperes que Mozart havia estrenat abans, entre elles *Lucio Silla*, amb els grans moments que ni el mateix compositor no superaria. Així cal entendre *Il re pastore* com una obra de circumstàncies, no composta per al teatre i amb un dels pitjors llibrets de Metastasio, que l'havia escrit a Viena el 1751. No va ser tampoc un tema gaire recurrent per als compositors de l'època: entre deu i quinze autors (entre ells Gluck, el 1756) musicaren el tema després de la primera òpera, composta per Giuseppe Bonno el mateix 1751.

Mozart va reduir a dos els tres actes originals d'aquest *dramma per musica* de gènere pastoral i, malgrat l'encarcarament

del text, hi ha un intent de fer de carn i ossos els impossibles personatges metastasians: així Agenore canta la seva ària «Sol può dir» (núm.12) en l'única tonalitat menor de l'obra (do m), per demostrar la seva desesperació.

L'orquestració treu profit dels pocs recursos de l'orquestra de Salzburg, amb el colorit de les cordes, molt d'acord amb l'ambient bucòlic que el text proposa. Ja hem parlat de l'ària d'Aminta amb el violí obligat: la mateixa ària inclou a l'orquestra dos corns anglesos i dos fagots, que fan del número el fragment de l'òpera més deliciós i cèlebre.

L'Associació Amics de Mozart de Barcelona, que l'any passat va oferir, també en versió de concert, *La clemenza di Tito* al Palau de la Música Catalana, ha fet l'esforç de presentar enguany en el mateix Palau aquesta desconeguda -o mal coneguda- obra mozartiana. Un esforç ben lloable i que cal aplaudir.

EL TEMA I L'ARGUMENT

En aquest tipus d'òperes el protagonista, un rei magnànim, sol ser la representació del personatge a qui va dedicada l'obra. Entorn seu es mouen les intrigues de dues parelles d'enamorats (castrat-soprano) que són víctimes del poder tirànic del personatge central fins que, a la fi, tot es resol amb el seu perdó i la reconciliació dels personatges.

A *Il re pastore* l'acció passa a Sidó, on Aminta -que ignora que és el successor legítim del tron- viu com un pastor, enamorat de la nimfa Elisa. Alexandre el Gran, rei de Macedònia, busca el príncep hereu per coronar-lo i el seu confident Agenore,

que estima Tamiri -filla del tirà que destronà el pare d'Aminta- reconeix en el pastor el futur rei. L'amor per Elisa i la vida de pastor, tranquil·la i lluny de palau, fan que Aminta refusi el tron. A la fi, Alexandre decideix que aquell regne serà governat per Aminta, que esdevindrà un rei pastor.

DISCOGRAFIA I VIDEOGRAFIA

CONTREPOINT-NIXA

Albert Weikenmeier, Agnes Giebel, Käthe Nentwing, Hetty Plumacher, Werner Hohmann. Tonstudio Stuttgart- Gustav LUND (1954)

RCA

Luigi Alva, Reri Grist, Lucia Popp, Arlene Saunders, Nicola Monti. Orq. Alessandro Scarlatti, Nàpols.- Denis Vaughan (1967)

BASF-DGG

Edith Mathis, Arlene Augér, Sona Ghazarian, Peter Schreier, Werner Krenn. Orq. del Mozarteum de Salzburg- Leopold Hager (1974)

PHILIPS- COMPLETE MOZART EDITION

Jerry Hadley, Angela Maria Blasi, Sylvia Mc Nair, Iris Vermillion, Claes H. Ahnsjö.- Academy of St-Martin-in-the-Fields. Sir Neville Marriner (1989)

PHILIPS VIDEO CLASSICS

Enregistrament fet al Landestheater de Salzburg. Mozartwoche 1989, versió Sir Neville Marriner. □

El rincón de las curiosidades

Las librerías «de lance» están llenas de sorpresas para el lector paciente y el investigador puede hallar en ellas algunas piezas verdaderamente curiosas.

Así, por ejemplo, no es totalmente imposible todavía hoy en día toparse con el *Diccionario Enciclopédico de la Música* publicado por D. Carlos José Melcior, «Coronel retirado de infantería, Caballero con Cruz y Placa de la Real y Militar Orden de San Hermenegildo» y con otras muchas condecoraciones. El libro fue publicado en Lérida en 1859 y dedicado a Don Hilarión Eslava.

El diccionario en cuestión no es una obra insignificante, sino un manual correcto teniendo en cuenta las necesidades del público de la época. Sin embargo, como es lógico, algunas de las definiciones que entonces podían parecer válidas, hoy suscitan la sonrisa del lector actual. Una de éstas, la correspondiente al término «ARIA», es la que proponemos a la reflexión de quienes se interesan por las curiosidades.

ARIA.

Una *aria* en una ópera es la tela ó fondo en que se pintan los cuadros de la música imitativa; la melodía es el dibujo, la armonía el colorido. Todos los objetos pintorescos de la hermosa naturaleza, todos los sentimientos é inspiraciones del corazón humano son modelos aptos para ser imitados. La atención, el interés, el encanto del oído y la conmoción son el fin de estas imitaciones. Una *aria* agradable, y sabiamente armonizada, una *aria* inventada por el genio, y compuesta con esquisito gusto es una obra maestra de música. En ella se puede lucir una hermosa voz: en ella la pasión conmueve el alma por medio de los sentidos. Después de una hermosa *aria* sale uno satisfecho, no quedándole nada que desear al oído: la melodía se queda pegada en nuestra imaginación, nos la llevamos con nosotros y la repetimos cuando queremos. Aun sin acordarnos de una sola nota, nuestro cerebro la canta del mismo modo que la oyó en el teatro, y en él llevamos impreso el Teatro, el actor y la

escena, y aun el acompañamiento. Un verdadero aficionado casi jamás pierde la sensación de una hermosa *aria* que haya oído.

Las palabras de las *arias* no son seguidas como en el recitado, y aun cuando los versos sean cortos, se repiten, se parten y se transportan á voluntad del compositor. No es una narración de lo que pasa, sino un cuadro que se ha de ver por diferentes puntos de vista, ó un sentimiento en que el corazón se complace, del cual en cierto modo no puede desasirse, y las diferentes frases de una *aria* son tantas maneras de considerar la misma imagen. Por esta razón, el *motivo* ha de ser uno. Por medio de repeticiones bien colocadas una frase, que al principio no nos ha conmovido, al fin nos impresiona, nos agita y nos transporta; y por este mismo principio los trinos, que en las *arias* patéticas parecen no convenir al género de estas, sin embargo no lo son siempre. Oprimido el corazón de un sentimiento muy vivo expresa muchas veces más con sonidos inarticulados que con las palabras. □

Ò P E R A A C T U A L

REVISTA NÚM. 3

ABRIL-JUNY 1992

P V P 600 PTES.

BICENTENARI ROSSINI



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

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

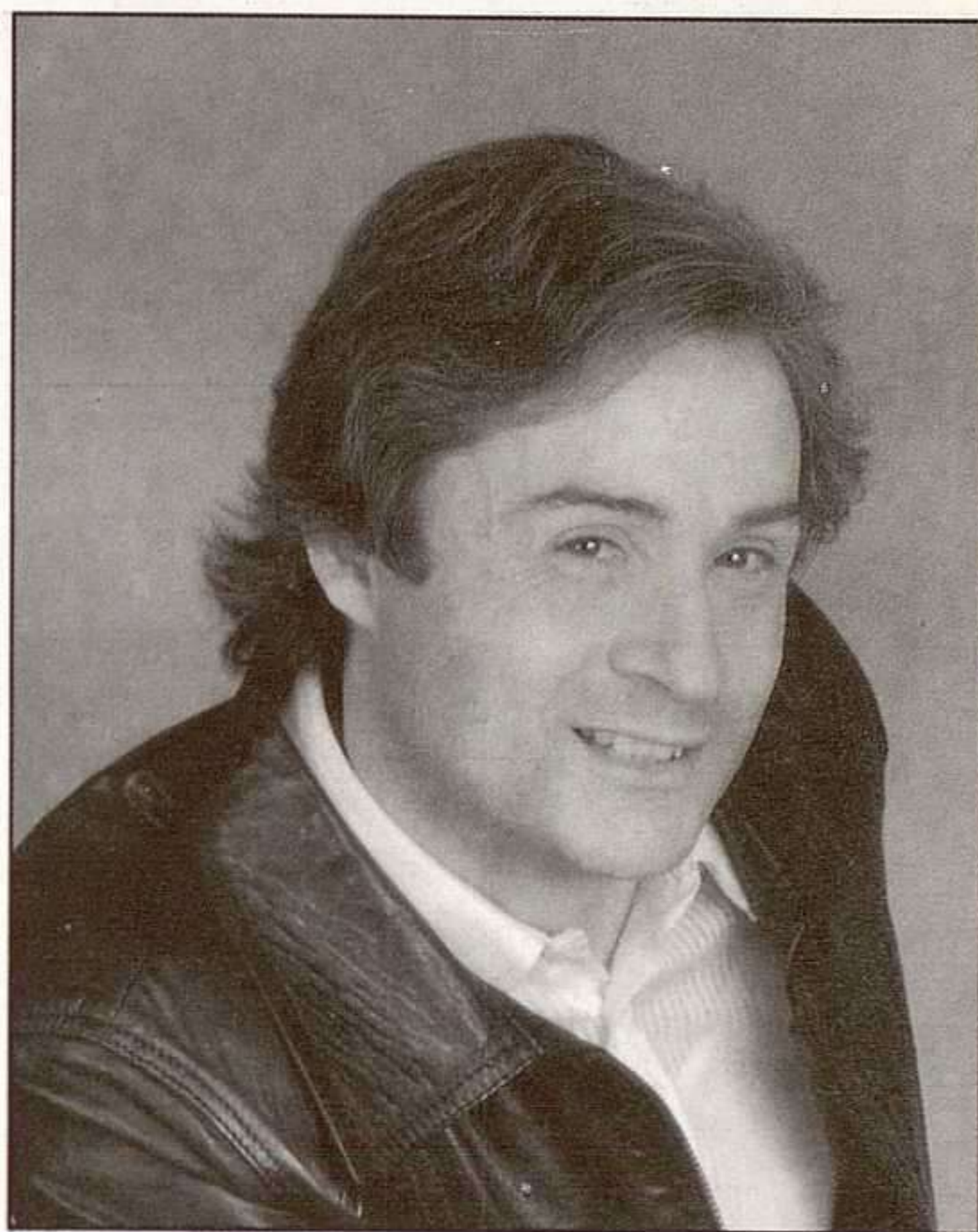
- N° 1 - Oct-Des. 1991 600 ptas.
- N° 2 - Gen.-Març 1991 600 ptas.
- N° 3 - Abr.-Juny 1991 600 ptas.

Dalmau González: la sinceritat d'un tenor de casa nostra.

Marc Heilbron/Roger Alier

El tenor Dalmau González ens va rebre a casa seva. Un ampli balcó deixava veure una imatge riallera de Barcelona amb el mar al fons, en aquesta tarda de finals d'estiu. Comentem que Barcelona ha quedat bonica després dels jocs, i inevitablement, passem a parlar del tema candent: el rebombori que hi ha hagut a l'entorn de les intervencions dels grans «divos» en la cerimònia inaugural i en el disc. Dalmau González es mostra contristat pel to que han adquirit les polèmiques i el caràcter aparentment insaciable d'alguns cantants per ser presents a tot arreu. No estan contents amb el que tenen, amb el do de Déu que han tingut i que els ha permès d'escalar els primers llocs de la lírica, i encara malden per imposar la seva presència, comenta. Ens diu que ha tingut la sort de guanyar-se la vida amb el cant, i fer-se un nom, cantar a tot arreu i no demana més. Naturalment ni s'hi ha pensat en ell, diu, ni ell ho hauria esperat: això són coses d'agències i segons quina sigui la que ho porti ja sabia que no hi tenia res a fer.

Comentem també les declaracions recents de Gérard Mortier, director del Festival de Salzburg, que ha afirmat, exagerant en certa mesura, que totes les actuals «estrelles de l'òpera» estan acabades. Comentem que el problema de l'anomenat *star system* és que abans un cantant no



El tenor Dalmau González.

arriba a la consagració ja gairebé és a les acaballes de la carrera, i que els noms romanen en la ment del públic poc informat, que prefereix veure el *divo* que no pas cantants joves, sovint molt més bons i en millors condicions que no pas ells. No és cert, diu, que no hi hagi cantants bons actualment: el problema és que l'òpera només atrau el gran públic amb noms consagrats.

Dalmau ens explica que va tenir molta sort en la seus primers anys de cantant. Ell

no havia enfocat la seva formació musical envers l'òpera, sinó que s'havia format amb un repertori renaixentista i barroc de música religiosa: Palestrina, Victoria, etc. Ni tant sols havia estat al Liceu més que una única vegada que un amic seu l'hi havia portat. Però en guanyar el concurs Viñas es va poder traslladar al Mozarteum de Salzburg i ampliar estudis.

El debut al Liceu va ser amb *Vinatea* de Matilde Salvador, el gener de 1974. Va ser el senyor Masó el que l'hi va cridar. Hi feia dos papers, per cada un dels quals va cobrar 500.- pessetes, menys el 5 per cent: total 950.- pessetes. No era com per fer-se'n una casa, comenta, però almenys servia per aprendre a moure's en escena.

Entre les primeres òperes recorda també amb afecte *Il cappello di paglia di Firenze* de Nino Rota, on feia també dos papers: el del criat Felice, un paper d'un cert relleu, que té fins i tot un *leitmotiv* propi, i el d'Achille di Rosalba, un dels convidats de la baronessa, en el segon acte. Ara li agradaria de cantar aquesta òpera, però fent el protagonista Fadinard, un tenor lírico-lleuger.

Respecte a aquesta seva característica vocal, Dalmau González s'ha mostrat sempre conscient que té un repertori del qual no li convé sortir. Gran especialista dels rols rossinians més aventurats, se sent una mica entristit pel que diu que és una gran injustícia del públic envers els tenors com ell. En una ària com «Languir per una bella», de *L'italiana in Algeri*, hi ha un grapat de si bemolls aguts i els has de fer tots, sense que hi hagi el més mínim error, perquè sinó ja et desqualifiquen com a cantant. Però un tenor líric que canti una romança romàntica o verista, com una

«Gelida manina» o «E lucevan le stelle», tal vegada haurà de fer un sol si bemoll; i encara sovint se la fan baixar de to. En una òpera rossiniana a ningú no se li acut de demanar que baixin de to una d'aquestes àries amb tants d'aguts.

Alguns dels seus col·legues no tenen tan clar que hagin de cantar sempre el repertori pel qual tenen condicions. Dalmau recorda el cas d'un tenor ben conegut actualment, que fa poc s'ha passat a cantar *La forza del destino*, *Lohengrin* i altres òperes del repertori romàntic. Quan Dalmau li va comentar com era que s'havia passat a *La forza del destino*, ell va contestar: «¡Ah, yo estoy cansado de tantas notitas!»

De tota manera, Dalmau es manifesta content de la seva carrera i de fer les «notitas»; ocasionalment s'escapa cap al repertori bellinià i donizettià, l'Alfredo de *La traviata* o el duc de Màntua de *Rigoletto*. De tota manera, comenta, antigament els tenors ho cantaven gairebé tot i no hi havia aquesta preocupació per si a un cantant li va o no una òpera determinada. Potser perquè el diapasó es mantenia en el nivell que cal i també perquè avui dia les orquestres obliguen els cantants a sobreposar-se a un so intensíssim. El fet que Plácido Domingo hagi cantat *Parsifal* a Bayreuth fa pensar que potser el públic descobrirà que amb tenors d'una línia més lírica, les òperes de més «força» resulten més atractives.

La sinceritat i la simpatia de Dalmau González ens fan una impressió excel·lent i recordem amb plaer i admiració la professionalitat amb què va saber triomfar en el seu paper de Nemorino quan Pavarotti va cancel·lar les seves representacions de *L'elisir d'amore* al Liceu, el maig passat. □

Òperes que caldria recuperar: Martha de Friedrich von Flotow

No tots els compositors d'òpera alemanys van seguir el camí abrupte i complex de Richard Wagner. De fet, aquest compositor va ser un cas únic en el món operístic germànic, i durant un llarg període de temps hauria de lluitar aferrissadament per imposar la seva manera peculiar de veure el drama musical, fins que a la fi la seva influència va acabar no sols obrint-se pas, sinó alterant tot el sentit de la dramaturgia operística internacional.

Però mentre Wagner intentava crear el seu estil personal amb una magniloquència ja considerable i amb unes característiques que començaven a allunyar-se dels patrons operístics establerts, altres compositors alemanys seguien vies menys arriscades i més convencionals. Dins de la generació romàntica, i després de la prematura desaparició de Weber i d'E.T.A.Hoffmann (que fou també compositor a més de poeta) cal assenyalar diversos noms: Ludwig Spohr (1784-1859), autor d'una primera versió de *Faust* que avui només coneixen alguns erudits, i de *Jessonda* (1823), que encara apareix algun cop a Alemanya; Gustav Lortzing (1801-1851), que en certa manera segueix la línia de l'òpera mozartiana-weberiana amb elements tímidament romàntics (*Der Wildschütz*, 1842; *Undine*, 1845) i conegut avui sobre tot per *Zar und Zimmermann*

(1837), que es va fer al Liceu ja fa molts anys; finalment esmentarem el compositor l'òpera del qual volem recordar en aquest article: Friedrich von Flotow (1812-1883), gairebé exacte contemporani de Wagner, però que representa el corrent italianitzant de l'òpera alemanya que coexistia amb les magnes idees musicals d'altres sectors com el wagnerià.

L'autor Friedrich von Flotow havia nascut en el si d'una família de la petita noblesa prussiana, a Toitendorf (Mecklenburg), el 27 d'abril de 1812. El seu pare, que havia estat corneta d'un regiment d'hússars prussians, tocava també la flauta i la mare, Sophie Caroline, cantava i tocava el piano. En aquest ambient musical el jove Friedrich va contraure el gust per la música fins al punt que els pares, després d'algunes vacil·lacions, van consentir que anés a París amb el seu pare, a formar-se en el Conservatori, on va estudiar amb Antonín Rejcha. Musicalment va entrar en contacte amb la música del classicisme vienès, aleshores venerada a la capital francesa, però sobre tot amb els grans èxits operístics italians, que aquells anys somovien tot París: a 17 anys el jove Flotow va quedar impressionadíssim pel *Guillaume Tell* de Rossini i va iniciar una òpera en francès, *Pierre et Catherine*, que no va poder acabar a París a causa de la revolució del 1830, la qual va imposar un prudent retorn a Alemanya.

Però el 1831 tornava a ser a París on es quedaria estudiant i relacionant-se amb el món operístic (Auber, Rossini, Donizetti, Bellini, Meyerbeer i molts altres). Va intentar triomfar amb diverses òperes però no ho va aconseguir fins que amb *Le Naufrage de la Méduse* (1839) va començar a cridar l'atenció de la crítica. Aquest èxit el va confirmar el 1844 amb *Alessandro Stradella* però la coronació de la seva carrera tindria lloc a Viena, on s'havia traslladat el 1846 precedit d'una certa fama. Per a escriure *Martha*, Flotow es va basar en un ballet que havia escrit encara a París, titulat *Lady Harriet*, i és aquesta circumstància la que dona un cert "perfum" francès a la partitura.

Martha va pujar a l'escena al Kärntner-Theater de Viena el 25 de novembre de 1847 amb un èxit esclatant que va convertir el compositor en una celebritat del món musical romàntic.

La carrera de Flotow va incloure alguns altres òperes d'èxit que no van tenir continuïtat, algunes en alemany i altres en llengua francesa, i la seva pròspera vida va tenir també moments ombrívols com la pèrdua de la primera muller, morta de sobrepant. En alguns moments de la seva vida va dirigir teatres d'òpera, com el de la cort de Schwerin, però després va tornar a les seves terres de Toitendorf i sense deixar de compondre, es va retirar finalment a Darmstadt, on va morir el 24 de gener de 1883 deixant inacabada una òpera italiana titulada *Sakuntala*.

MARTHA

Martha es va estrenar a Barcelona, al Teatre Principal, el 9 de febrer de 1860, i al Liceu el 5 de març de 1861. Ha aparegut en moltes temporades liceïstes, però el darrer cop fou el gener de 1968. En total se n'han fet 63 representacions fins ara.

La gràcia principal de *Martha* radica en la qualitat de les seves melodies, que es desprenen sense dificultat de les idees del compositor fent que involuntàriament l'espectador se senti associant-se al cant i a l'orquestra quan es produeix el retorn dels temes més destacats, el primer dels quals es troba ja en l'obertura, al·lusionant al retret dolorós del protagonista Lionel.

Encara que l'ambient d'aquestes melodies és aparentment molt italianitzant, amb els seus ribets francesos i un cert aire d'opereta, una observació més acurada ens fa notar una crescuda quantitat d'elements de caràcter popular germànic, centreeuropeu i fins i tot escocès, que formen algunes de les idees més vistoses de la partitura. Per altra banda, com a bon compositor marcat per aquest món musical on encara perviuen els ecos mozartians (no oblidem que Mozart va ser el que va contribuir més poderosament al naixement del *singspiel* alemany), Flotow recorre d'una manera gairebé constant als números de conjunt. Dels 18 números musicals que formen la seva partitura, només tres són àries plenament desenvolupades; els altres quinze són números de conjunt que van des del duo fins el quintet, encara que poden incloure moments per a una sola veu.

Especialment remarcable és, en aquest sentit, el segon acte on l'arribada de les dues noies a casa dels germanastres Lionel i Plumkett permeten el desenvolupament de tres quartets seguits que culminen en el de les filoses, el més conegut.

La qualitat lírica de les escenes amoroses és realçada pel sentit melòdic del compositor, que sap vestir-les amb accents de tendresa i de veracitat. Cal escoltar, en aquest sentit, el duo de Lionel i Martha que segueix els quartets esmentats i que inclou com a apartat intern la bellíssima cançó escocesa "The Last Rose of Summer" que entona la protagonista acompanyada amb el so càlid de tots els instru-

ments que el Romanticisme considerava imprescindibles, com el corn anglès i l'arpa en primer terme.

També té una considerable força el quintet en el qual Martha (en realitat Lady Henrietta) desmenteix haver tingut tractes amb Lionel davant de tothom; d'aquí surt el tema poderós que figura en l'obertura.

Però la peça essencial de l'òpera segueix sent la famosa ària de tenor "Ach so fromm" ("M'appari" en la versió italiana) que Josep Carreras i Alfredo Kraus, entre altres, han mantingut fresca en la memòria del públic gràcies a les seves sovintejades i impecables interpretacions. Basada en un tema popular polonès, l'ària en qüestió té la dosi adequada de melangia, de tristor i de lirisme per agradar -i en escena potser emocionar encara- a un públic actual.

No acabarà l'òpera, però, sense que els intèrprets ens vagin recordant diversos dels temes més vistosos de l'òpera, entre els quals la cançó escocesa.

BREU RESUM ARGUMENTAL

Per pura frivolitat i avorriment a la cort de la reina Anna, dues dames d'alta alcúrnia, Lady Henrietta i Nancy, decideixen fer-se acompanyar, disfressades de camperoles, pel cavaller Tristan al mercat de Richmond, on es lloguen anualment les minyones de servei de la contrada. Allí, mig en broma mig per coqueteria, es deixen contractar per dos germanastres, Lionel i Plumkett, que han quedat recentment orfes. Contractades verbalment, es fan passar Lady Harriet per "Martha", i Nancy per "Julia" i no triguen a fer impacte en el cor dels dos joves solters, encara que Plumkett és més dràstic en les seves ordres i Lionel més dolç. Les noies demostren una incapacitat total per al servei, però malgrat tot els joves confien que n'aniran aprenent. De nit, però, les dues noies fugen de la casa, ajudades per Lord Tristan.

Un temps més tard, durant una cacera, Nancy, vestida de cort, topa amb Plumkett. Aquest, decidit a revenjar-se de la criada "fugitiva", crida testimonis, i també Lady Harriet ha d'enfrontar-se amb Lionel, ferit en el seu amor per l'actitud frívola de la seva "Martha", que per no veure's compromesa fingeix no haver-lo vist mai i el fa passar per boig. Lord Tristan el fa detenir, però Lionel li confia a Plumkett un anell rebut del seu pare i el fa presentar a la reina.

Lady Harriet, dolguda de debò, ha descobert per la reina que Lionel és noble i li ho fa saber. Ell no es deixa vèncer per aquest reconeixement; aleshores Lady Harriet, en secret, fa que es reuneixi altre cop el mercat de Richmond al jardí de casa de Lionel i Plumkett. Quan aquests surten a veure el que passa es troben amb "Martha" i "Julia" disposades a contractar-se de nou, però ara com a esposes i per a tota la vida.

DISCOGRAFIA ESSENCIAL

1.- Marta (versió italiana). Elena Rizzieri (Harriet-Martha); Ferruccio Tagliavini (Lionel); Pia Tassinari (Nancy-Julia); Carlo Tagliabue (Plumkett); Bruno Carmassi (Tristan). Cor i Orq. de la RAI de Torí. Dir.: Francesco Molinari-Pradelli.

1953.- CETRA LPC 1254. 2 LP.

2.- Martha (versió alemanya). Anneliese Rothenberger (Harriet-Martha); Nicolai Gedda (Lionel); Brigitte Fassbänder (Nancy-Julia); Hermann Prey (Plumkett); Dieter Weller (Tristan). Cor i Orq. de la Staatsoper de Baviera. Dir.: Robert Heger.

1968.- EMI ELECTROLA SMA 91748/50 I SAN 246/48 L. (3 LP) i més tard també editats en CD: EMI 655 - 769.339 - 2 (2 CD).

3.- Martha (versió alemanya). Lucia Popp (Harriet-Martha); Siegfried Jerusalem (Lionel); Doris Soffel (Nancy-Julia); Karl Ridderbusch (Plumkett); Siegmund Nimsgern (Tristan).

Cor i Orq. de la Ràdio de Munic. Dir.: Heinz Wallberg.

1977.- EURODISC AR 25422 (3 LP), més tard també editats en CD AR 352 878-219 (2 CD).

Estiu Musical a Catalunya

Marc Heilbron/Fernando Sans
Rivière

L'estiu és, des de fa uns quants anys, època d'una immensa multitud de festivals musicals a Catalunya. «Òpera Actual» només entra en matèria en aquells que presenten un espectacle de música teatral, i per això esmentarem només els festivals de Peralada i Torroella de Montgrí, així com l'òpera estival de la Universitat de Barcelona.

FESTIVAL DE PERALADA

Enguany els Jocs Olímpics van retardar i escurçar el festival, que va oferir només una òpera escenificada: el *Barbiere di Siviglia*, procedent del Piemont, amb la presència de l'especialista català Enric Serra en el paper del Dr. Bartolo, que va fer un excel·lent efecte. La funció va tenir l'interès d'una escenografia enginyosa i ben resolta, com no se n'havia vist cap a Peralada. La mezzosoprano Sonia Ganassi es va revelar com una Rosina amb gràcia, i amb una veu de notable qualitat; no així Aldo Bertolo, que va fer un Almaviva justet. Alessandro Corbelli era un Figaro correcte i Aurio Tomicich, que recordàvem com un baix fluixet d'altres temps en el Liceu, va agradar força com un Basilio divuitesc i galant, en comptes del vell grotesc que solen treure els directors d'escena. L'orquestra va sonar bé i en conjunt l'òpera va tenir un bon nivell.

Els recitals de Montserrat Caballé (10 d'agost) i de Plácido Domingo (11 d'agost) van sortir a l'inrevés del que hom esperava: la soprano catalana va compensar l'absència de Ruggero Raimondi oferint més àries i va assolir moments màgics -en la Cançó del Salze- de l'*Otello* verdità; en canvi Plácido Domingo, submergit en mig d'una mediocre festa de sarsuela andalusa de l'equip Tamayo, va cantar molt bé però es va veure rodejat de veus que anaven de la discreció a la infàmia.

TORROELLA DE MONTGRÍ.

El festival empordanès segueix la noble tasca d'incloure una òpera cada estiu. En aquesta ocasió va oferir *L'occasione fa il ladro*, a càrrec de la companyia Opera Mobile. La representació a la plaça -que té condicions acústiques decents- tingué lloc el 19 de juliol, amb una petita escenografia correcta i un vestuari adient. La inadequació estilística de Cristòfor Viñas per cantar un paper com el de Don Parmenione, de baix *buffo* típic -malgrat unes bones dots vocals d'origen-, va deslluir un xic l'acció. El tenor Emili Rosés canta bé però té una veu massa petita i en conjunt els millors resultaren Rosa Mateu en el paper de Berenice i Angel Òdena en el paper del criat. La orquestra va vacil·lar al principi, però va fer una segona part de força qualitat sota la batuta de Francesc Guillén.

A l'església, el 7 d'agost, es va fer en





Escena de *L'Occasione fa il ladro* al Festival de Torroella de Montgrí. Rosa Mateu, Francesc Garrigosa y Yolanda Auyanet.

concert *The Fairy Queen*, de Purcell, una de les «semi-òperes» més vistoses del compositor, a càrrec dels Scholars Baroque Ensemble.

UNIVERSITAT DE BARCELONA

L'òpera anual que munta la Universitat de Barcelona com a culminació del seu cicle musical -iniciativa lloabilíssima- es basava enguany en un programa doble d'operetes d'Offenbach: *Un mari à la porte* i *Pépito*, amb l'equip que dirigeix Maria del Carme Bustamante (1 i 2 de juliol). La direcció escènica de J.A. Sánchez va combinar les dues obres, fent que *Pépito*, en

francès, fos inclosa dins de l'altra opereta -en català- i així les dues obres van avançar juntes combinant música deliciosa i situacions divertides fent un gran efecte en el públic. Tot l'equip de cantants es va superar en la seva comesa, des de Núria Canals i M^a Jesús Prieto en la primera obra, secundades per Florenci Puig i Joan Galle-mí, fins a Rosa Mateu, Josep Ferrer i Robert Muñoz (en impecable francès) en *Pépito*, ballant i cantant amb una gràcia més que notable. Francesc Guillén dirigia la petita orquestra i va saber donar l'embranchida adequada a la cadenciosa música offenbachiana. □

BAYREUTH

El Festival de 1992 se clausuró con el último Anillo del polémico escenógrafo Harry Kupfer.

En primer lugar quiero agradecer al Festival el interés prestado a nuestra revista desde un buen principio, invitándonos a presenciar los siete títulos del Festival de 1992.

Fernando Sans Rivière

El director italiano Giuseppe Sinopoli se encargó de la dirección de *El holandés errante*, arrancando toda la fuerza dramática de este maravilloso drama wagneriano sin prescindir de los pasajes más líricos, que fueron realizados con habilidad y presteza por el director italiano. La escenografía del alemán Dieter Dorn, supo conjuntarse a la perfección con la dirección del italiano. Para ello se valió de una estética pictórico-fotográfica de concepciones clásicas, rica en imaginación e innovadora, que sorprendió por su fuerza visual, destacando el colorido brillante y una iluminación portentosa. Ya llama la atención la imaginativa escenificación del prólogo, donde se narran los desesperados esfuerzos de redención del atormentado navegante; luego, merecen mención la sabia utilización de la fantasmagórica tripulación del buque holandés para realzar el drama y el espléndido alarde pictórico-mecánico de la ascensión del hogar de Senta, aunque la vuelta recreativa posterior se nos antojó excesiva de todo punto. El conjunto vocal resultó más que convincente gracias a su homogeneidad: Hans Sotin interpretó a un Daland simpático y



Plácido Domingo y Waltraut Meier en *Parsifal*.
Festival de Bayreuth 1992.

convinciente, Sabine Hass fue una Senta realmente remarkable, y en cuanto a Bernd Weikl interpretó el difícil rol del Holandés con valentía y matización del personaje obteniendo un excelente resultado. Mediocre, en cambio, fue el Erik de Reiner Goldberg. En cuanto a Clemens Bieber, supo distinguirse con una limpia interpretación del corto rol del Timonel.



Escena final del *Ocaso de los Dioses*. Escenografía de Harry Kupfer. Bayreuth, 1992.

Los demás personajes estuvieron a la altura, destacando sobretodo la magnífica interpretación del coro que llegó a cotas altísimas para una actuación en directo.

Con lo que respecta al *Tannhäuser*, encontramos una de cal y otra de arena. La dirección del americano Donald C. Runnicles fue absorbente y emotiva, sobre todo por la carga dramática de los pasajes más relevantes de la obra, a pesar de que la dirección un tanto lenta de la partitura empobreció el resultado final. En cuanto a la escenografía de Wolfgang Wagner (nieto del compositor) resultó a todas luces deficiente y fue duramente criticada al final de la función. En el reparto destacó la poderosa voz de Manfred Schenk en el rol del Landgrave, el Tannhäuser emotivo y poderoso de Wolfgang Schmidt y el tra-

bajo de Eike Wilm Schulte en el rol de Wolfram que, a pesar de sus cualidades no estuvo a la altura en la «plegaria de la estrella». En los roles femeninos la Venus de Uta Prieu fue convincente, todo lo contrario que Tina Kiberg, en una floja interpretación de Elisabeth.

Finalmente antes del *Anillo* el título más esperado por el público español era el *Parsifal* dirigido por James Levine e interpretado por el tenor Plácido Domingo, segundo cantante español que accede a la montaña mágica wagneriana en toda su historia. La lectura del director americano fue realmente pesada, llegando a límites casi masoquistas -ya veremos qué sucede con el proyectado *Anillo* que espera dirigir dentro de dos años-. La escenografía, nuevamente del afamado Wolfgang Wag-

Plácido Domingo:
un Parsifal un
tanto ingenuo
pero prometedor.

ner, resultó penosa, destacándose sobre todo la falta de dirección escénica y las incongruencias inexplicables, como la participación activa de Kundry en la ceremonia del Graal, o el estatismo de los personajes.

Todo lo contrario sucedió en el aspecto vocal; Bernd Weikl destacó como un Amfortas contundente y efectivo, el Titurel de Matthias Hölle fue muy correcto; Hans Sotin

sobresalió en el rol de Gurnemanz al cantar con fuerza y elegancia dando una lección de interpretación del rol, a pesar de su madurez. Plácido Domingo debutó con un magnífico éxito en Bayreuth; cantó bien a pesar de su mediana declamación del alemán y la modestia de su capacidad interpretativa, resultando un Parsifal un tanto ingenuo pero prometedor, sobre todo en lo vocal, donde dio un segundo y tercer acto francamente vibrantes. En cuanto al Klingsor de Franz Mazura, conviene destacar su meritoria interpretación del perverso personaje y la correcta línea de canto. Por lo que respecta al papel femenino de Kundry, Waltraud Meier estuvo convincente y supo sacar partido de su rol logrando un brillante éxito. El coro magnífico y el ballet de las muchachas flor inaceptablemente ridículo.

La *Tetralogía* dirigida por Daniel Barenboim y escenificada por Harry Kupfer cumplía su cuarto y último año de vida, y tras las cuatro jornadas operísticas el resultado ha sido un tanto desigual. En primer lugar destacar que la dirección de Barenboim resultó falta de fuerza y poesía en *El oro del Rhin*, pero en las posteriores jornadas fue enmendado el error y se llegó a un nivel poético-dramático de gran envergadura que colmó de éxito al ilustre director; algo parecido ocurrió con Harry

Kupfer: así en *El oro del Rhin*, tuvo grandes aciertos, como el primer cuadro, en el que el Rhin es formado por rayos laser y con grandes desaciertos, como la última escena, en la que Wotan y su corte se elevan en un ascensor mientras se despiden de la forma más absurda de los espectadores. Algo parecido ocurre en el *Ocaso*, a pesar de que en este último los aciertos brillaban por su ausencia. En cambio tanto en *La Walkiria* como en el *Siegfried* la escenografía, mucho más trabajada, supo darle un realce especial al drama, haciéndolo más ágil e intenso. En conjunto estuvo irregular sin una consistencia clara; además el vestuario era de verdadero mal gusto y no ayudó en nada.

En cuanto a la interpretación dada a la *Tetralogía* (ahora todos los escenógrafos tienen que decir la suya aunque no tengan nada que exponer) se trata, como es sabido, de una versión obrero-marxista creada en 1988 que resultó premonitoria, con una visión pesimista del final de su ideología. Entre los intérpretes, destacar el Wotan de John Tomlinson que a pesar de sus pequeños altibajos convenció plenamente; la magnífica Erda de Birgitta Svendén, el Sigmund de Poul Elming que estuvo arrollador, a Matthias Hölle que cantó los roles de Fasolt y Hunding con autoridad y lirismo, y a Nadine Secunde que interpretó a Sieglinde con seguridad y brillantez. En cuanto a las dos últimas jornadas, Siegfried Jerusalem destacó por su capacidad interpretativa, pero decepcionó en los registros agudos; Graham Clark entusiasmó hasta el delirio en el versátil rol de Mime y Anne Evans en el papel de Brünnhilde decepcionó, a pesar de su enfermedad anunciada, pues en el último acto de *La Walkiria* y en *Siegfried* tuvo que ser sustituida por la aceptable Deborah Polaski. Cabe destacar, además la gran labor del coro dirigido como siempre por Norbert Balatsch y la decepcionante actuación de las tres hijas del Rhin. □

Festivales en el Sur de Francia: Aix-En-Provence. Montpellier

Jesús García Pérez

Siempre cosas interesantes, a pocos kilómetros de nuestras fronteras, constituyen la eterna tentación veraniega para los amantes de la ópera. En Aix se reponía este verano la maravilla que ya pudimos admirar el anterior: ese *Sueño de una noche de verano*, de Britten, con su feérica y alada música y una concepción escénica de Robert Carsen que roza lo genial. Además, la dirección musical de Stewart Bedford, al frente de la English Chamber y el Trinity Boys Choir, es de rara perfección. Este año nos pareció aun mejor el elenco vocal, encabezado por el contratenor James Bowman, y en el que es muy difícil distinguir a alguien.

La novedad era *The Rake's Progress*, de Stravinsky. Kent Nagano se identificó completamente con el estilo y con el carácter de la obra al frente de la Orquesta de la Ópera de Lyon y del Coro del Festival. En lo escénico, una de cal y otra de arena: idea original aparentemente correcta, desvirtuada por un exceso de detalles y de movimiento, buscando acaso acordarse con los desenfrenos del pretendido «libertino». En conjunto, un magnífico recuerdo, debido en gran parte a la gran prestación vocal de Dawn Upshaw y Jerry Hadley, y sobre todo del bajo incommensurable Samuel Ramey, un demonio auténticamente antológico, vocal y escénicamente.

La nota baja, en Aix, volvió a ser el

AIDA

OPERA IN 4 ATTI E 7 QUADRI

PAROLE DI A. GHISLANZONI

MUSICA DEL COMM^{RE} G. VERDI

SCRITTA PER COMMISSIONE

DI SUA ALTEZZA IL KEDIVE

PER IL TEATRO DELL' OPERA

DEL CAIRO

E RAPPRESENTATA PER LA PRIMA VOLTA

SU QUESTE SCENE

Nel mese di Dicembre 1871.



CAIRO

TIPOGRAFIA FRANCESE DELBOS-DEMOURET

1871

Libreto original del estreno de *Aida* en El Cairo (1871).

Mozart, en contra de la tradición de la bella ciudad provenzal. El *Don Giovanni* fue estropeado por la impropia puesta en escena de Giorgio Marini, pobre e inadecuada. Tampoco en lo musical la versión

precipitada y superficial de Armin Jordan entusiasmó a nadie.

En cuanto al Festival de Radio France, en Montpellier, siguió en su línea de presentar óperas nuevas o en versiones inusuales. Se abrió con la presentación de la *Aida* original de El Cairo, un tanto modificada posteriormente por Verdi para desembocar en la versión que todos conocemos. Los protagonistas fueron de categoría: Paulette de Vaughn, una auténtica soprano verdiana que ya demostró su capacidad en Mallorca, hace poco; Ludmila Schemtschuk, una Amneris de buen juego dramático y magnífica prestación vocal; Falk Struckmann, un Amonasro de potencia desusada, incluso excesiva en apariencia; el lujo de Michèle Lagrange como Sacerdotisa... Acaso el menos brillante fuera el tenor Keith Olsen, quien, como suele suceder, se entregó generosamente al principio para bajar de tono después por no haberse reservado debidamente. De todos modos, el terceto final (aquí, en esta versión, casi prácticamente un dúo), lo dijo dignamente. Muchos aplausos hubo también para el maestro David Robertson, la Orquesta de Montpellier y el coro de Radio France. A diferencia del *Orfeo* del año pasado, la escenografía de René Koering fue acertada: sintética, geométrica, moderna, simbólica, pero ayudó a que la vista no estropeará lo que oíamos.

La interpretación de la inusual *Edgar*, segunda ópera de Puccini, se destacó por el empeño volumétrico instrumental y vocal de los intérpretes. Si descontamos esa excesiva potencia sin respiros, podemos hablar de prestaciones magníficas, especialmente la del tenor Vassile Moldoveanu, y la del barítono Falk Struckmann (el Amonasro antes citado). La mejor, Françoise Pollet, una Fidelia lírica y expresiva como pocas. Thomas Fulton catapultó a la Filarmónica de Estrasburgo y los coros de las Óperas del Rin y de Montpellier.



Aida. Versión original representada en Montpellier. Paulette de Vaughn (Aida) Ludmila Schemtschuk (Amneris).

Por último, nos hemos de referir al *Cristoforo Colombo* de Alberto Franchetti. Así como *Edgar* es Puccini, joven, por formar, pero Puccini, en la música de Franchetti hay de todo: Verdi, Puccini, Wagner, Boito, Leoncavallo... Además, las numerosas versiones, refundiciones y *pastiches* que la obra sufrió tras el trabajo de Franchetti (que siguió a la negativa de Verdi de tratar el asunto, bastante intratable teatralmente) deben de haber perjudicado a la que se nos sirvió en Montpellier, de la que, musicalmente, sólo funcionó el primer acto. Lo demás parecía una yuxtaposición de fragmentos inconexos, tanto en el aspecto del asunto como en el musical. El oficio de Gianfranco Masini no fue bastante para salvar un conjunto en el que destacaron vocalmente Paolo Coni, Erich Knodt, Michèle Lagrange y el tenor español Daniel Gálvez-Vallejo, a quien esperan ya el debut en la Bastille como Don José y en Lyon como Hoffmann. □

GENT NOSTRA

94



PARETO

Lluís Pareto i Martí

LABOR

Pareto i Martí, Ll: *Pareto*.

Col·lecció Gent Nostra. Ed. Labor.
Barcelona, 1992. 50 pàgs.

Marc Heilbron

La col·lecció *Gent Nostra*, dedicada a personalitats destacades de la cultura catalana, ha publicat recentment una biografia de la cantant de principi de segle, Graziella Pareto. Graziella Pareto, tot i el seu cognom italià (era néta d'italià) i el seu nom artístic (italianitzat) havia nascut a Barcelo-

na. Degut simplement a la ignorància o pot ser a la confusió creada pel nom, que feia pensar que es tractava d'una cantant italiana, aquesta soprano havia quedat oblidada en el món de la lírica catalana. Només alguns dels especialistes en la matèria tenien coneixença de la seva existència. Amb aquesta breu biografia es fa finalment justícia a la que va ser a la vegada admiradora i més directa rival de Maria Barrientos.

L'autor d'aquesta biografia és el nebot de la soprano, Lluís Pareto, que ha fet un recull de la carrera artística de la soprano i a la vegada una aproximació a la seva vida privada, de gran interès, donada la font privilegiada de la qual prové el llibre. El fet que Lluís Pareto no sigui un professional del tema, fa que a vegades es trobin a faltar conclusions més generals i que alguns aspectes no quedin prou remarcats, com ara són les relacions de la cantant amb altres personalitats del món de la lírica de la seva època, que si bé es comenten, no arriben a quedar prou explicades. Tampoc s'expliquen amb suficient extensió alguns aspectes interiors de la carrera artística, com ara el món que envolta als agents i empresaris artístics que van fer possible el seu èxit. De tota manera la biografia presenta un excel·lent recull de crítiques de les actuacions de la soprano arreu del món, així com dades de gran interès de la seva vida privada. En conjunt, un llibre interessant per aquells que vulguin conèixer millor el passat de la que ja és una llarga tradició de grans cantants catalans. □

BERG: *Lulú*; *Wozzeck*: Fischer-Dieskau, Fritz Wunderlich, Gerhard Stolze, Evelyn Lear, Karl Christian Kohn, Helmut Melchert, Patricia Johnson, Donald Grobe, Josef Greindl. Cor i Orquestra de la Deutsche Oper Berlin. Director: Karl Böhm. DEUTSCHE GRAMMOPHON 435 705-2. 3 CD.

Dintre de la discografia de *Wozzeck* i *Lulú*, i tot i l'existència d'edicions més modernes, les versions de Karl Böhm segueixen constituint dos pilars de referència. Deutsche Grammophon ha reeditat ara aquestes versions en compacte a un preu econòmic i que surten especialment beneficiades en aquest suport, que permet contenir totes dues obres en només tres discs compactes.

Totes dues versions compten amb un repartiment homogeni i adequat pels requeriments estilístics d'aquestes obres de Berg. Hi sobre-surt el baríton Dietrich Fischer-Dieskau, ple-tòric pel que fa als seus mitjans i del tot convincent en tots dos papers, des de un punt de vista estilístic i de dicció, encara que en alguna ocasió es trobi a faltar una mica més de violència en l'aspecte dramàtic de *Wozzeck*. En el repartiment de *Wozzeck* es destaquen igualment el radiant Andres de Fritz Wunderlich, el millor tenor de la seva generació en el seu repertori, i Evelyn Lear, amb alguna dificultat tècnica, però una capacitat dramàtica insuperable. Helmut Melchert interpreta el paper del Tambor Major amb suficiència.

Pel que fa a *Lulú*, l'obra es presenta amb el tall tradicional del tercer acte, encara no reconstruït quan es va fer la gravació. Es tracta d'una presa de so en viu de l'any 1968, la qual cosa fa que la qualitat del so se'n ressentixi una mica. De

tota manera, la qualitat de Fischer-Dieskau i el treball de la Lear són atractius suficients per a la versió. Donald Grobe hauria de ser un cantant de veu més dramàtica i Josef Greidl té la veu excessivament cansada per al paper.

En totes dues versions la batuta de Böhm es mostra crua, amb alguna tendència a deixar-se emportar per un estil més romàntic del qual després es distanciaria la direcció de Boulez. Malgrat tot, la qualitat dels repartiments encara no estat millorada en disc i la direcció de Böhm segueix sent absolutament vàlida. M.H.

BERLIOZ: *Requiem*. *Oberturas de El Corsario, Benvenuto Cellini y Carnaval Romano*. Orquesta Filarmónica de Berlín. Coro Ernst Senff. Director: James Levine. DG 429724. 2CD. DDD.

Pese a la más que probable reducció de los tremendos efectivos que Berlioz requería para su *Requiem*, y que por ahora se han reunido en una sola ocasión, en Lyon, hace trece años, los efectos sonoros obtenidos por Levine con la Berliner Philharmoniker son rotundos y llenos sin dejar de ser musicalmente válidos. Lo malo es que Berlioz algo más que todo compositor y tanto como algún otro -requiere un especial estilo interpretativo, que no está al alcance de un músico, de oficio seguro, pero impersonal, como Levine. Las tres oberturas, cal y arena. Mucho ruido en *El Corsario* y *Benvenuto Cellini*, al lado de la debida ligereza i brillantez en *Carnaval Romano*. J.G.P.

DONIZETTI: *Don Pasquale*. Fernando Corena, Juan Oncina, Graziella Sciutti, Tom Krau-



se, Angelo Mercuriali. Coro y Orquesta de la Staatsoper de Viena. Director: István Kertész. CIMAROSA: *Il maestro di cappella*. Fernando Corena. Orquesta de la Royal Opera House, Covent Garden. Director: Argeo Quadri. DECCA, 433 036-2. 2CD. ADD. Donizetti (1965), Cimarosa (1960).

En este *Don Pasquale* de la Decca encontramos un «regalo», que al contrario de otras ocasiones es una obra completa, se trata nada menos que del *intermezzo* de Cimarosa *Il maestro di cappella* interpretado por Fernando Corena. Son del todo bien recibidos estos añadidos utilizados para completar los discos y por qué no, para atraer a un público más amplio, pero creo que éste, a pesar de ser una obra completa está situado en un lugar molesto, ya que el aficionado compra como obra principal el *Don Pasquale* y cada vez ha de saltarse cinco *tracks* si no quiere escuchar la obra de Cimarosa.

La direcció de István Kertész, en el *Don Pasquale* ofrece una lectura dinámica, rápida y potente. Gracias a ello la obra de Donizetti, última ópera bufa al estilo clásico, gana fuerza y dinamismo, quizá un tanto demasiado. Kertész, no se olvida de los detalles más pequeños e incluso en algunas ocasiones los resalta demasiado, como en la frase de Don Pasquale en el momento de la firma del contrato

matrimonial. Esta lectura fuerte y dinámica, más adecuada a la música germánica que a la de Donizetti, perjudica a los cantantes que tienen algún problema para estar al nivel de la orquesta. Fernando Corena en el papel del protagonista, realiza una labor interpretativa de gran consideración; vocalmente posee una voz ancha, buena en el registro bajo, pero con una técnica deficiente que le hace oscilar la voz cuando ataca el registro agudo y no llega a notas demasiado altas, ya que la voz desaparece por completo. El Ernesto de Juan Oncina, no acaba de cumplir a pesar de su bella voz; la dificultad del rol hace que la voz se «ensucie» en los agudos al tener que forzarla, y además es un tanto inexpresiva. La Norina de Graziella Scutti, a pesar de la voz un tanto pequeña, cumple con su rol y logra salvar la difícil coloratura del personaje con un timbre de gran belleza y una realización de notable dignidad. El doctor Malatesta de Tom Krause, cumple con su papel en una buena interpretación, escaso en los agudos, y bien en el registro medio y bajo. El coro tiene una corta participación muy bien interpretada. En definitiva una grabación un tanto especial en el rendimiento vocal, más inclinado al dinamismo y a la potencia que a la elegancia requerida para el género. **F.S.R.**

DVORÁK: *Dimitri*. Leo Marian Vodicka; Drahomira Drobková; Luděk Vele; Magdaléna Hajóssyová; Livia Ághová; Peter Mikuláš; Ivan Kusnjer. Coro Filarmónico Checo. Dir.: Lubomir Mátl. Orquesta Filarmónica Checa. Director: Gerd Albrecht. SUPRAPHON 11 1259-2,3 CD.

El naixement del CD està suposant una nova empenta a la

recerca i redescobriment de noves òperes, d'una envergadura semblant a la que va suposar en el seu moment el naixement del microsolc. Ara és l'entitat discogràfica txeca Supraphon la que ens proposa una obra oblidada, però important, de Antonín Dvořák. La primera qüestió que es planteja, en una *editio princeps* discogràfica és la de la versió. Malauradament, la majoria dels compositors es van veure obligats per les circumstàncies a potinejar les pròpies obres, a vegades d'una forma increïble, i avui dia cal dependre dels criteris dels editors per sentir una versió que no és cap de les que van sentir en el teatre els contemporanis de Dvořák, sinó el resultat del *mixage* de versions segons el parer del musicòleg de torn. Sigui com sigui, el cert és que tenim un dels possibles *Dimitris* i hem d'estar agraïts d'aquest nou panorama d'un dels compositors operístics més interessants del món entreuropeu. Vocalment la versió és digna i l'orquestra francament brillant. **RoA**



FALLA: *La vida breve*. Teresa Berganza, Alicia Nafé, José Carreras, Juan Pons, Paloma Pérez Iñigo, Manuel Mairena, Ramón Contreras, Manuel Cid. London Symphony Orchestra, Ambrosian Opera Chorus. Director: Garcia Navarro. Deutsche Grammophon, ICD, ADD, 435 851-2.

A pesar de lo raro e infrecuente, siempre es un placer

realizar la crítica de una ópera española, aunque, como en este caso que nos ocupa, se trate de una reedición y no de una primicia mundial. La obra *La vida breve*, del gaditano Manuel de Falla, es sin embargo la ópera española más conocida y representada fuera de nuestras fronteras y por ello debe ser que el sello discográfico alemán que la edita nos ofrece algunas omisiones en el libreto, sobretodo en lo que se refiere a las descripciones de las escenas, de la parte en castellano.

La dirección de García Navarro, sabe sacar el fruto deseado a las ricas melodías andaluzas del compositor, con una dirección atenta en todas las partes pero que no tiene la fuerza requerida para una obra verista, con todo lo que ello implica. Adolece también de un espíritu realmente operístico, apareciéndonos como una perfecta grabación de estudio. Cabe destacar la participación de la orquesta y el coro, que están reforzados con el ilustre guitarrista Narciso Yepes, las castañuelas de Lucero Tena y el más bien discreto cantaor Manuel Mairena. En cuanto al aspecto vocal, cabe destacar el importante y más desarrollado rol de Salud, que es interpretado por la soprano Teresa Berganza con eficacia, dándole credibilidad y vida al personaje y resaltando la coloratura brillante y una excelente dicción andaluza. El Paco, de José Carreras es correcto, pero dada la brevedad de la *particella* poco más se puede hacer. Alicia Nafé, convence en el también breve rol de la abuela, al igual que Paloma Pérez Iñigo que está correcta y Juan Pons en el papel del tío Salvaor. En cuanto a Manuel Cid, no logra destacar en los diferentes roles que interpreta. En definitiva una grabación limpia y brillante, bastante

homogènea, en la que se pue- de disfrutar de la absorbente musicalidad del genio andaluz y de la brillante interpretació de la Berganza. **F.S.R.**

HÄNDEL: *Theodora*. Lorraine Hunt, Drew Minter, Jennifer Lane, Jeffrey Thomas, David Thomas. U.C. Berkeley Chamber Chorus. Philharmonia Baroque Orchestra. Director: Nicholas McGegan. HARMONIA MUNDI (France) 907060.62 - 3CD

Aquest oratori correspon a l'època de maduresa de Händel, que el va escriure el 1749 i el va estrenar pel març de 1750. Havia anat acostumant el seu públic anglès d'oratoris a gairebé les mateixes fórmules que l'havien fet famós en el camp de l'òpera, basades en la tradició operística italiana que ell mateix havia après de jove. Aquest oratori *Theodora*, en què s'expliquen els fets suposadament previs al martiri d'aquesta santa sota Dioclecià, l'any 304, estan narrats amb àries variades, en les que predomina la forma «da capo», i l'únic que dóna al conjunt el caràcter d'oratori és la presència del cor i l'ús de l'anglès. Aquesta versió discogràfica d'Harmonia Mundi té característiques que són «marca de la casa»: orquestra «d'instruments originals», acurada, asèptica i poc intensa, i intèrprets *ad hoc*, entre els quals cal destacar el baix David Thomas en el paper de Valens per la bellesa del timbre, més que no pas per l'estil. El contratenor Drew Minter canta millor les àries, on llueix una bona agilitat, que els recitatius, on la veu resulta massa pàl·lida. L'obra gira en torn de la soprano Lorraine Hunt, que com a *Theodora* té un estil adequat i una veu agradable i àgil; el

mateix pot dir-se, també, de la mezzo-soprano Jennifer Lane en el paper d'Irene. La direcció de Nicholas McGegan imposa als cantants i a l'orquestra un cert excés de *smorzandi*, és a dir, d'afluixaments del so, que donen a vegades moments de massa opacitat (vegi's l'ària de *Theodora* «Angels, ever bright»). És un abús en el que cau sobre tot el tenor, Jeffrey Thomas, en el seu paper de Septimius, que resulta un xic pobre en el registre inferior. Però en conjunt l'enregistrament té interès i una qualitat musical excel·lent per posar de relleu aquesta obra, que té una rica varietat d'idees. **RoA**

MOZART: *Le Nozze di Figaro*: Teresa Stich-Randall, Rita Streich, Pilar Lorengar, Heinz Rehfuss, Rolando Panerai, Christiane Gayraud, Marcello Cortis, André Vessières, Madeleine Ignal, Hugues Cuénod, Gérard Friedmann. Orquestra de la Société des Concerts du Conservatoire, Cors del Festival d'Aix-en-Provence. Direcció: Hans Rosbaud. Festival d'Aix-en-Provence 1955. CMS 7 64376 2. 2 CD.

Aquestes *Nozes de Figaro* foren un dels punts principals per a establir el prestigi del Festival d'Aix-en-Provence. Enregistrades en viu, amb un bon so, durant les representacions de l'any 1955, podem veure les raons d'aquell aleshores nou prestigi. La primera, la direcció de Hans Rosbaud, equilibrada, ortodoxa, natural, fluida, sense amaneraments, sempre amb vida i amb sentit del teatre. Les característiques de l'enregistrament no permeten copsar del tot la qualitat de la prestació orquestral, però, en qualsevol cas, dóna un bon suport a la direcció de Rosbaud. La sego-

na, però també principal, raó de l'èxit d'aquelles representacions fou un equip jove, equilibrat i molt ben triat. Teresa Stich-Randall (27 anys) fou una de les primeres sopranos que, en aquesta obra, imposà un Contessa jove; la seva interpretació té una gran elegància i el seu «Dove sono» és ja immillorable. Rita Streich (34 anys) té tota la gràcia que demana Susanna, diu molt bé els recitatius i aleshores era potser la cantant més en carrera del quintet protagonista; Pilar Lorengar (27 anys), en un paper que després no va pertànyer al seu repertori, és un Cherubino deliciós, per la veu, la naturalitat i l'estil. Rolando Panerai (30 anys) és un Figaro espontani i amb una gran salut vocal, tot i que una mica reforçat. Heinz Rehfuss (38 anys) és un cantant refinat i musical, que domina molt bé l'estil i no tant els recitatius. De la resta d'aquest equilibrat equip, es destaquen dues interpretacions: el Bartolo de Marcello Cortis i l'extraordinari Basilio d'Hugues Cuénod, en el qual hom pot apreciar que han «begut» molts altres intèrprets posteriors d'aquest paper. **P.N.**



MOZART: *Die Zauberflöte* («La flauta màgica»). Rita Streich, Maria Stader, Ernst Häfliger, Dietrich Fischer-Dieskau, Josef Greindl, Kim Borg, Lisa Otto, Martin Vantin, Howard Vandenburg. RIAS Kammerchor i Orquestra Simfònica RIAS de Berlín. Direcció: Ferenc Fric-

say. DEUTSCHE GRAMMOPHON GESELLSCHAFT - DOKUMENTE 435.741/2 2CD.

Durant els primers anys en què Berlín va sofrir el setge físic i moral de la RDA, la RIAS fou una institució important, que no sols servia les finalitats polítiques de la resistència sinó també les de focus cultural i propagandístic. Això va donar-li molts recursos, entre els quals una orquestra simfònica d'un altíssim nivell, estimulat pel seu director titular Ferenc Fricsay. Aquest director, a més, va manifestar sempre un gran interès pel disc i la seva tècnica i segurament es deu a això que la qualitat d'aquest enregistrament del 1954, tot i la seva antigor, sigui francament bona. El so orquestral és magnífic, com pot apreciar-se ja en la brillant obertura, que té la precisió dinàmica típica de Fricsay, i serveix de safata de luxe a un equip vocal que inclou el radiant Papageno d'un Dietrich Fischer-Dieskau en plena joventut, potser menys preocupat pels matisos que més tard, però vocalment molt més brillant. Maria Stader és una Pamina deliciosa, i Rita Streich justifica la seva fama com a Reina de la Nit brillant i precisa. Ernst Häfliger compleix bé en el paper de Tamino, però canta una mica engolat. Josef Greindl és un Sarastro que queda millor en el registre profund que en el mitjà i el superior, una mica desiguals. Les tres dames canten d'una forma una mica *démodée* tot i que n'hi ha dues, Marianne Schech i Margarete Klose, que havien tingut fama en el seu moment. Kim Borg, el baix suec, és també un bon element en un doble paper: l'Orador i el segon Home Armat. El cor funciona molt bé i matisa amb elegància. Les úniques llacunes d'aquest enregistrament són el fet que aleshores es feien servir sempre tres sopranos per als tres nens, i el que es cregués millor doblar els cantants amb actors teatrals per a les parts parlades, fet que treu tota l'autenticitat a l'obra com a representació, pel diferent so de les veus. A part d'això, la versió és una petita joia discogràfica, amb un so excel·lent per a l'època. **RoA**

MOZART: Don Giovanni. Teresa Stich-Randall, Suzanne Danco, Anna Moffo, Antonio Campó, Marcello Cortis, Nicolai Gedda, Raffaele Ariè, André Vessières. Orquestra de la Société des Concerts du Conservatoire, Cors del Festival d'Aix-en-Provence. Direcció: Hans Rosbaud. EMI, CMS 7 64272 2. 3 CD.

Aquest enregistrament és presentat com a pertanyent al Festival d'Aix-en-Provence de l'any 1956, tot i que fou realitzat en estudi, però ho fou molt poc després de les representacions del Festival i amb el mateix equip. Una altra vegada, com a «Les noces de Figaro» de l'any anterior, Hans Rosbaud és l'artífex principal d'un Mozart més que vàlid, no sols per la naturalitat amb la qual ofereix una concepció ben ortodoxa, sinó també pel gran equilibri en el plantejament i la realització, tot aconseguint de molt bones individualitats un autèntic equip. S'ha de dir, però, que tècnicament aquest enregistrament ofereix, en general, més presència sonora a les veus que a l'orquestra i que en alguns moments aquesta resta massa en segon terme. Aquest «Don Giovanni» fou el gran moment internacional del cantant madrileny Antonio Campó; en efecte, el seu protagonista, tot i que amb alguns

moments una mica engolats, té una gran autoritat vocal i interpretativa. Teresa Stich-Randall és una Donna Anna excel·lent, tot i que no millora la seva comtessa de l'any anterior. Suzanne Danco és millor com a Donna Elvira intensa i molt musical i Anna Moffo és aquí ja, als seus vint-i-quatre anys, una Zerlina gairebé perfecta. Nicolai Gedda, amb la veu encara una mica tendra, és un Don Ottavio que destaca en una versió exemplar d'«Il mio tesoro», poques vegades tan ben cantat. Marcello Cortis fa un Leporello molt viu i ben matisat; en els altres dos papers compleixen amb eficàcia Raffaele Ariè i André Vessières.

P.N.

MOZART: Oberturas. London Philharmonic Orchestra. Director: Bernard Haitink. PHILIPS 432 512

Disco que aporta poco en cuanto al repertorio que contiene, puesto que todas las oberturas han sido interpretadas y grabadas hasta la saciedad excepto, si acaso, las de *Der Schauspieldirektor* y *Lucio Silla*, pero en el cual Bernard Haitink muestra su meticuloso quehacer orquestal se siempre. Su excelente técnica conductora se pone de manifiesto al mismo tiempo que su meditado trabajo interpretativo, según la línea que viene distinguiéndolo desde los años setenta, cuando fue grabado este disco. No hay que buscar los destellos de genialidad de otros célebres nombres de la dirección orquestal, pero en cambio Haitink nunca se equivoca al sentar los cimientos de cualquier propuesta, incluso cuando se trata de una breve obertura de ópera fuera de su contexto.

Una vez más, el director de-

muestra su extraordinaria competencia ante Mozart (baste recordar su *Don Giovanni* discográfico), con cada fragmento impecablemente proporcionado en el conjunto y un rigor absoluto en cuanto al gusto y al estilo. Ciertamente que no siempre deja entrever el pulso teatral que se supone que contiene una obertura operística, pero el reparo no es más que relativo en un disco monográfico dedicado al género, en el que este planteamiento «sinfónico» y estático de algunas piezas nos parece una opción muy legítima. En cambio, las oberturas de *Die Zauberflöte* y de *Don Giovanni* contienen este nervio teatral que a menudo echamos en falta en la batuta de Haitink -no tanto como en sus *Nozze di Figaro* discográficas y salzburguesas-, que en cualquier caso jamás deja de erigirse en un milagro de equilibrio y medida, de proporción en los detalles y sentido de conjunto. J.M.



PENELLA: *El gato montés*. Plácido Domingo, Verónica Villarroel, Joan Pons, Teresa Berganza, Carlos Chaussón, Mabel Perelstein, Carlos Álvarez, Pere Farrés, Miguel López Galindo, Carlos Bergasa, Ángeles Blancas, Ricardo Muñiz, etc. Coro del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela. Orquesta Sinfónica de Madrid. Dirección: Miguel Roa. DEUTSCHE GRAMMOPHON GESELLSCHAFT 435.776 2 2CD.

Es frecuente la lamentación sobre la escasez de óperas espa-

ñolas viables en el repertorio vigente, y sin embargo, hemos sido culpables de una dejadez increíble respecto a lo existente. Hay óperas de Eslava, Cuyàs, Rovira, Arrieta, Guañabéns, Nicolau Manent, Bretón, Zubiaurre, Chapí, Morera, Pahissa, Emilio Serrano y de otros muchos compositores aguardando que alguien eche una ojeada sobre sus partituras. También hay óperas de Penella: sólo *Don Gil de Alcalá* (1932) ha alcanzado con su encanto irresistible llegar a veces a nuestros principales teatros líricos, aunque con una aureola de zarzuela totalmente injustificada. Lo mismo sucede con *El gato montés* (1916) que en su tiempo tuvo un éxito enorme y que había quedado arrinconada del todo, hasta el punto de que sólo se recordaba su famoso pasodoble. Ahora, por iniciativa feliz de la Deutsche Grammophon Gesellschaft, *El gato montés* ha vuelto a la luz, y lo ha hecho, además, con un reparto realmente «de campanillas», con Plácido Domingo en el papel del torero Rafael Ruiz «el Macareno», con la joven revelación de Verónica Villarroel en el papel de Soleá y con el célebre barítono menorquín Joan Pons en el papel central del bandolero cuyo apodo da título a la obra. Si el argumento (del propio Penella, caso insólito en el mundo de la lírica española) no tiene la gracia y la picardía de *Don Gil*, y cae en el tópico de la Andalucía torera, al menos tiene la originalidad del planteamiento y del desenlace, y está estructurado siguiendo el clásico triángulo amoroso, con la figura enigmática de Soleá. La obra se desarrolla de un modo muy moderno para la época, de drama continuo, con escenas de varios personajes que se suceden sin dar pie más que a contados remansos líri-

cos individuales. La música de Penella es «andaluza» sólo en las escenas más típicas; en muchos pasajes es la música italiana de la época, sobre todo del verismo, la que asoma la oreja. Pero la elegancia de la orquestación y la generosidad del estro del compositor hacen que la obra sea certera y válida, aunque no llegue, en mi opinión, al nivel de ingenio de *Don Gil*. En el centro del lujoso reparto tenemos a Plácido Domingo, que nos crea un torero vibrante y apasionado, con frases de gran intensidad vocal, y a Joan Pons, que le da un carácter vocalmente rico y «bondadoso» al bandolero, lo cual no deja de ser un acierto, vista su trayectoria final. Verónica Villarroel luce una bonita voz y una capacidad de sugestión muy lograda y la potencia adecuada en los momentos cruciales de la obra (baste escuchar «Juntos dende chavalio» para apreciarlo). Teresa Berganza aparece en el papel secundario, pero importante de la Gitana, con una voz un tanto apagada, casi diríamos «ahumada». Carlos Chaussón hace un cura lleno de gracejo y vitalidad, que podemos imaginar en escena a través de sus expresiones. Muy bien Mabel Perelstein en el papel de Frasquita. Un buen equipo de cantantes, un coro eficaz y una orquesta bien llevada por Miguel Roa complementan la obra y redondea la resurrección de esta obra, de la que podemos felicitarnos muy cordialmente. RoA

PUCCHINI: *La bohème*. Renata Scotto, Gianni Poggi, Jolanda Meneguzzi, Titta Gobbi, Giorgio Giorgiotti, Giuseppe Modesti, Enzo Guagni, Virgilio Carbonari, Mario Frosini, Augusto Frati. Orquesta y Coro del Magio Musicale Fiorentino.



Director: Antonino Votto.
Deutsche Grammophon, 435 715-2. 2CD. ADD. 1961 y reeditada en 1986.

La grabación de la Orquesta y Coro del Maggio Musicale es buena, bajo la batuta del director Antonino Votto que nos presenta una *Bohème* melódica y atenta, algo falta de emotividad. La interpretación de Mimí por parte de Renata Scotto es excelente, emotiva y vocalmente exquisita tanto en el registro medio como en los limpiísimos agudos. En cuanto al Rodolfo de Gianni Poggi, demuestra su capacidad en el registro agudo pero no está tan acertado en el medio, presentándonos un Rodolfo convincente pero falto de limpieza y técnica, en una actuación un tanto reprochable. La Musetta, interpretada por Jolanda Meneguzzi es áspera y complicada, con una emisión deficiente que se enrarece en los agudos. Los demás personajes son correctos quizá destacar la interpretación del Marcello de Tito Gobbi, con un registro medio bueno y una voz autoritaria muy adecuada al personaje. Correcto el Colline de Giuseppe Modesti. El coro aceptable y un libreto muy detallado, que empieza a ser difícil de encontrar en las presentaciones de las diferentes casas discográficas, ya que cada vez se prescinde más de él y se reduce hasta tamaños inimaginables.

F.S.R.



PUCCHINI, Giacomo: *Tosca*: Freni, Domingo, Ramey, Terfel, Veccia, Laciura, Lukas, Secombe, Tierna. Cor i cor de nens del Royal Opera House, Covent Garden. Philharmonia Orchestra. Director: Giuseppe Sinopoli. DEUTSCHE GRAMMOPHON 431 775-2 (1992)

En un momento en el cual las nuevas versiones de los títulos más habituales del repertorio empiezan a constituir una verdadera rareza dentro de la cada vez más abundante oferta discográfica, Deutsche Grammophon se ha lanzado a grabar una *Tosca* que tiene asegurado su lugar entre las mejores versiones de esta ópera.

La batuta de Giuseppe Sinopoli, al frente de una impecable Philharmonia Orchestra, es la primera de las razones para hacer de esta una versión memorable. La lectura de Sinopoli busca el efecto dramático que preside toda la ópera, especialmente evidente al final del acto II. Sin embargo, donde más se nota la excelente labor del director es el trabajo casi artesanal con el que ha conseguido mantener vivos los múltiples recursos de la orquesta pucciniana en aquellos pasajes de un contenido netamente teatral y descriptivo como es el caso de toda la escena de la entrada del sacristán, al principio de la obra. Sencillamente, magistral.

Mirella Freni que ya había grabado la parte junto a Pava-

rotti en 1980, se mantiene en un estado vocal impecable. Su versión tiene el sello inconfundible de la gran personalidad con la que dota la soprano a sus personajes. La dicción es una de las más cálidas y sinceras de la historia del disco. Su «Vissi d'Arte», que no es lo mejor de su interpretación, no tiene la gran línea de otras voces, pero es impresionante por su humanidad, el efecto esencial para causar la emoción deseable en este momento de la obra.

Menos interesante es la aportación de Plácido Domingo que se encuentra en una forma vocal decididamente inferior a la de la grabación de Levine, también de 1980. Domingo ha madurado el personaje desde el punto de vista dramático, pero no puede evitar algunos sonidos abiertos en el registro agudo como ocurre en el acto II con «Vittoria, vittoria». Tampoco la línea de canto es la misma que años atrás y todo lo que ha ganado la voz en vigor en el registro central lo ha perdido en «legato».

Samuel Ramey en este papel de Scarpia prosigue con la incorporación de nuevos papeles a su repertorio. El resultado no sorprenderá a los que conocen las cualidades vocales del bajo norteamericano. Cuenta con la voz adecuada para el papel y sabe dotar de gran intención, como ninguno antes, algunas de las frases del rol como ocurre en su monólogo del acto II. Sin embargo, se encuentra a faltar una mayor decisión en las intervenciones más contundentes de Scarpia, como por ejemplo en «Tosca, mi fai dimendicare Iddio» en la cual parece tener miedo de estropearse la voz. Algunos dirán que por fin se canta Scarpia sin gritar, pero es innegable que el canto verista no es el mozartiano o el rossiniano.

Entre el resto de los personajes, resulta pálido el sacristán de Angelo Veccia, pero en cambio resulta imponente Bryn Terfel en su breve cometido como Angelotti. **M.H.**

ROSSINI: Vuit obertures. Orchestre Symphonique de Montréal. Director: Charles Dutoit. DECCA 433 074-2. DDD.

En una entrevista recent, Charles Dutoit declarava que havia enregistrat aquest disc compacte en cinc hores, i en un sol dia. Ell mateix ho justifica per l'extremada versatilitat de l'Orquestra Simfònica de Mont-real: coneixen perfectament el seu ritme de treball, i és per això que normalment la primera presa és la que s'empra en el disc. Sempre segons Dutoit, exceptuant el repertori clàssic germànic, ell i la seva orquestra són molt difícils de ser superats.

Després d'escoltar atentament les vuit obertures de Rossini se'ns fa força costós de no creure'l, tot i que és la primera vegada que s'atreveix amb el «cigne de Pesaro».

1992, l'any del bicentenari del naixement de Rossini -com ell li hauria agradat que fos commemorat-, no està essent precisament gaire generós amb ell. És per aquesta raó que qualsevol empresa com la que ens ocupa és benvinguda.

Dit això, haig de confessar que l'audició d'aquest recull d'obertures, interpretades amb criteris i instruments actuals per a una gran orquestra, no fa sinó confirmar que la millor manera de servir els clàssics és justament aquesta i no el reguitzell d'experiments de laboratori amb els quals ens torturen darrerament.

El so gairebé cristal·lí dels metalls dels de Mont-real con-

trasta amb la voluptuositat de les cordes, com per exemple en el *Guillaume Tell*. L'afinació perfecta dels instrumentistes converteix tots els *crescendos* tan típics, com *La scala di seta*, en demostracions d'una brillantor inusitada. Els contrastes ràpid-lent, en *Semiramide*, són d'una precisió extraordinària. Fins i tot la secció de percussió, en *La gazza ladra*, atorga una solemnitat impensable segurament en els temps del compositor. I així totes les peces cobren una vivacitat i un ritme fora del comú. Escolteu la gràcia amb què es desenvolupa *Il signor Bruschino*. Les tres obertures que falten per citar, *Il barbiere di Siviglia*, *L'Italiana in Algeri* i *La Cenerentola*, malgrat ser de les més conegudes, semblen descobertes de darrera hora en l'inesgotable univers rossinià.

És per tot això que, davant d'aquells que diran: un altre disc de Rossini com sempre, encoratjo tothom que l'escolti.

R.R.

SCHUBERT, Franz: *Schwanengesang* D. 957 - 5 lieder. Brigitte Fassbänder, mezzo-soprano. Aribert Reimann, piano. DG 429 766-2 DDD.

El primer que sobta d'aquest enregistrament és l'ordre amb què s'interpreta el cicle i la inclusió de cinc *lieder* intercalats. La raó ens la dona la mateixa Brigitte Fassbänder, a les notes introductòries: en primer lloc, en el manuscrit de Schubert del *Schwanengesang* les cançons apareixen sense numerar; després hi ha una edició de 1827, on les composicions s'agrupen segons l'establert pels respectius poetes, i finalment, la intèrpret que ens ocupa opta per fer tres minicicles, dedicats a Seidl, a Rellstab i a Heine, respectivament. El recital comença

per la que sembla ser la darrera composició del gran músic, *Die Taubenpost*, i que sol ser l'última del cicle en l'ordre habitual, a la qual segueixen quatre cançons afegides, també amb text de Seidl.

Totes reflecteixen el món tan schubertià de la solitud, la tristor, els amors impossibles. Són cançons estròfiques on el piano pràcticament només insinua, encara que en certs moments les seves notes també desgranen poesia. El to melangiós i molt expressiu casa a la perfecció amb el registre mitjà, ple, carnós i un punt voluptuós de la Fassbänder. La resignació present a tots els *lieder* contrasta amb pusil·lanimitat del *Wiegenlied*, on l'acompanyament fluctua i acarona la mitja veu de la cantant, que exhibeix un reguitzell de *fiatos*, pianíssims engreixats i notes penjades, que, paradoxalment, difícilment ens fan adormir, tal és el gaudi.

Segueixen vuit cançons, les set primeres del cicle, més *Herbst*, amb text de Rellstab. Tampoc les uneix cap lligam narratiu, en canvi, però tenen en comú aquella atmosfera melangiosa i de resignació tan característica. Així a *Liebesbotschaft* l'alegria aparent es transforma en una mena de conformisme amb la veu completament fusionada al piano es destaca sobre la veu càlida i plena tot transmetent una certa angoixa i dolor.

Finalment, els *lieder* amb text de Heine, potser les cançons més tristes i profundes que Schubert mai compongué, el paradigma de les quals podria ser *Der Doppelgänger*, on el piano marca únicament acords secs, mentre la veu porta la melodia. Aquí és on brilla amb gran intensitat el registre greu de Fassbänder, i el seu saber dir, com diu ella, creant un psicodrama del «Jo».

Encara que enlloc no s'hi ha fet referència, cal remarcar l'acompanyament extraordinari d'Aribert Reimann al piano.

R.R.

STRAUSS, R: Cuatro últimos lieder. 12 lieder. Heather Harper. London Symphony Orchestra. EMI CD EMX 2191 DDD.

La voz de Heather Harper parece más adecuada para solista de oratorio y para ciertas óperas inglesas que para los *lieder* de Strauss. Efectivamente, en ciertos momentos, en el agudo *forte*, se abre un tanto i adquiere colores agrios. Pero hay una cualidad importante que sobre valora su actuación en este registro y es la enorme adecuación estilística, unida a una sensibilidad de primer orden, reflejada en la perfección que preside su manera de subrayar los textos. Además, el acompañamiento orquestal está llevado con mano maestra. Muy recomendable.

J.G.P.



VERDI: Aida: Leontyne Price, Rita Gorr, Jon Vickers, Robert Merrill, Giorgio Tozzi. Orchestra e Coro del Teatro dell'Opera de Roma. Director: Sir Georg Solti. (Grabación del año 1962) 1992. DECCA 417 416-2. 3 CD.

DECCA prosigue la reedición de las grabaciones operísticas de Sir Georg Solti con una *Aida* de un indudable in-

terés, tanto para aquellos que ya conocen otras versiones de esta ópera como para los que quieran encontrar su primera *Aida*, porque el resultado, en conjunto, es más que notable y sin demasiadas sorpresas, en el sentido positivo de la expresión.

Sir Georg Solti presenta una versión brillante, un tanto enfática en algunos de los pasajes corales, pero muy atenta a la dinámica teatral de la obra y muy cuidada en respetar el colorido de la partitura. El mérito es mayor si se tiene en cuenta que la orquesta es la de la Ópera de Roma, que no es *a priori* un gran conjunto al que, sin embargo Solti, consiguió dotar de una indudable calidad.

En lo que hace referencia al reparto vocal de la versión, ésta cuenta con una de las mejores *Aidas* del disco, Leontyne Price, en plenitud de facultades en el momento en el que se realizó la grabación. La suya es una *Aida* de un poderoso sentido dramático dotada de unos medios vocales espectaculares, utilizados con un profundo sentido de la economía y del estilo.

Más discutible es la aportación del tenor Jon Vickers, quien exhibe una apreciable línea de canto con un indudable sentido del teatro y el estilo, aunque en el registro agudo se aprecian faltas inadmisibles en una grabación de estudio.

Robert Merrill es un lujo de Amonasro de timbre y estilo impecable, muy lejano de la «routine» de la que habla Rodolfo Celletti en su crítica de esta grabación en el libro *Il Teatro d'Opera in disco*. Rita Gorr afronta la parte de Amneris con algun problema de «vibrato» y agudos, aunque dota al personaje de una indudable personalidad. Giorgio Tozzi es un Ramfis correcto, sin más.

M.H.



VERDI, Giuseppe: Luisa Miller. Aprile Mollo, Plácido Domingo, Vladimir Chernov, Florence Quivar, Paul Plishka. Orquesta y coro del Metropolitan Opera House de Nova York. Director: James Levine. SONY CLASSICAL S2K 48 073 2CDs.

SONY CLASSICAL es el sello que más decididamente está contribuyendo en los últimos tiempos a la grabación de nuevas versiones discográficas de los títulos más habituales del repertorio, algo que en el saturado mundo del disco, constituye casi una rareza. En nuestros días, es más fácil encontrar algunas obras, antes absolutamente desconocidas, que grabaciones recientes de determinados títulos del repertorio verdiano. El problema está directamente relacionado con la falta de nuevas voces que vengán a sustituir a algunos de los grandes intérpretes de los últimos tiempos. En este sentido, esta grabación constituye un ejemplo paradigmático del problema. Plácido Domingo, que era el protagonista de la última de las grabaciones de esta ópera, sigue siendo en nuestros días uno de los pocos tenores que puede afrontar sin riesgos este repertorio y especialmente el papel de Rodolfo que es uno de los más difíciles de la producción de Verdi. A pesar de ello, sería inútil negar que su voz ya no tiene la misma calidad que en la versión de

Maazel de 1979. Sin embargo, en este como en otros casos, ha realizado un esfuerzo impresionante desde el punto de vista dramático que se traduce en momentos de una decidida expresividad. El agudo está deteriorado, pero añade dosis de lirismo, y lo inesperado, de un excelente *legato*, en su aria *Quando le sere al placido* y en conjunto en todas sus intervenciones en la ópera.

Más decepcionante es la interpretación de Aprile Millo en el papel de Luisa de la cual se podía esperar *a priori* una prestación mejor. La soprano norteamericana presenta algunas dificultades en el agudo y no parece haberse adecuado al papel que resulta excesivamente pesante para su voz y del cual ofrece, en general, una versión un tanto opaca.

Vladimir Chernov resulta un Miller convincente, que cuenta con un buen material vocal y, que pese a algún error técnico, cumple con profesionalidad. Florence Quivar (Federica) resuelve sin brillantez, pero sin errores su rol.

Paul Plishka para el cual no parecen pasar los años es un Walter imponente, de oficio magistral y de gran línea canto.

La dirección de James Levine es en muchos aspectos opuesta a la lectura de Maazel y decididamente superior a ésta. Su batuta impone unos *tempi* enérgicos pero renuncia a «efectos cinematográficos» tan corrientes en algunas grabaciones de nuestros días resultando de ella una *Luisa Miller* que consigue impresionar por su propia fuerza interna. M.H.

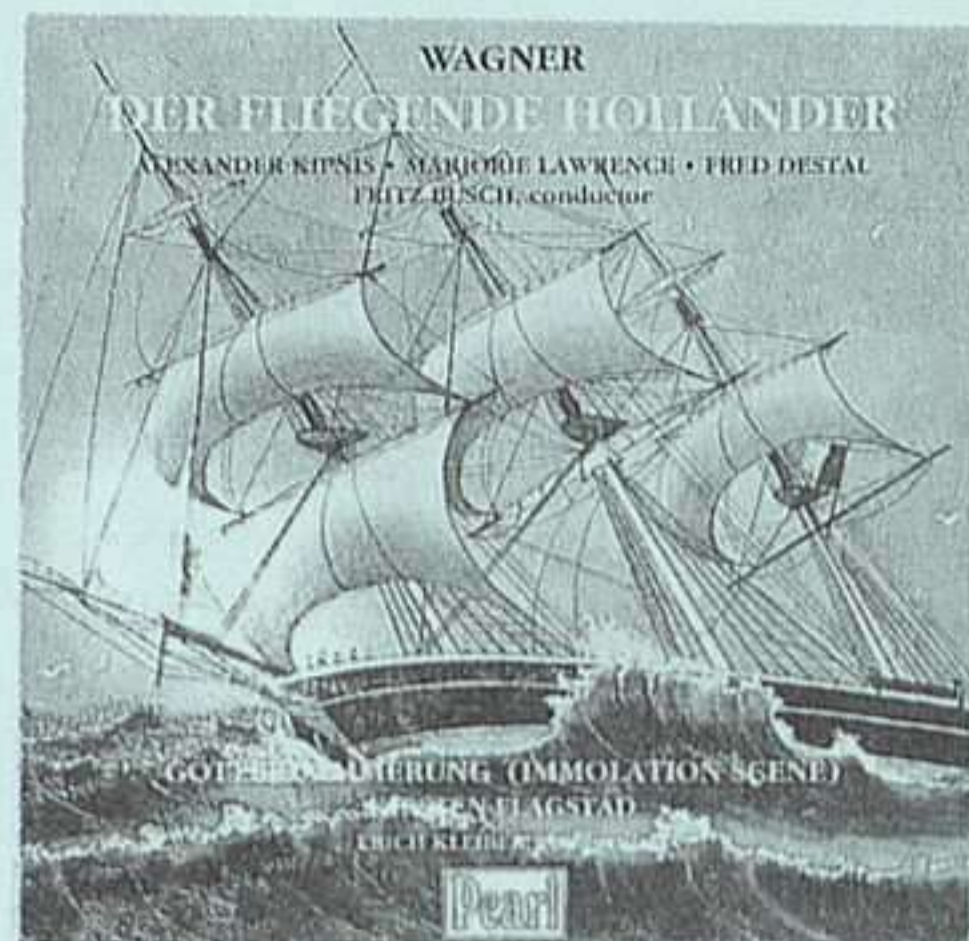
VERDI: Falstaff: Hans Hotter, Arno Schellenberg, Philip Rasp, Peter Markwort, Henny Neumann-Knapp, Martina Wulf, Hedwig Fichtmüller, Else Te-

getthoff. Coro y Orquesta de la Emisora del Reich de Leipzig. Director: Hans Weisbach. PEARL 90102 2CD. Grabación original 1939. (1991)

Este *Falstaff* es sin lugar a dudas una versión reservada al coleccionista. Se trata de una grabación histórica del año 1939 cantada en alemán y que únicamente cuenta con Hans Hotter, en el papel protagonista, como cantante internacionalmente conocido. Una vez dados por supuestos estos condicionantes, la versión supera con creces todas las expectativas. La calidad de sonido, el primer problema, es notable si tenemos en cuenta su antigüedad. Hans Hotter encarna un Falstaff memorable por la intención y el excelente sentido teatral unido a una indudable calidad en lo que hacer referencia al material vocal. El resto del reparto se mantiene a un nivel notable, en conjunto, aunque en alguna ocasiones no pueda dejar de sorprender la técnica anticuada de alguno de los intérpretes.

La orquesta, que queda un tanto apagada en la grabación, demuestra ser un conjunto sólido y de excelentes solistas, a la cual el director Hans Weisbach, sabe dotar de una intencionalidad inesperada, si tenemos en cuenta el año y la procedencia de la grabación. M.H.

WAGNER: El holandés errante. Alexander Kipnis, Fred Destal, Majorie Lawrence, René Maison, Irra Petina y Hans Fleischer. Coro y Orquesta del Teatro Colón de Buenos Aires. Director Fritz Busch. Pearl. Grabación en vivo de 1936. 3CD. Gemm CDS 9910. Con un *bonus* de la escena de la inmolación de *El ocaso de los dioses*, con Kirsten Flagstad. Orquesta del



Teatro Colón y dirección de Erich Kleiber. Grabación en vivo de 1948.

El Teatro Colón de Buenos Aires recibió durante la época hitleriana a numerosos exiliados políticos alemanes que posibilitaron unas excepcionales interpretaciones wagnerianas en Sudamérica. Gracias a grabaciones privadas, nos han llegado a nuestros días registros excepcionales como el que tenemos entre las manos. Hay que destacar que el compacto tiene un sonido deficiente, aunque se puede escuchar perfectamente, y adolece de los precarios sistemas de grabación de la época. Así los microfones estáticos hacen que en ocasiones se escuchen más unas zonas que otras del escenario y se observen diferentes cortes en la audición. A pesar de todo ello nos encontramos ante una grabación de notable calidad dirigida por Fritz Busch (director en el Teatro de Dresde hasta 1933 y que tras la guerra sería el primer director musical del Festival de Glyndebourne); que realiza una labor atenta y un tanto efectista, de gran belleza. Entre el elenco de cantantes destacan el Holandés del barítono Fred Destal, con una voz poderosa y profunda, el Daland del bajo Alexander Kipnis, que hizo carrera internacional en

América y Europa. La Senta correcta de Marjorie Lawrence y el sobresaliente Timonel de Hans Fleischer. Los coros son los más perjudicados por el sistema de grabación y por ello me abstengo de realizar comentarios críticos sobre ellos. El *bonus* de la Flagstad es de una calidad relativa pero se puede apreciar la excepcional línea de canto de la soprano y sus admirables agudos. En definitiva una grabación de calidad pensada para coleccionistas, wagnerianos e interesados en grabaciones históricas poco frecuentes como ésta. **F.S.R.**

WAGNER: *Twilight of the Gods*. Rita Hunter, Alberto Remedios, Katherine Pring, Aage Hauland, Norman Welsby, Margaret Curchey, Derek Hammond Stroud, Anne Colins, Gillian Knight, Anne Evans, Valerie Masterson, Shelagh Squires, Helen Attfield.

Orquesta y coro de la English National Opera. Director: Reginald Goodall. CMS 7 642441 (5 Cd's). 1977

La edición de «*El ocaso de los dioses*» de la English National Opera (ENO) podrá parecer, fuera del área anglosajona, como una relativa excentricidad. Como sabrán los que estén familiarizados con la ENO, el texto aparece traducido al inglés -en un impecable trabajo de Andrew Porter, crítico de «*The Daily Telegraph*»- e interpretado por un honesto conjunto de cantantes locales, alguno de los cuales ha conseguido posteriormente un cierto renombre. Como tercera Norna hallamos, por ejemplo, a Anne Evans, que actualmente es la Brünnhilde del Festival de Bayreuth, y como Woglinde sorprende la presencia de Valerie Masterson, uno de los nombres

puntales de la ENO pero no precisamente en el repertorio wagneriano. Otra curiosidad: la voz siniestra y sonora de Aage Haugland como Hagen, antes de conquistar teatros de primera línea como intérprete de Wagner, pese a su canto poco pulido y hasta a menudo de una rudeza francamente molesta. El éxito de este cantante nos parece, pese a su magnífica voz, una auténtica incógnita.

Como Brünnhilde encontramos a la imponente Rita Hunter y como Siegfried al cumplidor Alberto Remedios, rodeados de un conjunto de cantantes poco más que correcto. Como consecuencia, hay que considerar esta grabación como una muestra documental del honesto trabajo de la ENO, pero no como una versión de referencia de la obra wagneriana. Para los admiradores de esta extraordinaria propuesta acabarán supliendo las flaquezas del reparto y la corrección -sin más- de las masas estables. Escuchando este «*Ocaso de los dioses*» uno sueña con la existencia de una compañía de estas características en nuestro país, capaz de resolver con tanta dignidad una de las obras más comprometidas del repertorio sin verse obligada a recurrir a las servidumbres del «star system».

El caso es que, sin embargo, siempre preferiremos a la ENO en otros tipos de repertorio, en los que sus cualidades brillan mucho más contundentemente por encima de sus carencias. La ausencia de la parte visual de espectáculo, que en la ENO siempre es crucial, tampoco ayuda a que este «Ocaso» pueda recomendarse sin muchas prevenciones. Dirige la orquesta el prestigioso Reginald Goodall, wagneriano conspicuo en su país pese al «tempo» arbitrariamente lento con que plantea

la escena de las Hijas del Rhin, con el que no ayuda precisamente a sus solistas. Por lo demás, su lectura es eminentemente teatral y vital, de un gran lirismo que a veces coarta la grandiosidad que instintivamente asociamos a esta ópera. En fin: un valioso documento de las agallas y el rigor de la ENO, pero no un definitivo «Ocaso», ni mucho menos. Esperamos la reedición de otros espectáculos de la ENO que, en cambio, sí nos han parecido definitivos. **J. M.**

KATHLEEN BATTLE AL CARNEGIE HALL. Obres de Händel, Mozart, Liszt, Strauss, Rakhmaninov, Gershwin i espirituals negres. Kathleen Battle, soprano. Margo Garret, piano. Enregistrament en viu. DG 435 440-2 DDD.

1991 fou un any de celebracions, prou conegudes per tots. Una més, el centenari de la inauguració del Carnegie Hall, la sala de concerts per antonomàsia de Nova York. D'entre els actes que la commemoraren, cal remarcar aquest recital de la soprano nord-americana Kathleen Battle.

Encetaren el concert dues àries de Händel, «*Ombra mai fu*» i «*Piangerò la sorte mia*», on Battle començà a escalfar la veu, i a exhibir aquells trets que l'han feta cèlebre arreu, veu de cristall, *legatos* immaculats i *fiatos* considerables. Malgrat tot, potser es troba a faltar una major carnositat i, per què no, sensualitat en l'instrument.

Dues cançons de Mozart foren el vehicle per palesar la gràcia innata de la cantant, especialment l'exquisida «*Ridente la calma*».

El grup següent el formaren quatre *melodies* de Liszt. Són les típiques cançons de saló, ple-

nes d'encant i d'elegància, ver-taderes miniatures del millor gust possible, que Battle inter-pretà com si fos una gran du-quesa que canta per als seus convidats, sense cap afectació, però amb tota la intensitat que cal.

El contrast perfecte fou la transfiguració en una Zerbi-netta qualsevol per abordar «Amor» i «An die Nacht» de Strauss. Quina desimboltura, i no vulgaritat, a l'hora de dir les lletres.

A continuació, la peça de bravura del concert féu acte de presència: la cèlebre «Vocalise» de Rakhmaninov, autèntica obra d'orfebreria, que facultà el desplegament de tots els mitjans de què és capaç la sopra-no. Tres cançons més del ma-teix autor probablement clo-gueren el recital.

Com sempre, les propines propiciaren l'esclat del públic assistent. En primer lloc, «Sum-mer-time» de Gershwin, la cançó de bressol més popular de la música americana, amb la qual l'audiència experimentarà sensacions d'infantesa.

L'ària «Depuis le jour», del massa oblidat Charpentier, en-cara que no ens deixa oblidar la creació que en va fer Caba-llé, mostrarà una vegada més la versatilitat de l'americana, dic-ció perfecta, *legato* elegant, no-tes suspeses i flotants.

Per acabar, quatre espirituals negres, peces amb les quals sempre acaben els concerts els artistes ianquis, i en les que són mestres consumats.

Només un afegitó: Margaret Garret és l'acompanyant al pia-no, comesa en la qual, si bé no excel·leix, es mostra prou se-gura i correcta. **R.R.**

CARRERAS, José: *My Barcelo-na:* Àries de Donizetti, Verdi, Puccini i cançons de diversos

autors. Diverses orquestres i di-rectors. PHILIPS 434 745-2 DDD.

Els Jocs Olímpics han estat l'excusa per a moltes campan-yes comercials. Les grans mul-tinacionals del món del disc tampoc no han volgut deixar-ho passar per alt. Així doncs, Philips ha rescatat del seu arxiu enregistraments del, en altres temps, tenor estrella de la casa, José Carreras, aprofitant d'aquesta manera el fet que Carreras és també el director musical de les Cerimònies d'Inauguració i de Clausura dels Jocs. El recull és variat, encara que no gaire atractiu, i sense cap mena de lligam. S'alternen cançons napolitanes amb àries d'òperes famoses. Les notes que acompanyen la gra-vació diuen que es tracta de la banda sonora que acompanya-va una pel·lícula de nom *My Barcelona*, on el tenor feia de guia turístic per la nostra ciu-tat.

Haig de dir que no he vist l'esmentat documental, però se m'escapa qualsevol relació en-tre el repertori triat i Barcelo-na. L'única connexió pot ser la cançó de Mompou, gènere en el que Carreras no es distingeix especialment. De la resta no-més destacaria una vibrant ver-sió de *Granada* de Lara.

Per tot això, cal dir que aquest compacte és totalment prescindible, car no aporta res de nou, i a sobre la selecció no és, ni de bon tros, el millor que va fer Carreras per al segell holandès. **R.R.**

GRANS CORS D'ÒPERA. *Na-bucco. Macbeth. Aida. Norma. Fi-delio. Mefistofele.* Diversos cors, orquestres i directors.

De tant en tant les cases dis-cogràfiques treuen al mercat

seleccions d'enregistraments íntegres, més o menys recents, destinades a la sèrie de preu mitjà.

Aquest és el cas que ens ocu-pa, amb gravacions fetes a la dècada dels vuitanta, per la casa DECCA. Analitzant ràpidament del pitjor al millor, ens trobem amb una versió rutinària del «Va pensiero», de Verdi, a cà-rrec del «The Mormon Taber-nacle Choir» i J.Rudel. El pròleg del *Mefistofele*, de Boito, no té major fortuna. O. de Fa-britius, amb el «London Opera Chorus», li confereix un to feixuc i pesant, sense ritme ni cohesió interna i amb una in-terpretació solista deslluïda de Ghiaurov. La versió del «Patria oppressa», de «Macbeth», de Verdi, per R.Chailly, amb el Cor de Bolonya, comença a remuntar lleugerament el ni-vell, amb una major cohesió i un empast més operístic. En un estrat intermedi trobem «Squi-lla il bronzo del Dio», de *Nor-ma*, de Bellini, amb R.Bonyngé, i «O welche Lust», el cor de presoners de *Fidelio*, de Bee-thoven, amb Solti. Dues inter-pretacions que es podrien qua-lificar d'una gran qualitat es-tàndard, però sense aquell punt de genialitat.

En canvi, L.Maazel, amb els efectius de la «Scala», ens ofe-reix un «Gloria all'Egitto», de Verdi, d'una grandiloqüència fascinant: tot es troba al seu lloc, les matisacions són cons-tants, un *accelerando* aquí, un silenci allà...

Pel final, la joia del recull, que no és altra que el «Cor Nupcial», de Lohengrin, de Wagner. Georg Solti, amb la formació de l'Opera de Viena, ens proporciona uns contrasts meravellosos entre les fanfà-rries introductòries del preludi, i el recolliment de la marxa, la profunditat del cor i per sobre de tot la continuïtat, que enca-

ra sorprèn més quan s'escolta l'òpera sencera. **R.R.**

GALA DE ESPAÑA. Josep Carreras, Montserrat Caballé, Plácido Domingo, Victoria de los Angeles, Alfredo Kraus, Teresa Berganza. Arias y dúos de Puccini, Bizet, Leoncavallo, Mascagni, Gounod, Moreno-Torroba, Falla, Verdi, Mozart, Offenbach. EMI Classics. CDM 7 64359 2

Un disco oportunista y sin ningún interés para los coleccionistas de discos de toda la vida, porque se limita a recoger fragmentos de grabaciones que han circulado ampliamente durante décadas. En cambio, los que deseen introducirse en

el mundo de la ópera encontrarán una selección atinada de arias y dúos casi siempre soberbiamente cantados. Aunque Montserrat Caballé no haya sido en el escenario una soprano genuinamente pucciniana, su disco dedicado a Puccini (dirigida por Charles Mackerras) es una auténtica joya, y su grabación de *Manon Lescaut* -de la que se ofrece el dúo, junto a Plácido Domingo- otro de los instantes memorables de su carrera discográfica. Mucho más discutible está la Caballé, sin duda, en el dúo de «*Cavalleria Rusticana*», que la tradición ha asimilado a una voz más dramática que la suya.

Sorprende la elección del aria de *Faust* por Plácido Domingo y del «*Sempre libera*»

de *La traviata* por Victoria de los Angeles, porque en la discografía de uno y otro cabía encontrar instantes mucho más relevantes. Sin embargo, Domingo está sublime en *Tosca* y Victoria de los Angeles deslumbra en *Carmen* y *La vida breve*. Teresa Berganza canta una de sus páginas favoritas, «Ah, quel dîner» de *La Perichole* de Offenbach, junto a las dos arias de Cherubino (*Le nozze di Figaro*), en las que no tiene rival, mientras que Alfredo Kraus canta *Rigoletto* («La donna e mobile», en su última grabación de la ópera, con Julius Rudel) y una página de *Così fan tutte* ante la que cabe lamentar que el tenor canario nunca acabara de adentrarse en el repertorio mozartiano. **J. M.**



Consell de Cent, n.º 343
Telfs. 215 34 31 - 215 34 84
08007 Barcelona

AL SERVEI DE LA MÚSICA

A la nostra secció especialitzada de MÚSICA CLÀSSICA TROBAREU:

- El més complet assortiment de Música Clàssica (C.D., laser disc, cassette, disc i vídeo).
- Totes les **Ofertes Limitades** de Música Clàssica vigents.
- Personal altament especialitzat.
- Serietat, tracte amable i, el que és més important,

DESCOMPTES VERITABLEMENT AVANTATJOSOS
sobre els preus de catàleg

CALENDARI OPERÍSTIC INTERNACIONAL

Nota: les dates que duen una m són funcions de tarda o *matinées*.

ALEMANYA

Berlín: Deutsche Oper.

Don Carlo (Verdi). 27 i 30 de setembre. 5 i 7 d'octubre. Dir: Frübeck de Burgos. Int: Varady/Halgimson, Cioromilla/Walther, Aragall, Schmidt/Fortune, Salminen, Krutikov.

La forza del destino (Verdi). 11, 21, 24, 27 de novembre. Dir: Peter. Int: Tokody, Engert, Merighi, Fortune, Sandi, Röhr, Estes.

Orphée aux enfers (Offenbach). 26, 27 i 31 de desembre. Dir: Rumstadt. Int: Peacock, Griffith, Winkler.

Berlín: Deutsche Staatsoper

Cesare e Cleopatra (K.H.Graun). 4, 15, 17, 21, 23 d'octubre i 6 de desembre. Int.: Janet Williams, Lynne Dawson, Magali Chalmeau Damonte, Curtis Rayam. Dir.: René Jacobs.

Parsifal (Wagner) 28, 28 d'octubre, 1 i 22 de novembre. Int. Waltraud Meier/Uta Priew/Deborah Polaski i Poul Elming/Plácido Domingo. Dir.: Daniel Barenboim. Prod. Harry Kupfer.

Il barbiere di Siviglia (Rossini). Int. Alison Browner, Jorge López-Yañez, Carlos Chausón, Rodney Gilfry/Bruno Pola, etc.

Dir.: G.Fisch. 29 d'octubre, 2, 12 i 28 de novembre, 3 de desembre.

Die Brautwahl (Busoni). 5, 10, 12, 26 i 28 de desembre. Int. Luana De Vol, Reiner Goldberg, Jürgen Freier. Dir.: Daniel Barenboim.

Colònia: Opera de Colònia.

Der Prinz von Homburg (Henze). 8 de novembre. Dir: Zagrosek. Int: Hall, Dernes, La Pierre, Neumann, Görne, Borg, Hielscher.

Billy Budd (Britten). 20 de desembre. Dir: Fulton. Int: Langride, van Ree, La Pierre, Finke, Skhovus, Borg, Meghor, Hartmann, Pederson, Schweikar.

Darmstadt: Staatstheater.

Nostalgie (Weissenberg). 17 d'octubre.

Don Carlo (Verdi). 6 de desembre. Dir: Drewanz.

Hamburg: Staatsoper.

Die Walküre (Wagner). 25 i 28 d'octubre. 1, 5

i 15 de novembre. Dir: Albrecht. Int: Schnaut, Plech, Schwarz, Keyes, Welker, Moll.

Hannover: Niedersächsische Theater

Don Carlo (Verdi). 5 de desembre. Dir: Urbanek.

Karlsruhe: Badisches Staatstheater

L'elisir d'amore (Donizetti). Octubre 31. Dir.: Peter Sommer.

Il trovatore (Verdi). Novembre 28. Dir.: Günter Neuhold.

Ludwigshafen: Theater im Pfalzbau.

Il barbiere di Siviglia (Rossini). 26 d'octubre. Dir: Straszinsky.

Giulio Cesare (Händel). 3 de desembre.

Stuttgart: Stadttheater.

Intolleranza 1960 (Nono). Octubre 11. Dir: Kontarsky.

Il ritorno d'Ulisse in patria (Monteverdi). Novembre 14. Dir: Hacker.

ÀUSTRIA

Salzburg: Landestheater.

Il Trovatore (Verdi). 10 d'octubre. Dir: Graf.

Die Lustige Witwe (Lehár). 28 de novembre. Dir: Ewald.

Viena: Staatsoper.

L'Anell del Nibelung (cicle sencer)

Dir: von Dohnányi. Int: Behrens, Faulkner, Meier, Pieczonka, Priew, Raimondi, Rappé, Domingo, Fink, Hale, Hillebrandt, Jelosits, Jerusalem, Pederson, Rydl, Slabbert, Zednik.

Primeres representacions: *Das Rheingold* 14 d'octubre, *Die Walküre* 19 de desembre, *Siegfried* 14 de març, *Götterdämmerung* 17 de maig.

Macbeth (Verdi). 2 de novembre. Dir: Latham-König. Int: Zampieri, Kaludov, Kobel, Bruson, Rydl/Simic, Sramek.

Capriccio (Strauss). 6 de novembre. Dir: Hollreiser. Int: Faulkner/Popp, Howells, Kuebler, Kmentt/Zednik, Helm, Skohvus/Bär, Berry.

Konzerthaus.

Fedora (Giordano). 26 d'octubre. Dir: Steinberg. Int: Zampieri, Malagni.

Mitridate re di Ponto (Mozart) 19 de desembre. Dir: Fisher. Int: Mei, Fiedler, Kowalski, Moser.



BÈLGICA

Anvers (Antwerpen): Vlaamse Opera.

Turandot (Puccini). 6, 9, 11, 14, 17, 20, 22 i 25 d'octubre. Dir: Varviso. Int: Meier, Gauci/Simkina, Algeri, Dimitrov.

Armide (Lully). 15, 17, 19, 20 i 22 de novembre. Dir: Herreweghe. Int: Brunet, Gens, Rime, Ragon, Crook, Varnier.

Elektra (Strauss). 22, 26 i 29 de desembre. Dir: Soltesz. Int: Schnaut/Pohl, Behle, Budau-Badky, Thienemann, Tiziani.

Lieja: Opéra Royal de Wallonie.

La Cenerentola (Rossini). 9, 11, 15, 17, 20 i 25 d'octubre. Dir: Rossel. Int: Solhosse, Donose, Kabatu, George, Delcour, Trempont, de Kanel.

La Grande-Duchesse de Gérolstein (Offenbach). 6, 7, 8, 13, 14, 15 i 22 de novembre. Dir: Bléser. Int: Yerna.

ESPANYA

Barcelona: Gran Teatre del Liceu.

Einstein on the beach (Glass/Wilson). 1, 2 i 3 d'octubre. Dir: Riesman. Int: Childs, Sutton, Knowles, Johnson.

El castell de Barbablava (Bartók) / *Mario i el màgic* (Vajda). 18, 20 i 23 d'octubre. Dir: Kovács. Int: Kovats/Airizer, Takács/Balaton. Int: Tóth, Malcsiner, Kállay, Csavlek/Tackacs, Biró, Sárkány.

I Lombardi (Verdi). 19, 22 i 24 d'octubre. Dir: Nagy. Int: Hormai/Rozsos, Kovács/Berczelly, Ardó, Szúcs/Csavlek, Fried, Gerdesits, Egry.

Anna Bolena (Donizetti). 9, 13, 17, 19, 21, 25 i 29 de novembre. Dir: Bonyngé. Int: Dohmen, Gruberová/Weidinger, Grunewald, Palatchi, de la Mora, Mentxaka, Comas.

Lohengrin (Wagner). 14, 17, 20, 23, 27 i 30 de desembre; 2 i 5 de gener. Dir: Mund. Int: Sotin, Rydl, Sunnegardh/Winbergh, Patchel/Gessendorf, Norup.

Bilbao: Teatro Arriaga.

Die Entführung aus dem Serail (Mozart). 3 i 5 d'octubre. Dir: Malek. Int: Minetti, Orgonassova, Holiday, Mariategui, Evangelides, Hauptmann.

Oviedo: Teatro Campoamor.

Werther (Massenet). 30 setembre, 3 d'octubre.

Int.: Alfredo Kraus, Manuel Lanza, Alfonso Echeverría. Dir.: Gian Paolo Sonzogno.

Il trovatore (Verdi). 9 i 11 d'octubre. Int: Dolora Zajick, Sherrill Milnes, etc. Dir. Elena Herrera.

ESTATS UNITS

Chicago: Opera Lírica de Chicago.

Otello (Verdi). 2, 5, 10 i 13 d'octubre. Dir: Renzetti. Int: Cuberli, Maultsby, Merrit, Blake, Croft, Li, Runey.

Elektra (Strauss). 3, 8, 12, 16, 21, 26 i 30 d'octubre. Dir: Slatkin. Int: Marton/Zschau, Secunde, Rysanek, Buse, Johnson.

La núvia venuda (Smetana). 9, 14, 17, 19, 20, 24 i 27 d'octubre. Dir: Kout. Int: Daniels, Gamberoni, Kraft, Clark, Rosenshein, Rose.

McTeague (Bolcom). 31 d'octubre. 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21 i 24 de novembre. Dir: Malfitano, Golden, Heppner, Nolen.

Pelléas et Mélisande (Debussy). 14, 17, 20, 23, 27 i 30 de novembre. 2 i 5 de novembre. Dir: Conlon. Int: von Stade, Minton, Hadley, Braun, Kavrakos.

Un ballo in maschera (Verdi). 1, 4, 7, 11, 16 i 19 de desembre. Dir: Bartoletti. Int: Sweet/Banaudi, Norberg-Schultz/Blackwell, Toczyska, Johansson/Ichiara, Chernov/Gavanelli, Doss, Skafarowsky.

La Bohème (Puccini). 12, 15, 18, 20 i 30 de desembre. Dir: Bartoletti. Int: Mazzaria, Lawrence, Sabbatini, Summers, McGuire, Colombara.

Houston: Wortham Center.

Lohengrin (Wagner). 22, 25, 28 i 31 d'octubre. 3 y 6 de novembre.

Dir: Eschenbach. Int: Kiberg, Vejzovic, Winbergh, Fink, Halfvarson.

Les contes d'Hoffmann (Offenbach). 30 d'octubre. 1, 4, 7, 10, 13 i 15 de novembre. Dir: DeMain. Int: Villarroel, Hunt, Lima/McCauley, Skinner.

Nova York: Metropolitan.

Un ballo in maschera (Verdi). 3, 7, 10 i 15 d'octubre. Dir: Fiore. Int: Millo/Sweet, Blackwell/Murphy, Quivar/Schemtchuk, Leech/Ichara, Nucci/Pons.

Falstaff (Verdi). 3, 10, 14, 17 i 23 d'octubre. Dir: Levine. Int: Bonney, Freni, Horne, Lopardo/Stanford, Olsen, Plishka, Pola.

The voyage (Hwang). 16, 21, 24, 28 i 31

d'octubre. Dir: Ferden. Int: Schuman, Troyanos, Perry, Noble.

Tosca (Puccini). 19, 24, 27 i 31 d'octubre. 4, 11, 14, 17 i 23 de novembre. Dir: Badea. Int: Dimitrova, Ivanov/Bartolini, Fondary/Milnes/Morris, Loup/Capecchi.

Semiramide (Rossini). 26 i 30 de octubre. 5, 9, 13, 16 i 20 de novembre. Dir: NN. Int: Gruberová/Cuberli, Scalchi/Horne, Lopardo, Olsen, Furlanetto.

L'elisir d'amore (Donizetti). 2, 6, 8, 10, 14, 21 i 25 de novembre. Dir: Müller. Int: Swenson/Battle, Leech/Araiza, Quilico/Frontali/Oswald, Dara.

San Francisco:

Boris Godunov (Mussorgsky). 3 d'octubre. Dir: Runnicles. Int: Morris, Quittmeyer, Baker, Ochman, Leiferkus, Held, Howell.

L'Elisir d'amore (Donizetti). 2, 6, 10 i 13 d'octubre. Dir: Campanella. Int: Swenson, Hadley, Quilico, Alaimo.

Fidelio (Beethoven). 11, 14, 17, 20, 23 i 29 d'octubre. 1 de novembre. Dir: Runnicles. Int: Behrens, Lakes, Wlaschiha, Tschammer, Panagulias, Schade, Held.

La forza del destino (Verdi). 18, 21, 24, 27 i 30 d'octubre. 6 i 10 de novembre. Dir: Abbado, R. Int: Mitchell, Giacomini, Chernov, Forst, Scandiuizzi.

Don Carlo (Verdi). 31 d'octubre. 4, 8, 11, 14, 18 i 21 de novembre. Dir: Runnicles. Int: Vaness, Terentieva, LLoyd, Marguison, Allen, Howell.

La mort de Klinghoffer (Adams). 7, 13, 15, 19 i 22 de novembre. Dir: Adams. Int: Friedman, Young, Sylvan, Magdalena, Young, Perry, Sylvan, Hanmmons, Nadler.

Andrea Chénier (Giordano). 20, 25, 28 de novembre. 3, 6, 8 i 13 de desembre. Dir: Santi. Int: Millo, Beccaria, Gavanelli, Guo.

El somni d'una nit d'estiu (Britten). 29 de novembre. 2, 4, 6, 10 i 12 de desembre. Dir: Mauceri. Int: McNair, Asawa, Patterson, Keen, Taylor, Streit, Malis, Langan, Adams.

Tosca (Puccini). 1, 5, 9 i 12 de desembre. Dir: Oren. Int: Mitchell, Sylvester, Noble.

FRANÇA

Lyon: Opéra de Lyon.

Madama Butterfly (Puccini). 10, 13, 16 i 18 d'octubre. Dir: Kent Nagano.

Die Zauberflöte (Mozart). 27 i 28 d'octubre. 3,

4, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 17, 19 i 21 de novembre.

L'elisir d'amore (Donizetti). 1, 3, 6, 8 i 11 de desembre. Dir: Campanella. Int: Quilico, Bacquier.

Marsella: Opéra de Marseille

Die Frau ohne Schatten (R. Strauss). 15, 18m, 21 i 24 d'octubre. Int.: Carmen Reppel, Ute Vinzing, Livia Budai, Robert Schunk, Jean-Philippe Lafont, etc. Dir.: Friedrich Pleyer.

Rigoletto (Verdi). 3, 6m, 9, 12 de desembre. Int.: Kathleen Cassello, Jocelyne Taillon, Leo Nucci, Ignacio Encinas, etc. Dir.: Andrea Giorgi.

Nantes: Opéra de Nantes.

La Vestale (Spontini). 7, 9 i 11 d'octubre. Dir: Carella. Int: Command, Olmeda, Lara, Thau. *Lucia di Lammermoor* (Donizetti). 20, 22, 24 i 26 de novembre. Dir: Guingal. Int: Manente, Velasquez, Furlan, Marcucci.

La Périochole. (Offenbach). 26, 27, 29, 30 i 31 de desembre. Dir: Pillement. Int: Marestin, Gautier, Davesnes.

París: Opéra de Paris.

Jeanne d'Arc au Bûcher (Honegger). 1, 2, 6, 8, 9, 12, 14, 15 i 17 d'octubre. Dir: Chung. Int: Huppert, Mitrovista, Rie, Schmidt, Denize, Caley, Dumé, Tesarowicz.

Le nozze di Figaro (Mozart). 3, 5 i 10 d'octubre. Dir: Guschlbauer.

Toulouse: Théâtre du Capitole.

Rigoletto (Verdi). 27 i 29 de novembre, i 1, 4, 6 i 8 de desembre. Dir: Arena. Int: Alagna, Fondary, Esposito, Roni, Graves, Lanot.

La chauve souris (Strauss, J.) 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30 i 31 de desembre. Dir: Plasson. Int: Trempont, Brun, Papis, Dudziak, Calon, Bedex.

GRAN BRETANYA

Anglaterra:

Leeds: Grand Theatre (Opera North) Representacions en anglès.

The Duenna (Gerhard) Octubre, 2. Int. Susan Chilcott, Gilian Knight, Peter Jeffes, David Mattinson. Dir.: Antoni Ros-Marbà.

Rigoletto (Verdi); Octubre, 3. Int. David Maxwell Anderson, Donald Adams. Dir.: Paul



Daniel.

Le nozze di Figaro (Mozart). Octubre, 10. Int. Linda Kichen, Robert Hayward, etc. Dir.: Andrew Parrott.

Orphée aux enfers (Offenbach). Octubre 17. Int. Yvonne Barclay, Margaret Preece, Harry Nicoll, Alan Oke. Dir.: Wyn Davies.

Billy Budd (Britten) Desembre, 11. Int. Nigel Robson, Richard Morton, Jason Howard, Christopher Ventris, etc. Dir.: Graham Vick.

Liverpool: Empire Theatre.

Gira de la Welsh National Opera del 24 al 28 de novembre.

Elektra (Strauss).

Tosca (Puccini).

Il barbiere di Siviglia (Rossini).

També representades a Oxford 13-17 d'octubre, i a Bristol 20-24 d'octubre.

Londres: Covent Garden.

Tosca (Puccini). 5 i 10 d'octubre. Dir: Metha/Stapleton. Int: Earle, Garret, Pavarotti/Margison, Holleque, Carroli, Dobson, Hall.

I Capuleti e I Montecchi (Bellini). 3, 6, 8 i 14 d'octubre. Dir: Gatti. Int: Miles, Beesley, Lewis, Von Otter, Roocroft.

Fidelio (Beethoven). 1, 7, 10, 13 i 17 d'octubre. Dir: Tate. Int: Benackova, Atkinson, Howarth, Missenhardt, Yurisich, N.N., Beesley, Sunnegardh, Miles.

Otello (Verdi). 23, 27 i 30 d'octubre i 2 de novembre. Dir: Solti. Int: Domingo, Te Kanawa, Leiferkus, Leggate, N.N, Remedios, Earle, Beesley.

Porgy and Bess (Gershwin). 9, 12, 15, 20 i 24 d'octubre; i 3, 5 i 7 de novembre. Dir: Litton. Int: White, Haymon, Baker, Clarey, Olafimihan, Simpson, Hawkins, Evans, Coleman, etc.

Die Frau ohne Schatten (Strauss). 1ª funció 16 de novembre. Dir: Haitink. Int: Tomowa-Sintow, Jones, Fugelle, Henschel, Knight, Frey, Egerton, Leggate, Hayward, Earle, Grundheber.

Madam Butterfly (Puccini). 1ª funció 27 de novembre. Dir: Edwards. Int: Watanabe, Howard, Mason, Davies, Dobson, Leggate, Malcom, Donnelly, Garret.

Alcina (Verdi). 1ª funció 18 de desembre. Dir: Fisher. Int: Kenny, Howarth, Muray, Kuhlmann, Johnson, Dean.

Manchester: Manchester Opera House. Del 20 al 24 d'octubre.

The Duenna (Gerhard).

Rigoletto (Verdi).

The Marriage of Figaro (Mozart).

Orphée aux enfers (Offenbach).

També a Nottingham 27-31 d'octubre.

Escòcia:

Glasgow: Theatre Royal.

Così fan tutte (Mozart). Octubre 9 i 31m. Int. Anne Williams-King, Elizabeth McCormack, Kevin Anderson. Dir.: Justin Brown.

Il trovatore (Verdi). Octubre 3m, 10, 22 i 28. Int.: Lisa Gasteen, Ludmilla Nam, Paolo Kudriavchenko. Dir.: Richard Armstrong.

Julius Caesar (Händel). Octubre 21. 24. 27 i 29. Int. Joan Rodgers, Anne Mason, Michael Chance, Christopher Robson. Dir.: Samuel Bächli.

La flauta màgica (Mozart). Desembre 17, 19, 22, 23, 29, 30. Int.: Jennifer Rhys-Davies, Susannah Waters, Susan Chilcott, Paul Nilon, etc. Dir.: Nicholas McGegan i Robert Dean.

Algunes òperes d'aquestes es fan també a:

Aberdeen: His Majesty's Theatre. 3-7 de novembre.

Newcastle: Theatre Royal. 10-14 de novembre.

Edinburgh: King's Theatre. 24-28 de novembre.

HOLANDA

Amsterdam: Het Muziektheater. Opera.

Les Brigands (Offenbach). 3, 5, 7, 9, 12, 15, 17, 20, 22, 25 i 28 d'octubre. Dir: Langreé. Int: Lagrange, Balleys, Visse, Sénéchal, Bronder, Bastin.

Così fan tutte (Mozart). 4, 7, 9, 12, 15, 18, 20, 22, 26 i 29 de novembre. Dir: Harnoncourt. Int: Margiono, Vermillon, Steiger, Dale, Cachemaille, Krausse.

La Bohème (Puccini). 30 de novembre. 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 23, 26 i 29 de desembre. Dir: Hänchen. Int: Hong, Racette, Thompson.

ITÀLIA

Bolonya: Teatro Comunale.

El capvespre dels déus (Wagner). 28 de novem-

bre. 1, 3, 6, 9, etc. de desembre. Dir: Chailly.
Int: Hass, Ronge, Quivar, Jerusalem, Brinkmann, Welker, Salminen.

Gènova. Teatro Carlo Felice.

Simon Boccanegra (Verdi). 22, 25m, 27, 29, 31m d'octubre, 3, 5m i 8m de novembre. Int. Lucia Mazzaria, Alberto Cupido, Renato Bruson/Paolo Coni, Ferruccio Furlanetto, etc. Dir.: Alain Lombard

El Príncep Igor (Borodin). Desembre 12, 13m, 19m, 20m, 23, 27m. Companyia del Bolshoi de Moscou. Dir.: Aleksander Lazarev.

Milà: Teatro alla Scala.

Don Carlo (Verdi). 7, 11, 13, 15, 17, 19 i 22 de desembre, 5, 7, 10, 12 i 14 de gener. Luciano Pavarotti, Daniella Dessì, Samuel Ramey, Luciana D'Intino. Dir.: R.Muti.

Pisa: Teatro dell'Opera.

La pietra del paragone (Rossini). Dir.: Claudio Desderi. 8, 10, 12 d'octubre.

Don Giovanni (Mozart). Dir.: Dante Mazzola. 27, 29, 31 d'octubre.

Rigoletto (Verdi). Dir. Claudio Desderi. 25, 29 de novembre.

Venècia: Teatre La Fenice.

Wozzeck (Berg). 8, 10, 13, 15, 17, 20, 22 i 25 d'octubre. Dir: Sanzogno. Int: Hornick, McCauley.

SUÏSSA

Ginebra: Grand Théâtre de Genève.

Die Frau ohne Schatten (Strauss). 8, 11, 14, 18, 24 i 27 de novembre. Int: Stein, Homoki, Gussmann, Moser, Shade, Runkel, Sigmundsson, Fischer, Pia, Schöne, Polaski, Kammerer, Sisa, Jones.

Kiss me, Kate (Porter). 17, 18, 19, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30 i 31 de desembre. Int: D'Andrea, Marcel, Bercut, Belegou.

DIVERDI!

presenta

MYTO RECORDS

EL MEJOR CATALOGO EUROPEO DE OPERA EN DIRECTO

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

LOHENGRIN

RYSANEK
KONYA
VARNAY
BLANC

A. CLUYTENS

BAYREUTH 1958



MYTO RECORDS

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

LA SONNAMBULA

CALLAS
VALLETTI
MODESTI
L. BERNSTEIN



SCALA 1955

MYTO RECORDS

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

IL FLAUTO MAGICO

SCHWARZKOPF
GEDDA
TADDEI

H. V. KARAJAN

ROMA 1953



MYTO RECORDS

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

CATERINA CORNARO

GENCER
ARAGALL
BRUSON
C. F. CILLARIO



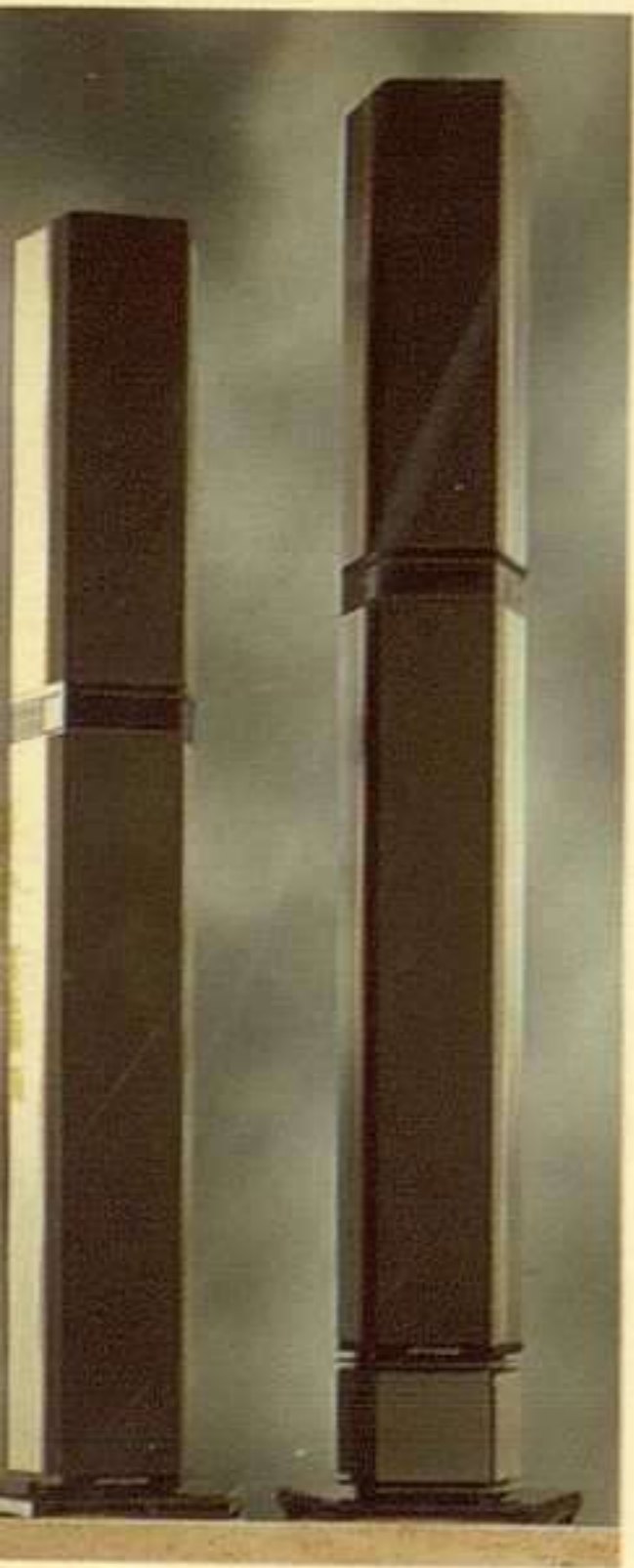
NAPOLI 1972
+ L. GENCER IN LUCREZIA BORGIA

MYTO RECORDS

Más de 50 referencias que constituyen la más completa discoteca de interpretación operística de nuestro tiempo.
Si desea conocer otros catálogos operísticos, solicítelos a:
DIVERDI - Zurbano, 56. Tel.: (91) 410 14 48. 28010 Madrid.



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



Bang & Olufsen Diagonal

Proveedor Oficial de su Majestad la Reina de Dinamarca

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

Muntaner 216 TEL. 414 11 14 BARCELONA