

Ò P E R A A C T U A L

REVISTA NÚM. 8

JULIOL-SETEMBRE 1993

P.V.P. 600 PTES.

**3 ÒPERES
DE REGAL AL
CONCURS GOUNOD**

**CONVIDAT:
EDMON COLOMER**

**100 ANYS
DE LA MORT DE
CHARLES GOUNOD**



VII Festival Castell de Peralada
24 de juliol - 23 d'agost de 1993

VII Festival Castell de Peralada

- **DOSSIER:**
QUIN LICEU VOLEM?
ARTICLES DELS COL-LABORADORS DE:
LA VANGUARDIA, EL PAÍS, EL OBSERVADOR, EL PERIÓDICO.
- **ENTREVISTA: DR. ALBIN HÄNSEROTH**

1 9 9 3

FESTIVALS D'ESTIU

ELS ORGUES DE CATALUNYA

ESTIU 1993

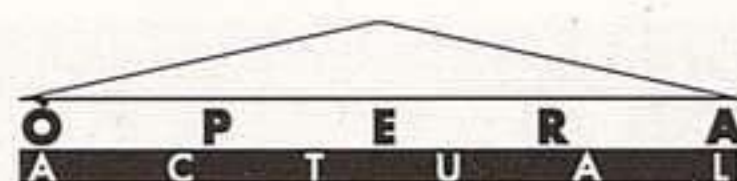
XIIIè CICLE

BARCELONA Església de Sant Sever	dimarts, 6 de juliol, 19 h	MARIA NACY, orgue LAURA FOLCH, violoncel barroc JOSEP M. SAPERAS, flauta de bec
L'ALEIXAR Església de Sant Martí	dijous, 8 de juliol, 22 h	MARIA NACY, orgue LAURA FOLCH, violoncel barroc JOSEP M. SAPERAS, flauta de bec
	dissabte, 24 de juliol, 22 h dijous, 26 d'agost, 22 h	MODEST MORENO, orgue JORDI FIGUERAS, orgue
TORREDEMBARRA Església de Sant Pere	dissabte, 10 de juliol, 22 h	MARIA NACY, orgue LAURA FOLCH, violoncel barroc JOSEP M. SAPERAS, flauta de bec
	dimarts, 20 de juliol, 22 h	MODEST MORENO, orgue JOAN MONTERO, violí
	dijous, 12 d'agost, 22 h	JOSÉ SANTOS DE LA IGLESIA, orgue
CASTELLÓ D'EMPÚRIES Catedral	dimarts, 13 de juliol, 22 h dimarts, 27 de juliol, 22 h	VICENT ROS, orgue FRANCESC PI, orgue UMA YSAMAT, soprano
	dimarts, 10 d'agost, 22 h	JOSÉ SANTOS DE LA IGLESIA, orgue
TALARN Església parroquial	dijous, 15 de juliol, 22 h dijous, 19 d'agost, 22 h	VICENT ROS, orgue JOAN PARADELL, orgue
SITGES Església parroquial	dissabte, 17 de juliol, 22,30 h dijous, 29 de juliol, 22,30 h	VICENT ROS, orgue FRANCESC PI, orgue UMA YSAMAT, soprano
	dimarts, 31 d'agost, 22,30 h	JOSEP M. MAS I BONET, orgue ORIOL ROMANÍ, clarinet
IGUALADA Basílica de Santa Maria	dijous, 22 de juliol, 22 h	JOAN CASALS, orgue ORQUESTRA DE CAMBRA DE L'EMPORDÀ CARLES COLL, director
	dilluns, 2 d'agost, 22 h	FRANCESC PI, orgue UMA YSAMAT, soprano
BERGA Església de Sant Pere	dissabte, 31 de juliol, 22 h	JOAN CASALS, orgue ORQUESTRA DE CAMBRA DE L'EMPORDÀ CARLES COLL, director
	dissabte, 28 d'agost, 22 h	ORIOL ROMANÍ, clarinet JOSEP M. MAS I BONET, orgue
MONTBRIÓ DEL CAMP Església parroquial	dijous, 5 d'agost, 22 h dimarts, 17 d'agost, 22 h dimarts, 24 d'agost, 22 h	JOSEP M. MAS I BONET, orgue JORDI FIGUERAS, orgue JOAN PARADELL, orgue
MONTBLANC Església de Santa Maria	dissabte, 7 d'agost, 22 h dissabte, 14 d'agost, 22 h	JOSÉ SANTOS DE LA IGLESIA, orgue MODEST MORENO, orgue JOAN MONTERO, violí
	dissabte, 21 d'agost, 22 h	JOAN PARADELL, orgue



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

ENTRADA
LLIURE



Edita: ÒPERA ACTUAL S.L.
Comte d'Urgell 9, Entresol A
Barcelona 08011.
Telf. i fax: 426.42.26

Director
Roger Alier

Director Adjunt
Fernando Sans Rivière

Redactor en cap
Marc Heilbron

Adjunt a la redacció
Pau Galonce

Consell de redacció:
Roger Alier, Jesús García Pérez, Marc Heilbron, Fernando Sans Rivière, Lluís Trullén.

Col·laboren en aquest número:
Roger Alier, Xavier Cester, Jaume Estapà, Pau Galonce, Marc Heilbron, César Heilbron, Albert Mallofré, Joan Matabosch, Montserrat Mateu, Pau Nadal, Víctor Nebot, Javier Pérez Senz, Luis Polanco, Xavier Pujol, Ramon Royo, Fernando Sans Rivière, Bernardo Soares, Josep Subirà, Lluís Trullén.

Fotografies Liceu: A. Bofill

Administració:
M^a José Ibars.

Publicitat
Ricardo Salas

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 textos 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 III, Núm 8 - juliol-setembre 1993

3 EDITORIAL

POLEMICA

5 A favor i en contra dels macrononarts

6 NOTICIARI

LICEU

8 Balanç Temporada 1992-93 - Marc Heilbron/
Fernando Sans

FESTIVAL DE PERALADA

12 L'Holandès errant - Luis Polanco
16 L'Elisir d'amore - Marc Heilbron
18 Les veus al Festival de Peralada - Roger Alier

23 DOSSIER: QUIN LICEU VOLEM?

24 Quin Liceu volem? - Albert Mallofré
27 El Liceu: Ni fer ni deixar fer - Xavier Pujol
30 Una modesta proposició - Montserrat Mateu
33 Camino, caminas, camina o el sueño de un liceísta
- Luis Polanco

ENTREVISTA

35 Albin Hänseroth

MISCEL·LÀNIA

39 Una nova joventut per a Faust - André Tubeuf
42 Roméo et Juliette: Los restos de una época -
Santiago Estapà
46 Haydn y sus óperas - Roger Alier
51 L'Hospitalet: Actes centrals del Cinquè Aniversari -
Frederic Sesé

CONCURS

45 Charles Gounod

CURIOSIDADES

53 El viaje de Holst a Cataluña - Andrés Ruiz
Tarazona

EL CONVIDAT

56 Edmon Colomer

58 CRÍTICA NACIONAL I INTERNACIONAL

68 CRÍTICA DE DISCS I VÍDEOS

95 CALENDARI OPERÍSTIC INTERNACIONAL

Una pàgina d' història europea.

Allegro assai

237 SOLO Bariton *f*

Freu.de, Freu - de, Freu.de, schö.ner

Allegro assai

Ob. *f* Clar. *f* Ob. I *f* Clar. I *pp*

dolce Fag. *dolce* Archi pizz. Archi pizz. Archi pizz.

242

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

Clar. I Ob. I

247

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

252

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

dolce Legni

Bosch & Butz

publicado por Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

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

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

winterthur

INCERTESA

El Liceu continua preocupant

No era la nostra intenció dedicar tots i cada un dels editorials al nostre Gran Teatre del Liceu, perquè creiem que en el món de l'òpera hi ha moltes coses que mereixen atenció, però la persistent crisi del Liceu ens hi obliga. Ara, finalment, arriba un nou administrador -director-gerent- que es presenta com a persona activa i amb ganes que les coses funcionin. Hem de donar-li un marge de confiança, i esperar que finalment s'iniciï la remuntada que la història del teatre mereix.

Però...

De moment la situació segueix essent preocupant. Tal com ens temíem, la temporada vinent és encara més reduïda quant a títols que la que acabem de tancar. Només nou òperes, i amb una tendència a fer que els pocs títols tradicionals siguin justament els títols «de tota la vida» (*Don Carlo, Lucia*) mentre les tres propostes diguem-ne contemporànies, amb l'excepció de *Peter Grimes* tampoc no són gaire engrescadors.

Més preocupants són encara els rumors que, si es duen a terme les obres, el Liceu no oferirà cap temporada alternativa enlloc. Així, doncs, per primera vegada des del 1814 (sí, hem dit 1814) Barcelona no tindria temporada d'òpera. Fins i tot durant la guerra la Conselleria de Cultura es va preocupar que hi hagués òpera -primer al Tívoli, després a l'Olympia. La temporada oficial d'òpera del 1936-1937 va ser de les més llargues d'aquest segle, encara que, per les circumstàncies, és clar, no fos tan brillant.

Bé caldrà que el cicle Òpera a Catalunya arribi també a Barcelona, o potser anar-nos en a abonar a Tolosa o a Montpeller.

INCERTIDUMBRE

El Liceu sigue preocupando

No era nuestra intención dedicar todos y cada uno de los editoriales a nuestro Gran Teatre del Liceu porque creemos que en el mundo de la ópera hay muchas cosas que merecen atención, pero la persistente crisis del Liceu nos obliga a volver sobre el tema. Finalmente llega un nuevo administrador -director gerente- que se presenta como persona activa y con ganas de que las cosas funcionen. Tenemos que darle un margen de confianza, y esperar que finalmente se inicie la recuperación que la historia del teatro merece.

Pero...

De momento la situación sigue siendo preocupante. Tal como nos temíamos, la temporada próxima será todavía más reducida en lo que a títulos se refiere que la que acabamos de despedir. Sólo nueve óperas, y con una tendencia a que los pocos títulos tradicionales sean justamente títulos «de toda la vida» (*Don Carlo, Lucia*) mientras las tres propuestas llamémoslas contemporáneas, con la excepción de *Peter Grimes* tampoco son muy animadoras.

Más preocupantes son todavía los rumores de que, si se llevan a cabo las obras, el Liceo no ofrecerá ninguna temporada alternativa en ninguna parte. Así, pues, por primera vez desde 1814 (sí, hemos dicho 1814) Barcelona no tendría temporada de ópera. Incluso durante la guerra la Conselleria de Cultura se preocupó de que hubiera ópera -primero en el Tívoli y luego en el Olympia. La temporada oficial de ópera 1936-1937 fue de las más largas de este siglo, aunque, por las circunstancias, claro, no fuera tan brillante.

Será preciso, pues, que el ciclo Òpera a Catalunya llegue también a Barcelona, o quizá tendremos que irnos a abonar a Toulouse o a Montpeller.



CAJA DE MADRID

SALA CULTURAL

OBRA CULTURAL

Plaza de San Martín, 5. 28013 Madrid

CASA DEL MONTE DE PIEDAD

Plaza de San Martín, 1. 28013 Madrid

SALA DE EXPOSICIONES "BARQUILLO"

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

GALERIA DE ARTE "BLASCO DE GARAY"

Blasco de Garay, 38. 28015 Madrid

AULA DE CULTURA

Eloy Gonzalo, 10. 28015 Madrid

GALERIA DE ARTE "CASARRUBUELOS"

Casarrubuelos, 5. 28015 Madrid

SALA CULTURAL CAJAMADRID

Plaza de Cataluña, 9. 08007 Barcelona

SALA DE ARTE CAJAMADRID

General Aguilera, 14. 13001 Ciudad Real

SALA DE ARTE CAJAMADRID

Plaza de Aragón, 4. 50004 Zaragoza

SALA DE EXPOSICIONES EN ALCALÁ DE HENARES

Casa de Cultura. Libreros, 10 y 12.
28001 Alcalá de Henares

AULA DE CULTURA EN ARANJUEZ

San Antonio, 26. 28300 Aranjuez (Madrid)

SALA DE EXPOSICIONES DE MORATA DE TAJUÑA

Casa de Cultura D. Manuel Mac-Crohon, 1
28530 Morata de Tajuña (Madrid)

GALERIA DE ARTE "MANZANARES"

General Moscardó, 17.
13200 Manzanares (Madrid)

PDC

INTERNATIONALER PLACIDO-DOMINGO-CLUB e.V.

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

REPRESENTANTE EN ESPAÑA: Mercedes Giménez Quintana

IPDC

Caspe, 158, 1.º, 1.ª

Tel. 245 29 95

08013 BARCELONA



MACROCONCIERTOS: DIVISMO O NECESIDAD

Javier Pérez Senz

Los divos no quieren vivir sin los macroconciertos. Saben que en una noche consiguen más público que en un año pateando los grandes teatros. La ópera, que es un espectáculo minoritario, los convierte en divos, pero si aspiran a codearse con las estrellas del pop y colocar su nombre en los primeros puestos de venta, usan el macroconcierto, a ser posible televisado. Es un problema de rentabilidad. La coartada es la pretensión de divulgar la ópera y hacerla accesible al gran público, aunque saben que una cosa es digerir un concierto con arias célebres, canciones napolitanas y romanzas de zarzuela, y otra no dormirse en la butaca de un teatro. Hasta la fecha, los beneficiados por los macroconciertos son los divos y las multinacionales del disco. Pero están tocando fondo. Entre el concierto de los tres tenores en las Termas de Caracalla y la charlotada olímpica, la fórmula se ha ido agotando y precisa una urgente renovación. La sucesión de galas y conciertos benéficos bajo cualquier pretexto (los motivos para emocionar la cartera son insondables) reúnen siempre a los mismos divos. Y ellos, en un alarde de fe en el género operístico, siempre cantan lo mismo: «Il lamento de Federico», «O paradís», «E lucevan le stelle», «Nessun dorma». No faltan los inevitables «O sole mio», «Granada», «No puede ser» y el Tosti de turno. Si necesitan refuerzos, contratan a un flautista (si además es el yerno, mejor) y para descansar dejan que la orquesta interprete lo de siempre (¿se imaginan un macroconcierto sin la obertura de *La forza del destino*?), para caldear el ambiente se marcan un pupurri, y para mandarnos a casa, el dichoso brindis de *La Traviata*. La ópera es un género tan sufrido que ha sido capaz de sobrevivir a los divos. Lo que está por ver es si los macroconciertos, a pesar de su juventud, son capaces de lograr tamaña hazaña.

Fernando Sans Rivière.

La postura dels crítics, musicòlegs i altres persones directament relacionades amb el món operístic ha estat sempre un tant reticent a acceptar aquests tipus d'espectacle on sobre-surt el cantant com a veu individual amb un programa d'àries i cançons del seu millor repertori.

Si hi ha alguna cosa clara pel que fa als recitals lírics fora dels veritables escenaris operístics, és la seva popularitat i la seva capacitat difusora del repertori operístic. Avui dia quan el fet, més que en una novetat s'ha transformat en una forma estable d'apropar al món de la lírica al gran públic aficionat de tot el món, podem afirmar que ha estat un èxit indiscutible; sinó, només cal que recordem el gran recital de les Termes de Caracalla amb Carreras, Domingo i Pavarotti; o a la nostra ciutat, la festa d'inauguració dels Jocs Olímpics de Barcelona 1992.

La resposta del públic ha estat més gran del que ningú no es podia pensar; el cert és que moltes de les persones que després han adquirit discs d'àries i potser fins i tot òperes senceres no ho haurien fet mai sense aquest primer recital. Alguns fins i tot després s'hauran interessat pel fenomen de l'òpera «en viu».

Avui dia l'òpera està més en voga que mai, i s'estan construint nous teatres per a aquest gènere pel qual ningú no hauria apostat fa quaranta o cinquanta anys, quan semblava mort. Si aquesta afició va en augment en gran part és gràcies al món del disc i a les grans manifestacions col·lectives que criden l'atenció d'aquells que, sense això, no haurien pensat en posar els peus en un espectacle d'òpera, ni que fos a l'aire lliure.

Avui dia, a les portes del segle XXI, hem obrir-nos a les noves tecnologies i a les noves formes de divulgació de la cultura, encara que, això sí, el lloc, per popular que sigui, ha de guardar un mínim de qualitat i ser digne per a un esdeveniment musical de primer ordre.

**AUVIDIS
VAIOIS**

**MANUEL DE FALLA
ERNESTO HALFFTER
ATLÀNTIDA**

SIMON ESTES
MARIA BAYO
TERESA BERGANZA

JOVEN ORQUESTA
NACIONAL DE ESPAÑA

Directi6n :
EDMON COLOMER

**MANUEL DE FALLA
ERNESTO HALFFTER
ATLÀNTIDA**

**SIMON ESTES
MARIA BAYO
TERESA BERGANZA**

**JOVEN ORQUESTA
NACIONAL DE ESPAÑA**

**Direcci6n:
EDMON COLOMER**

**AUVIDIS
IBÈRICA**
Bertran, 72. 08023 BARCELONA
Tel. 418 80 80. Fax 211 08 15

* El segell discogràfic francès ERATO ha endegat la reedici6n dels enregistraments que el director britànic John Eliot Gardiner va realitzar per a ell. Destaquem, entre d'altres, l'*Alcina* de Händel i el ballet *Don Juan* de Gluck.



* Georg Solti ha comunicat a l'administraci6n del Festival de Pasqua de Salzburg la seva intenci6n de deixar la direcci6n artística d'aquest festival, després d'haver exercit el càrrec durant 45 anys. La dimissió es farà efectiva a finals d'aquest any i tanmateix Solti ha manifestat la seva voluntat de continuar col·laborant amb els festivals de Pasqua i estiu com a artista convidat. El motiu és que el gran director vol dedicar-se enterament a la música.

* El Gran Teatre del Liceu i La Caixa d'Estalvis i Pensions de Barcelona «La Caixa» han signat un conveni que lliga a les dues entitats per tal de col·laborar en la difusi6n de les activitats del teatre i un més fàcil accés del públic a les entrades. L'acord, signat per Josep Caminal, director general del Consorci del G. T. del Liceu i Josep Vilarasau, director general de «La Caixa» permet que a partir del setembre d'aquest

any sigui possible, mercès a uns terminals especials de la xarxa «ServiCaixa» que seran instal.lats en oficines de «La Caixa», obtenir informació sobre els espectacles que s'ofereixin al Liceu i comprar les entrades de forma anticipada, tot fent servir les tar- ges de crèdit associades a «La Caixa». És previst que a finals d'aquest any hi hagi instal.lats 400 terminals especials i que el 1994 comenci l'extensió d'aquest servei a tot Espanya.

El conveni inclou també la difusió de les activitats del Liceu a través de la revista «Estrella», difosa per «La Caixa» entre més de 400.000 dels seus clients.

A més a més, «La Caixa» ha concedit dos nous crèdits al Consorci per un valor total de 1.750 milions de pessetes. El primer, de 1.250 milions es destina a les necessitats estructurals del Teatre, i el segon, de 500, a cobrir necessitats immediates de tresoreria.

* Altre cop Solti, qui s'ha guanyat un merescut reconeixement per la seva *Die Frau ohne Schatten*, apareguda l'any passat en el segell DECCA, i que ha obtingut dos premis Grammys a la millor òpera enregistrada i a la millor tècnica d'enregistrament (aquest últim, obviament, pels tècnics de DECCA).

* A Saragossa s'han atorgat les beques de perfeccionament del cant que han fundat, en col.laboració amb Ibercaja, els cantants Montserrat Caballé i Bernabé Martí. Els sis finalistes van cantar davant del jurat el dia 28 de maig passat i tots van tenir un nivell tan bo que els fou repartit l'import de les beques entre tots proporcionalment als estudis que sol.licitaven.

* També el Covent Garden de Londres anuncia l'inici imminent de les obres d'ampliació que suposaran el tancament del teatre durant dues temporades.

* El 14 de maig la nova Opera de Lió va obrir les seves portes amb una troballa



musical: l'òpera *Rodrigue et Chimène* de Debussy: se'n conservaven els esbossos de tota l'obra que han estat orquestrats per Edison Denisov. Els responsables de la nova Opera de Lió insisteixen a fer saber que el seu teatre defuig tot intent de monumentalisme i que ha costat només una setena part del que va costar l'Opéra-Bastille de París i poc més de la meitat del que ha costat l'Opera-Corum de Montpelier. Louis Erlo i J.P.Brossman en són els directors. Kent Nagano ha dirigit les representacions inaugurals de l'òpera de Debussy.

* Tot i que és una nova no operística, creiem que mereix esment el fet que hagi mort als Estats Units, el mes de maig passat el pianista Myeczislav Horszowski, a l'edat de gairebé 101 anys. Havia actuat com a nen prodigi a Barcelona i Joan Maragall li va dedicar un poema. Cap article de la premsa no ha recordat aquests fets. □

BALANÇ DE LA TEMPORADA 1992-1993

L Marc Heilbron/Fernando Sans
a temporada 1992-1993 ha continuat amb la política de reducció de títols que en els últims anys afecta el Liceu.

La temporada es va obrir amb un títol inusual i sorprenent: *Einstein on the Beach* de Philip Glass i Robert Wilson. Era la primera òpera minimalista que arribava al Liceu i tot i que va passar amb una certa indiferència va ser una oportunitat per conèixer una de les obres més representatives de les seves característiques que The Lucinda Childs Dance Company y The Philip Glass Ensemble van interpretar sense fissures possibles i que anava acompanyada de la brillant escenografia del propi Wilson.

La companyia convidada d'aquest any, l'Òpera Estatal d'Hongria va resultar ser un fracàs que hauria de fer replantejar al teatre la seva política de convidar companyies estrangeres que tinguin un nivell inferior al del propi Liceu perquè si aquestes han de donar un resultat tan pobre com la d'Hongria millor és muntar les òperes amb cantants del país que no oferir un espectacle com el que es va veure, sobre tot en *I Lombardi* interpretada amb veus en general de molt baixa qualitat i amb una producció que semblava recordar tots els defectes escenogràfics d'un Liceu d'altres temps. De la oferta hongaresa, el que més va destacar va ser l'estrena a Espanya de *Mario i el màgic*

de Janos Vajda, una òpera interessant encara que de plantejaments no molt moderns que va ser interpretada i representada amb un nivell notable i a la qual es va poder apreciar el bon treball de conjunt de la companyia. No es pot dir el mateix de *El Castell del duc Barbablava*, discret escenogràficament i no gaire millor vocalment.

Després d'aquests preludis importats de l'estranger, la temporada va continuar amb *Anna Bolena* que completava la trilogia anglesa de Donizetti en la producció dirigida per Giancarlo del Monaco i amb escenografia de Ramon Ivars que van resultar, com ja havia passat amb *Roberto Devereux* i *Maria Stuarda* incoherent, poc teatral i amb regust *kitsch* que demostra que encara el Liceu no ha trobat plenament el nivell desitjable en la política de noves produccions. D'aquelles representacions només va ser veritablement memorable la Bolena de Edita Gruberová, en un paper una mica dramàtic per la seva veu, però que la soprano va interpretar amb una gran musicalitat i sentit del drama. A la resta del repartiment van destacar també Eugenie Grunewald (Seymour) i entre els diversos tenors el debut d'última hora de Josep Bros, que es confirma com un dels millors tenors del país. La direcció musical de Richard Bonyngue va tenir el mateix nivell de qualitat d'altres representacions donizettianes fetes al Liceu.

La reconciliació amb les produccions va venir amb *Lohengrin* i la producció de Götz



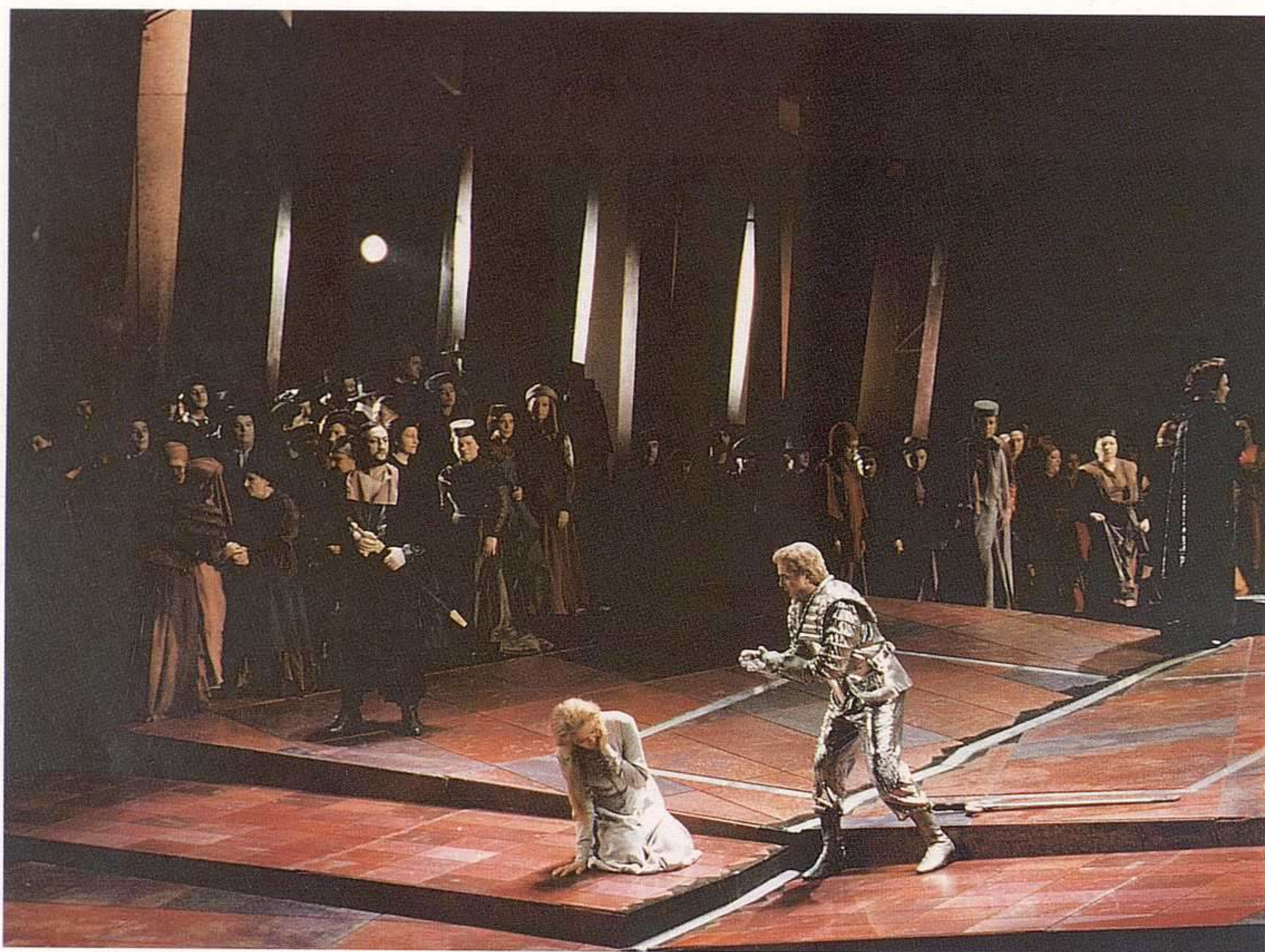
Representació de *Mario i el màgic* de Janos Vajda al Liceu. Octubre de 1992. Companyia de l'Opera Estatal d'Hongria. Foto: A. Bofill.

Friedrich que si bé no es troba entre les millors del director alemany resultava interessant, plena de recursos i càlida respecte a altres plantejaments moderns de la mateixa obra. El repartiment, en conjunt va estar a l'alçada tenint en compte la crisi de tenors wagnerians dels nostres dies. Thomas Sunnegardh i Gösta Winberg van ser dos bons protagonistes una mica convencional el primer i massa líric el segon, encara que molt correctes. Sue Patchell va ser una Elsa excel·lent i Éva Marton la gran protagonista del *cast* amb la seva magistral Ortrud. Bent Norup va fer més bon efecte teatral que vocal en el seu paper de Telramund. Uwe Mund va demostrar altre cop ser un excel·lent mestre en el repertori alemany.

Encara millor va ser la producció de la de *La gazza ladra* dirigida per Michael Hampe amb cuidada línia estètica i caracteritzada per un perfecte funcionament escènic.

El punt més fluix de la representació el va constituir la direcció musical de Paolo Olmi: lenta, pàl·lida i poc atenta al treball de l'orquestra (quina obertura més pobra!) Pel que fa als protagonistes, tots es van mantenir en un bon nivell. Per sobre de la mitjana Leontiva Vaduva com a Ninetta i Vesselina Kasarova (Pippo) i entre la resta cal destacar la professionalitat d'Alberto Rinaldi (Il Podestà), Enric Serra (Fabrizio Vingradito) i William Mateuzzi (Giannetto).

El mes de març va arribar al Liceu l'esperada producció de Nuria Espert de



Lohengrin. Primer acte. Producció de Götz Friedrich, desembre de 1992. Thomas Sunnegardh (Lohengrin) i Sue Patchel (Elsa). Foto: A. Bofill.

la *Carmen*. Estrenada a Londres el 1991 l'òpera també ha estat presentada a Sevilla durant la Expo-92 amb res menys que Plácido Domingo com a director i Carreras i Berganza en els papers principals. Al Liceu barceloní arribà sense aquest cartell d'excepció, i a més, poc dies abans de l'estrena el director titular del teatre es va esfumar amb una sobtada excusa i per tant es va haver de presentar l'òpera amb la direcció del mestre repetidor de la casa, Javier Pérez Batista, que va sorprendre amb una direcció més que interessant. *Carmen* va ser interpretada per una inadequada Maria Ewing, una mezzo anglesa que li donà un caràcter fred i despòtic molt llunyà de la *Carmen* sensual i mediterrània a

la que estem acostumats. El seu nivell vocal va ser superior a la interpretació del personatge encara que va patir algunes deficiències en el registre agut. El mateix rol fou cantat per altres cantants en funcions successives intercalades però només Kathleen Kuhlmann va aconseguir-hi un cert èxit. Neil Shicoff va oferir per contra una veu bona i mes que suficient sobre tot en els aguts que van brillar amb facilitat, cosa que ens va fer oblidar el seu físic un tant esquifit per al personatge. Destacar a més el potent Escamillo de Kristinn Sigmundsson, poc airós en escena, i l'autoritari Zúñiga de Stefano Palatchi. L'escenografia, basada en grans espais arquitectònics, va tenir una bona acceptació,

sobre tot l'escena de la fàbrica de tabac i la plaça de braus, encara que va ser molt criticada la direcció d'escena que no parava de interferir en el bon funcionament de l'obra, com les parades del mercat que anavan entrant i sortint durant tot el primer acte, el mateix que amb l'abeurador de l'últim acte, entre altres. A mitjan abril va arribar l'obra verdiana *Il Trovatore*, una coproducció nacional (Zarzuela, Oviedo, Valencia). La direcció de Lomberto Gardelli va aconseguir una versió de la coneguda òpera molt compacta i regular, encara que l'escenografia de Llorenç Corbella va resultar un tant monòtona i deslluïda. Quant als intèrprets, cal destacar la participació del bariton Vicenç Sardinero, que feia anys que no cantava al Liceu i que fou rebut amb una ovació al mig del primer acte, encara que la seva interpretació escènica no va arribar a la alçada de les expectatives del públic liceista. Joan Pons que alternava cartell amb l'anterior va oferir una interpretació més que convincent del rol del Comte de Luna. La Leonora de Aprile Millo va agradar per la seva veu verdiana encara que no va semblar en les seves millors condicions i a més, va trobar una veritable rival en la excelent soprano Sharon Sweet que va enlluernar el públic amb la seva veu magistral. La gran sorpresa de la producció va venir de la mà de l'Azucena de Nina Terentieva, ja que amb la seva excel·lent qualitat vocal e interpretativa va sorprendre gratament els espectadors que havien lamentat no tenir Dolora Zajick en el repartiment. Bona també Dolora Zajick en el mateix rol, on va denotar més experiència i encara millors capacitats interpretatives. Quant al Manrico, Dennis O'Neill el va cantar amb molta intenció i interès, millorant de molt altres interpretacions seves en el mateix teatre, encara que li falta encara posar-se a la altura dels grans especialistes d'aquest repertori. O'Neill s'alternava amb Vladimir Popov, cantant que va presentar una línia de cant

molt irregular i un registre agut del tot deficient. En general, i tot i aquest Manrico, fou en general un *Trovatore* interessant que va gaudir del reconeixement del nostre públic i crítica.

A finals de maig vam gaudir sens dubte de la major sorpresa de la temporada, *L'Orfeo* de Monteverdi, estrena absoluta al nostre teatre del Liceu, encara que amb tres-cents vuitanta-sis anys de retard. L'obra, amb dificultats extraordinàries per a un teatre construït per al repertori de *Grand'Opéra* va resultar en mans de veritables especialistes una veritable joia estètica. Feia anys que al Liceu no es veia una producció tan ben realitzada, elegant, conseqüent, airosa, i a més que cobrís les expectatives renaixentistes-barroques d'interpretació i enginy escènic. L'escenografia i el vestuari de William Orlandi magnífiques; la direcció escènica de l'especialista francès Gilbert Deflo molt adequada, aprofitant totes les possibilitats de l'escenari i la sala, i fent que els cantants estiguessin en tot moment el més a prop possible del públic, perquè se sentissin el millor possible. La direcció del nostre compatriota Jordi Savall fou molt acurada i el rendiment de Le Concert des Nations magnífic, igual que La Capella Reial de Catalunya, de la qual ens podem sentir tots ben orgullosos. En definitiva, un espectacle estètico-musical de primer ordre que de segur que farà callar els cada vegada menys nombrosos detractors del repertori barrocrenaixentista.

Finalment acabem la temporada amb la reposició del *Così fan tutte* de Mozart de la temporada 1990-91, que és una producció del mateix teatre del Liceu amb la qual es va presentar un curiós panorama escenogràfic de l'estil dels que estaven en ús el segle passat i que va cridar força l'atenció. En el moment d'escriure aquest balanç no s'ha produït encara l'estrena d'aquesta obra, que creiem que tindrà la mateixa bona acollida que va tenir entre el públic del Liceu. □



En la corta producción de títulos o
El holandés errante, *perísticos wagnerianos*
destaca por su singularidad
una mentalidad *uno de los primeros, Der Fliegende*
decimonónica *Holländer.*

E Luis Polanco
 En la corta producción de títulos operísticos wagnerianos destaca por su singularidad uno de los primeros, *Der Fliegende Holländer*. Fue estrenado en Dresde el 2 de enero de 1843, pero no se incluiría en la programación de los Festivales de Bayreuth hasta una fecha tan posterior como 1901.

Tras su reposición en Dresde, Wagner contó en una revista de la buena sociedad germánica (*Zeitung für die elegante Welt*, «El Periódico del Mundo Elegante») que la inspiración le llegó durante el viaje por mar, de Noruega a Inglaterra, ante la contemplación de los arrecifes que bordean la costa continental. En realidad, los bocetos originales situaban la acción en Escocia y los protagonistas tenían nombres escoceses. Wagner cambió la ambientación antes de los ensayos. El compositor siguió introduciendo ligeras mejoras en años posteriores y según los diarios de Cósima (9 de abril de 1880), todavía en esa época reflexionaba sobre la posibilidad de una revisión a fondo de la ópera.

LA MUJER EN EL NUEVO MUNDO BURGUÉS

El estudio de las mentalidades genera informaciones que aportan nueva luz a los procesos culturales. Y así, sorprenden las coincidencias entre la mentalidad de Wag-

ner y la doctrina evangelista aparecida a finales del siglo XVIII, un movimiento reformista surgido en la iglesia anglicana que tuvo gran difusión urbana en la primera mitad del siglo pasado, por un lado, y, por otro, las circunstancias sociales de las mujeres de la pequeña burguesía urbana europea de la época.

El mensaje evangélico se centraba en la dialéctica culpa-posibilidades de redención, partiendo de la condición habitual de cada ser como pecador, y que de manera épica presenta *El Holandés*. A nivel individual, la esperanza de salvación se basaba en la percepción de los abismos del pecado y de las posibilidades de redención a través de Cristo. A nivel colectivo, se creía que la sociedad estaba podrida a causa del vacío religioso. Sólo aquellos que partiendo de cero buscaran su salvación podían aspirar a la purificación de sus espíritus.

Hannah Moore fue la más célebre propagandista evangélica y publicó una única novela en 1807, *Coelebs in search of a wife* («Chico busca chica») que se convirtió en una obra muy leída en medios burgueses, y que representa un enfoque espiritual de

Sólo aquellos que partiendo de cero buscaran su salvación podían aspirar a la purificación de sus espíritus.



las relaciones entre hombres y mujeres, componente del libreto wagneriano.

La novela cuenta la historia de un joven de holgados ingresos que tras la muerte de sus padres sale en busca de una esposa. En Londres, se escandaliza ante la superficialidad de la vida mundana y se retira al campo. Allí encuentra a unos amigos de sus progenitores en cuya casa se aloja. Tras descubrir sus valores humanos y las buenas relaciones con sus domésticos y arrendatarios, encuentra además el amor en la hija.

La nueva mujer se vió desprovista de responsabilidades de otro orden que no fueran las estrictamente domésticas.

Para Moore hay una diversidad de funciones basado en la Naturaleza, la esfera pública del marido y la privada de la esposa, pero unidos por una vida espiritual común. Y esta diversidad de papeles planteó también en el capitalismo naciente, a causa de la nueva situación económica de la mujer burguesa, que pasó a depender de su marido, manteniéndose al margen de sus negocios, cuando hasta entonces, en épocas anteriores, la familia había funcionado como unidad productiva.

EL CULTO A LO FEMENINO

La nueva mujer se vió desprovista de responsabilidades de otro orden que no fueran las estrictamente domésticas. A partir de esta situación, algunas mujeres solucionaron su papel sublimándolo a través de un ideal con toques de feminismo paternalista.

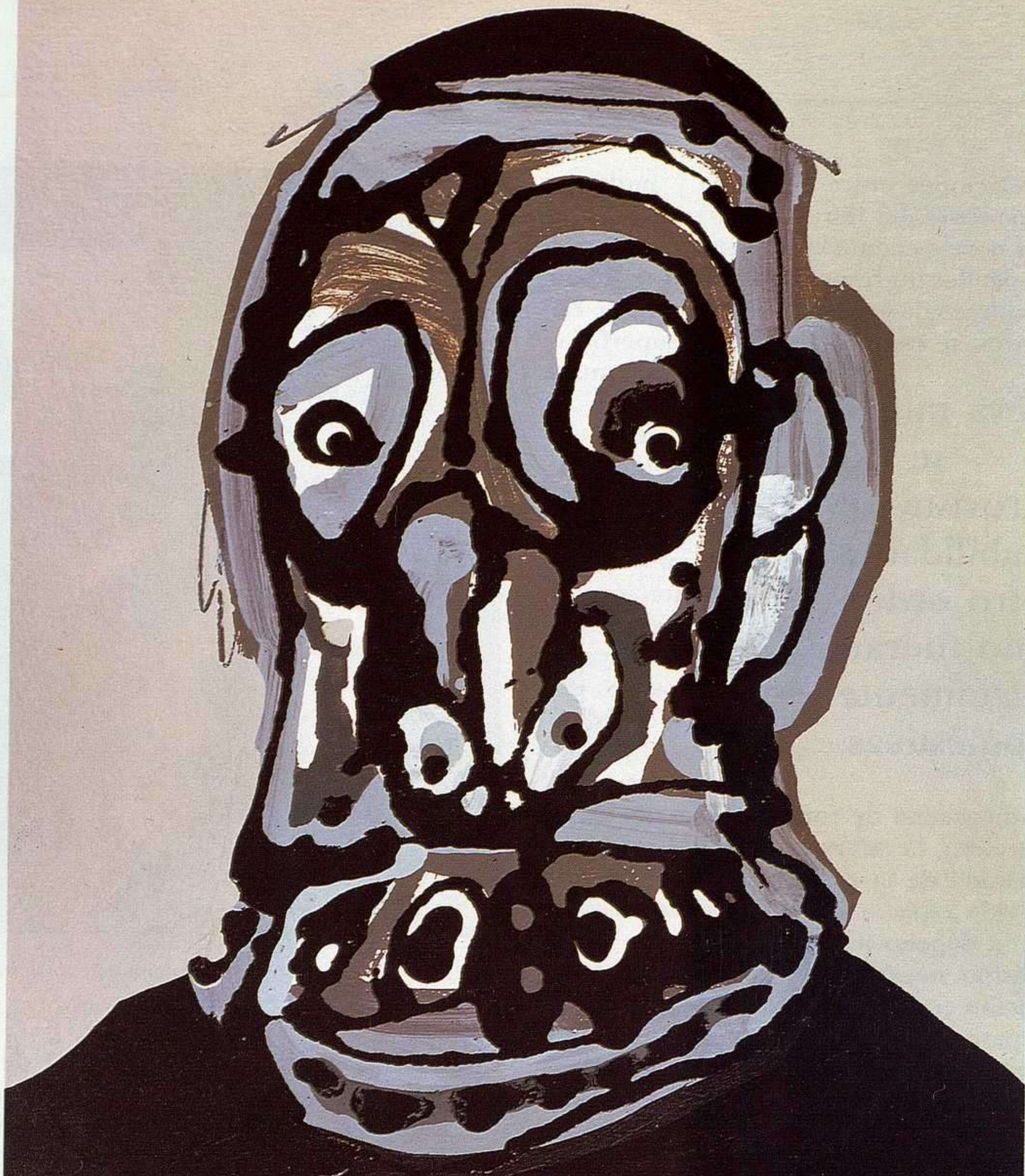
El historiador Jules Michelet se hizo eco de estos hechos. En *La femme* (1859) proclamó la misión cristiana de la mujer, des-



Richard Wagner (1813-1883). Pintura de Richard Eichstadt

cribiéndola como la esencia misma de la pureza no terrenal, llegando a afirmar que «la mujer es una religión». Situó a la mujer en un puesto superior al hombre y señaló su mentalidad de entrega absoluta, con la misión de salvar a su compañero.

A partir de la mutación de escenario conceptual realizada por Wagner -de la ciudad al campo-, y su consiguiente proceso de laicización del argumento, es posible proponer relecturas de la obra que se han venido realizando en las últimas décadas y que Montserrat Mateu, destacada divulgadora de la obra wagneriana, ha resumido de manera ejemplar en un trabajo para el programa de mano del Festival de Peralada. □



VII Festival Castell de Peralada 24 de juliol - 23 d'agost de 1993

Antonio Saura. Retrat imaginari de Txaiovski

AMB EL PATROCINI DE:

fundación  TABACALERA



DIPUTACIÓ
DE GIRONA



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura


Catalunya

Consorci de Promoció Turística

Ajuntament de Peralada

VII Festival Castell de Peralada

24 DE JULIOL Dissabte 22.30 H.

WAGNER: "DER FLIEGENDE HOLLÄNDER"
(EL VAIXELL FANTASMA) (Versió de concert)

MON ESTES, DEBORAH VOIGT, MATTI SALMINEN, ROBERT SCHUNCK,
JUAN CABERO, MERCÈ OBIOL • ORQUESTRA I COR DEL GRAN TEATRE
DEL LICEU DE BARCELONA
FRIEDRICH HAIDER, Director

19 D'AGOST Dijous 22.30 H.

BALLET I ORQUESTRA DEL GRAN TEATRE D'ÒPERA
DE SANT PETERSBURG

CASCANUECES (TRENCANOUS) TXAIKOVSKI / PETIPA
(ballet complet)

7 D'AGOST Dissabte 22.30 H.

DONIZETTI: "L'ELISIR D'AMORE" (Òpera 2 actes)

LEONTINA VADUVA, JOSEP BROS, CARLOS CHAUSSON, JOAN PONS,
MILAGROS POBLADOR
ORQUESTRA FESTIVAL DE PERALADA (ORQ. CADAQUÉS)
CORO LIEDER CAMERA (Sabadell)
DAVID ROBERTSON, director musical
MARIO GAS, director d'escena
MARCELO GRANDE, decorats i vestuari
JOSÉ ANTONIO GUTIÉRREZ, ajudant de direcció.

20 D'AGOST Divendres 22.30 H.

BALLET I ORQUESTRA DEL GRAN TEATRE D'ÒPERA
DE SANT PETERSBURG

LLac dels cignes (2n. acte) TXAIKOVSKI / PETIPA
Serenade TXAIKOVSKI / BALANCHINE
Tema i variacions TXAIKOVSKI / BALANCHINE

30 DE JULIOL Divendres 22.30 H.

BALLET VICTOR ULLATE
AMB JULIO BOCCA I ELEONORA CASSANO

Allegro brillante TXAIKOVSKI / BALANCHINE
Pas a dos de "Trencauous" TXAIKOVSKI / PETIPA
Concierto para tres TXAIKOVSKI / ULLATE, LAO, ORIVE (Estrena)
Pas a dos TXAIKOVSKI / BALANCHINE
Tema i variacions TXAIKOVSKI / BALANCHINE

10 D'AGOST Dimarts 22.30 H.

ELDAR NEBOLSIN, piano
ORQUESTRA FESTIVAL DE PERALADA (ORQ. CADAQUÉS)
PHILIPPE ENTREMONT, director

31 DE JULIOL Dissabte 22.30 H.

BALLET VICTOR ULLATE
AMB JULIO BOCCA I ELEONORA CASSANO

Concierto para tres TXAIKOVSKI / ULLATE, LAO, ORIVE
Pas a dos de "Trencauous" TXAIKOVSKI / PETIPA
De Triana a Sevilla SANLÚCAR / ULLATE
Pas a dos TXAIKOVSKI / BALANCHINE
Arrayan Daraxa DELGADO / ULLATE

21 D'AGOST Dissabte 22.30 H.

ALICIA DE LARROCHA, piano
ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
XAVIER GÜELL, director

RODRIGUEZ-PICO: "Simfonia núm. 1 Americana"
FALLA: "Noches en los Jardines de España"
BEETHOVEN: "Simfonia núm. 7"

13 D'AGOST Divendres 22.30 H.

SILVIA MARCOVICI, violi
ORQUESTRA FESTIVAL DE PERALADA (ORQ. CADAQUÉS)
SIR NEVILLE MARRINER, director

GLINKA: "Russland i Ludmila"
TXAIKOVSKI: "Concert per a violi i orquestra"
TXAIKOVSKI: "Simfonia núm. 5"

23 D'AGOST Dilluns 22.30 H.

ORQUESTRA FILHARMONICA DE SANT PETERSBURG
YURI TEMIRKANOV, director

TXAIKOVSKI: "Simfonia núm. 6 Patètica"
SHOSTAKOVITX: "Simfonia núm. 6"

1 D'AGOST Diumenge 22.30 H.

RECITAL JAUME ARAGALL, jr. tenor
I GLORIA FABUEL, soprano

AMPARO GARCIA, piano
MONTSALVATGE, MORERA, CHAPI, VIVES, MOZART,
MASSENET, GOUNOD.
* Església

14 D'AGOST Dissabte 22.30 H.

LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA. HESPERION XX
MONTSERRAT FIGUERAS, soprano
JORDI SAVALL, director

MONTEVERDI: "Madrigali Guerrieri et Amorosi" (Llibre 8è)

2 D'AGOST Dilluns 22.30 H.

SOLISTES ORQUESTRA DE CADAQUÉS
ROSA TORRES-PARDO, piano

POULENC: "Sextet"
NUIX: "Persecucions" (Estrena)
SCHUBERT: "Quintet. La Truita"
* Església

16 D'AGOST Dilluns 22.30 H.

RECITAL ANNE-SOPHIE MUTTER, violi
LAMBERT ORKIS, piano

CURRIER: "Clockwork"
MOZART: "Sonata en Mi Menor K 304"
BEETHOVEN: "Sonata núm. 7 en Do Menor OP: 30 núm. 2"
PROKOFIEV: "Sonata núm. 2 en Re Major OP. 94a"

VENDA ANTICIPADA

DEL 21 DE JUNY AL 31 DE JULIOL
PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
TEL. 93 / 268 10 00

A PARTIR DEL 21 DE JUNY
CASTELL DE PERALADA
TEL. 972 / 53 81 25

SERVEI D'AUTOCARS
TEL. 93 / 451 46 12

1 9 9 3

AMB LA COL·LABORACIÓ DE:

perrier

CAMPARI

Casinos de Catalunya

LA VANGUARDIA

GARAGE PLANA, S.A.



Mercedes-Benz

L'elisir d'amore en Peralada

Marc Heilbron

El Festival Internacional de Música de Peralada presenta este año *L'Elisir d'amore*, una de las mejores óperas buffas de Donizetti. *L'Elisir d'amore* aunque recoge toda la herencia rossiniana, presenta rasgos propios de un romanticismo más avanzado en el que por encima de la broma y la comedia sobresale un profundo sentimiento de lo humano de carácter emotivo y sincero.

Si la ópera no es un título infrecuente, sí es interesante el reparto de esta representación que reúne todas las características para el éxito. Leontina Vaduva, que tan cálida acogida obtuvo en el Liceu con *La Gazza Ladra*, interpreta el papel de Adina. Josep Bros, una promesa del canto que empieza a ser realidad tal como viene demostrando en el Liceu con *Anna Bolena* y en *Faust* en Mallorca, es otro de los alicientes del reparto. Junto a ellos, Joan Pons, en esta ocasión en su faceta *buffa* y Carlos Chaussón, un especialista en el papel de Dulcamara. La producción de Mario Gas que se estrenó el 1983 en el Grec se aparta de los convencionalismos y presenta un *Elisir* en la Italia de los años veinte. La orquesta será la de Cadaqués, que dirigirá David Robertson.

El Argumento

Acto I

La acción se situa en un pueblo proba-

blemente del País Vasco francés. Nemorino, un joven pueblerino, está enamorado de Adina, una joven más culta y rica que él. La narración de la leyenda de *Tristán e Isolda* que explica a sus amigas despierta el interés de Nemorino, que querría encontrar un filtro amoroso como el de la leyenda para que Adina le quisiese. La llegada



Joan Pons. Intérprete del papel de Belcore en la representación de *L'Elisir d'amore* de este verano en Peralada.

de un destacamento de soldados con el sargento Belcore complica las cosas al pobre campesino. El pretencioso sargento se declara a la joven sin que ella ofrezca resistencia a sus proposiciones. Dulcamara, vendedor ambulante y estafador que vende brebajes, sacará a Nemorino de su sufrimiento vendiéndole un supuesto filtro como el de Tristán e Isolda, que hará efecto en veinticuatro horas (el tiempo de que Dulcamara abandone el pueblo). Pese a eso, la alegría de Nemorino es efímera porque Adina ha dado un «Sí» a Belcore y se casarán esa misma tarde porque él tiene que irse con los soldados. Mientras todo el mundo prepara la boda, Nemorino ruega desesperadamente a su amada que retarde el matrimonio.

Acto II

Empieza el banquete. Dulcamara canta una barcarola con Adina para agradecer la generosa invitación del pueblo. Llega Nemorino que pide al vendedor un elixir de efectos más rápidos. Como no tiene más dinero para comprarlo, Dulcamara le da un cuarto de hora para encontrarlo. Belcore, que está desesperado porque Adina no se acaba de decidir a firmar el contrato, aprovecha la necesidad de dinero que tiene Nemorino para enrolarlo en el ejército. Nemorino con la paga de soldado compra a Dulcamara el elixir.

Giannetta y otras mujeres del pueblo comentan las últimas noticias: parece ser que el tío rico de Nemorino ha muerto dejando a su sobrino todo su dinero.

Cuando él se presenta, todas las chicas lo rodean, cosa que hace pensar a Nemorino en los efectos del elixir. Entre ellas está Adina, que sin saber nada de la herencia, quiere hablar con Nemorino y queda sorprendida de la indiferencia de éste. Ella



Carlos Chausson, intérprete de *L'Elisir d'Amore*.

empieza comprender hasta qué punto lo quiere. Cuando Nemorino se queda solo se ha dado cuenta de que en los ojos de Adina había una furtiva lágrima que revela su amor. Vuelve ella, que ha comprado el documento de alistamiento de Nemorino. Él, lo rechaza, diciendo que prefiere ir a la guerra que vivir sin Adina. Se declaran mutuamente su amor y aparece en escena Belcore que encuentra abrazada la pareja. Ella consuela al sargento diciéndole que a un hombre de su posición le será fácil encontrar pareja. Todo el mundo se despide de Dulcamara que irá por los pueblos vendiendo un elixir que no sólo enamora sino que hace rico a quien lo bebe. □

Les grans veus al Festival de Peralada

Roger Alier

Des del seu inici, el Festival de Peralada ha prestat una atenció especial a la lírica, i això ha estat precisament el senyal que l'ha contrastat i distingit de la resta de festivals d'estiu que se celebren per tot Catalunya, amb l'única possible excepció del de Torroella de Montgrí, el qual, de tota manera, segueix una via diferent.

Si en el número 4 d'ÒPERA ACTUAL fem un balanç del que ha estat la vida operística del Festival de Peralada, amb una aportació importantíssima de quinze òperes escenificades, enguany farem un breu apunt sobre el que ha estat la presència de grans cantants al Festival, tant en el marc de l'òpera com en el del recital.

MONTSERRAT CABALLÉ. És indubtable que un article com el que presentem no pot deixar d'esmentar en primeríssim lloc la figura de la gran soprano catalana que ha estat vinculadíssima al festival durant gairebé totes les seves edicions, i que fins i tot ha interpretat en el mateix poble de Peralada els cèlebres recitals públics i de franc que ha ofert en diverses ocasions durant el festival.

Ja en el primer festival (1987) la presència de Montserrat Caballé tingué caràcter estel·lar en el concert inaugural, en el qual ens va interpretar el *Rèquiem* de

Mozart i va cantar un programa d'obres de Rossini i de Mozart formant part del Quintet Vocal de Catalunya.

L'any 1988 Montserrat Caballé va obrir el Festival amb un recital que venia a suplir una mica la intenció inicial del cicle de ser un homenatge al Bel Canto. Acompanyada del tenor Luca Canonici, va oferir-nos un recital en el que va sobresortir d'una manera especial la seva interpretació d'una ària de l'òpera *Sancia di Castiglia*, de Donizetti. En aquest mateix cicle va donar-nos la seva cent-trenta-cinquena òpera del seu extensíssim repertori, en interpretar per primer cop en escena, en la seva carrera el personatge de Dido, de l'òpera de Henry Purcell.

L'any 1989 va ser el del joiós retrobament, a l'escenari gran de Peralada, de Montserrat Caballé i Josep Carreras, en la *Medea* de Cherubini. Es va poder apreciar la major maduresa de la Caballé en aquest rol que havia cantat al Liceu anys abans, i que ara resultava més dramàtic i més intens que aleshores. Aquest any el concert popular dedicat al poble de Peralada va incloure també els dos «monstres sagrats», Montserrat Caballé i Josep Carreras.

L'any 1990 es va repetir aquest concert popular i a més Montserrat Caballé es va presentar en una òpera en la qual ella mateixa va fer una mena de caricatura del que ha estat la seva carrera lírica, en fer el paper de la «diva» de l'òpera bufa de Donizetti *Viva la mamma!* (*Le convenienze ed*





Montserrat Caballé en una de les seves múltiples aparicions en el Festival de Peralada.

inconvenienze teatrali) al costat d'un equip competentíssim.

L'any 1991 fou l'únic en què mancà la presència de la Caballé en el Festival, però el 1992 la soprano catalana tornava a ser al peu de les Muralles del Carme deixant tothom fascinat per la seva interpretació inoblidable d'un recital -el que havia d'haver-lo compartit, Ruggero Raimondi, va anunciar la seva absència en el darrer moment- en el qual va sobresortir l'escena de Desdemona de l'*Otello* verdia («Cançó del salze» i «Ave Maria») per la seva qualitat vocal i interpretativa.

JOSEP CARRERAS. La figura del gran tenor català també ha anat molt lligada a la història d'aquest Festival. El dia inaugu-

ral del primer festival, el juliol de 1987, va coincidir amb l'arribada de la terrible nova de la malaltia del tenor, que va deixar profundament afectat tothom. Per fortuna, Josep Carreras va superar la greu malaltia i va actuar a Peralada ja l'any 1988 en un recital. Després, el 1989, la seva recuperació va permetre la seva presència en l'òpera *Medea*, de Cherubini, al costat de Montserrat Caballé, amb la qual va oferir també un concert popular, com ja s'ha dit més amunt.

Un veritable *tour de force* fou, en el Festival del 1990, la representació de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, en el paper de Samson, realment exigent per a un tenor de les característiques de Carreras, i netament superat pel seu coratge i el seu



Giuseppe di Stefano. Recital al Castell de Peralada. Estiu, 1989

entusiasme, que el dugueren a un èxit esclatant.

PLÁCIDO DOMINGO. El gran tenor espanyol Plácido Domingo també ha estat una de les grans figures que han donat relleu vocal als Festivals de Peralada, provocant veritables «empentes» a les taquilles per aconseguir localitats.

La presentació de Plácido Domingo en el marc de Peralada tingué lloc en el Festival del 1990, amb un recital que va obrir el cicle. L'any següent Plácido Domingo va cantar una única representació d'*Otello* que ell va voler que fos espectacular. Però potser per aquesta mateixa preocupació va forçar un poc massa la veu i va tenir algun problema en els moments més compro-

mesos que va deslluir una actuació que a part d'aquests petits detalls va ser d'una gran qualitat.

En el festival del 1992 Plácido Domingo va oferir un recital de peces de sarsuela acompanyat per l'equip de José Tamayo que va tenir un caràcter netament inferior a la categoria del tenor madrileny, que va oferir, entre altres peces, algunes primícies de l'òpera de Penella *El gato montés* que acabava d'enregistrar i que havia cantat a l'Expo de Sevilla.

JOAN PONS. El famosíssim baríton menorquí ha estat també una estrella sovint present en el Festival de Peralada. Ja el primer any d'aquest ens va oferir un personatge de la seva especialitat, el de

Falstaff, però en lloc de la versió verdiana ens en va oferir la de Salieri, en el que fou l'estrena absoluta a Espanya d'aquest *Falstaff* que la pluja va estar a punt de malmetre (25 de juliol de 1987). La presència de Joan Pons fou el més interessant de la representació, que va comptar amb un bon equip vocal i una acurada prestació de l'orquestra, a càrrec de Xavier Güell.

Després Joan Pons ha estat present en una altra estrena absoluta: la de *Le Villi*, de Puccini (estiu del 1989) al costat de Montserrat Caballé i del tenor Bruno Sebastian. De la petita òpera de Puccini se'n van fer dues representacions (11 i 13 d'agost).

Però el moment estel·lar de la presència de Joan Pons a Peralada va ser, sens dubte, la seva interpretació del paper de «la Mamma» en l'òpera de Donizetti *Viva la mamma!* Aquest paper buffo, magistralment interpretat pel corpulent baríton convertit en una descomunal «mamma» va superar la mera anècdota còmica per demostrar la gran capacitat histriònica i interpretativa d'un cantant que al principi de la seva carrera era considerat excel·lent, però estàtic. Ningú podrà adreçar-li mai més aquest qualificatiu després d'aquesta memorable representació.

ALTRES GRANS CANTANTS. La llista de les notabilitats locals que han passat pels successius Festivals de Peralada no s'esgota amb aquests quatre grans noms precedents, sinó que inclou una llista força impressionant de figures de la lírica com les que desfilen pels millors teatres europeus.

Sense ànims d'exhaustivitat, repassarem ràpidament les veus operístiques més destacades, tant catalanes com estrangeres, que han actuat en aquests sis anys.

Cal citar en primer lloc la presència de grans especialistes catalans en papers de gran qualitat, com la d'Eduard Giménez en el paper d'Almaviva del *Barbiere di Siviglia* de Paisiello, la de Dalmau González

en les exquisides interpretacions del Quintet Vocal de Catalunya i en el paper de Lindoro de la divertidíssima *Italiana in Algeri* de Rossini que ens va oferir l'estiu del 1988, així com en el *Stabat Mater* de Rossini de l'any passat. En aquest context cal esmentar un altre gran especialista en papers bufes, Enric Serra, que també ha estat present en moltes representacions del festival de Peralada, incloent el seu Taddeo de *L'italiana in Algeri* i els seus Dr. Bartolo, tant en el *Barbiere* de Paisiello com en el de Rossini, en tots els quals ha demostrat la seva immensa versatilitat còmico-patètica. També trobem entre els intèrprets de recitals la soprano catalana Enriqueta Tarrés, en el Festival del 1991.

Cal consignar també la presència de joves valors de la lírica catalana que comencen el seu recorregut amb l'esperança d'aconseguir una carrera brillant, ben prometedora si hem de jutjar-la pels èxits obtinguts a Peralada, com és el cas de la soprano Begoña Alberdi i el del tenor Josep Bros, que l'any 1992 va debutar a Peralada en un programa dedicat a les *Soirées musicales* de Rossini i enguany es presentarà en el Nemorino de *L'elisir d'amore*. Esmentem també la graciosa i vocalment molt acurada interpretació del tenor Josep M. Bosch en *Viva la mamma!*, de Donizetti, on també es va distingir el menorquí Ismael Pons.

Entre els cantants espanyols remarcables que també han passat per Peralada cal esmentar María Gallego, excel·lent en el *Falstaff* de Salieri, eficaç Glauce en la *Medea* de Cherubini i delicada Rosina en el *Barbiere* de Paisiello. Carlos Chaussón s'ha fet notar sempre per la seva qualitat vocal i interpretativa ja des del *Falstaff* de Salieri, amb nous èxits en el Figaro de la versió de Paisiello i en *Viva la mamma!*, on es distingia també per la seva vis còmica. Entre les joves promeses cal citar també la soprano valenciana Isabel Rey i el baix madrileny Miguel Angel Zapater, en un con-

cert força atractiu del 1989 i en algunes altres interpretacions.

L'espai ens impedeix ésser exhaustius en la relació dels cantants estrangers que han brillat també en els successius Festivals de Peralada convertint-los en esdeveniments d'esment obligat per a qualsevol que vulgui fer, més endavant, la història de la lírica a Catalunya. Citant només alguns dels noms més destacats cal començar pels més que notables recitals, com l'ofert per Elena Obraztsova, inoblidable esdeveniment que es va celebrar a l'església del castell el 27 de juliol de 1990, amb Miguel Zanetti al piano, la primera -i fins ara única- actuació a Catalunya del baix rus Paata Burchuladze, el 3 d'agost del mateix any, amb cançons i àries russes, sota la direcció de Xavier Güell amb l'Orquestra de l'Opera Nacional de Sofia.

També fou una fita remarcable el recital wagnerià de Simon Estes, amb l'Orquestra Filharmònica de Sofia, l'estiu del 1991 i la inauguració del Festival d'aquest mateix any amb l'excel·lent i poderós recital de la soprano hongaresa Éva Marton.

Entre els cantants italians cal esmentar en primer lloc la presència divertida i desenfadada de Giuseppe Di Stefano en les anomenades «conferències-recital» que va oferir en el claustre de l'església del castell, l'estiu del 1989, en una de les quals va introduir davant del públic la soprano Immaculada Egido, i el recital admirable d'un altre veterà de la lírica, el tenor Carlo Bergonzi (agost de 1990). Entre els més joves cal recordar el ja citat Luca Canonici (la «veu» de Carreras en el film *La bohème*, rodat just abans de la seva malaltia), Raquel Pierotti, en el *Falstaff* de Salieri i graciosa Isabella de *L'italiana in Algeri*, Kallen

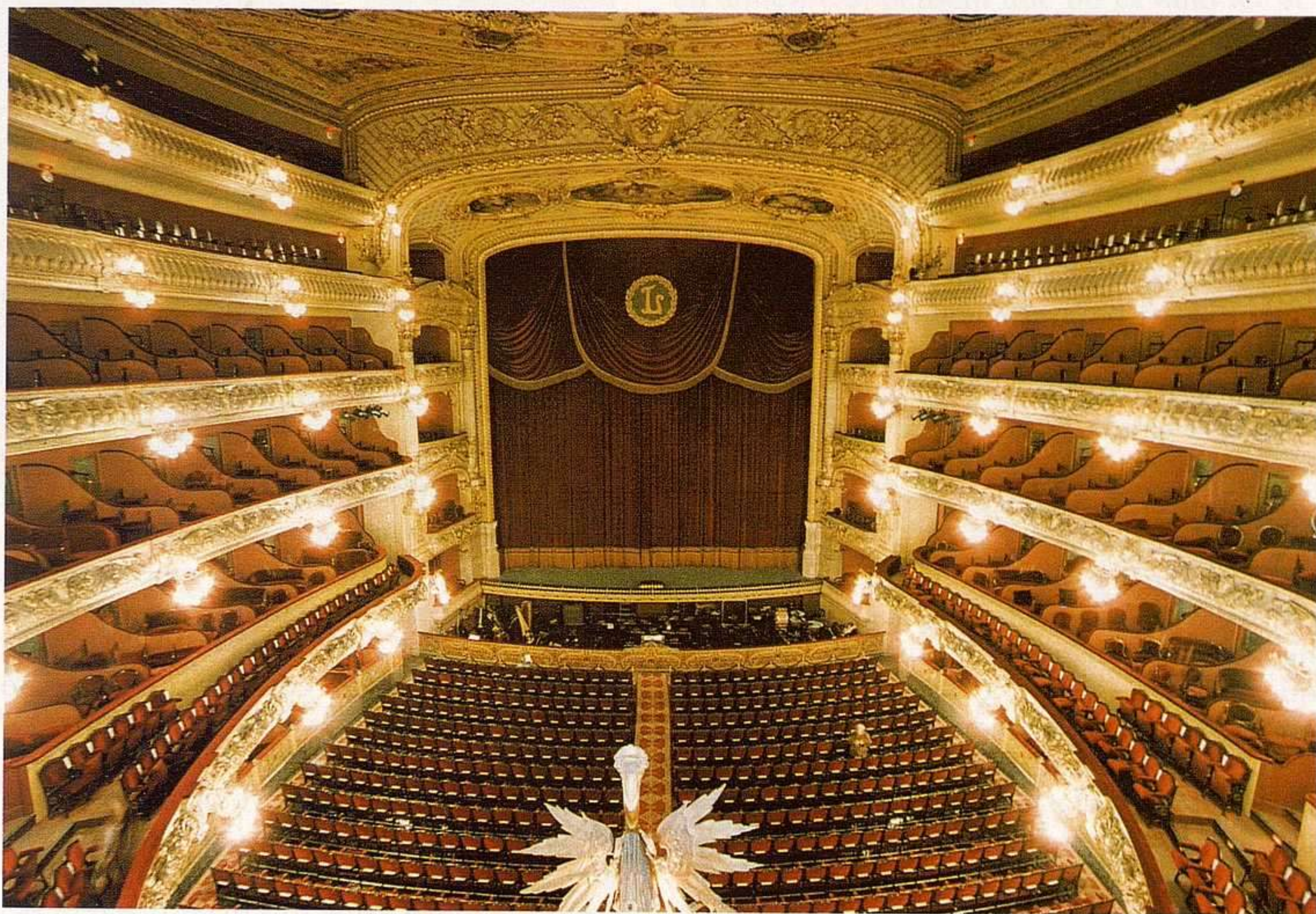


Plácido Domingo en *Otello* de Verdi.

Esperian, admirable Desdemona en l'*Otello* verdià del 1991, l'excel·lent Dalila de Marjana Lipovsek, al costat de Josep Carreras, el 1990, així com el baríton Matteo Manuguerra, en la mateixa obra de Saint-Saëns. Esmentem encara la presència d'uns equips competents de cantants anglesos en les representacions de l'English Bach Festival, entre els quals hom recorda amb especial entusiasme John Rath (el barquer de l'*Alceste* de Händel), el Polyphemus de Christopher Purves (en *Acis and Galatea*, 1991) i la soprano Sharon Cooper, en *Dido and Aeneas*. □

DOSSIER

Quin Liceu volem?



Degut als canvis que ha viscut el Liceu darrerament, ens ha semblat oportú demanar a quatre dels col·laboradors dels diaris més importants de la ciutat la seva opinió entorn del futur del Teatre. No es tracta de jutjar aspectes del passat, ara ja inevitables, ni tampoc de valorar el treball d'un nou equip que sino més aviat de reflectir amb aquests articles l'estat d'ànim i les propostes de gent que viu de prop la realitat del Liceu. Amb tota modèstia, el nostre desig seria que aquestes consideracions fossin d'alguna utilitat pels que en nom de les institucions que ens representen tenen la difícil responsabilitat de gestionar el primer centre operístic nacional.

La Redacció



Quin Liceu volem?

Albert Mallofré («La Vanguardia»)

« El futur de l'òpera al Liceu no s'acaba de veure clar » deia l'editorial d'aquesta revista en el seu número 7 (abril/juny 1993) i bé, últimament s'han produït canvis importants en l'estructura del Consorci i la parròquia està a l'expectativa.

D'una banda s'ha renovat la composició del Patronat i de la Comissió Executiva del dit Consorci, repartint els seients equitativament entre persones que ocupen càrrecs decisoris en les àrees de cultura i tots ells encapçalats pels titulars de cada institució de les que integren el Consorci. Sembla que d'aquesta manera, les trobades entre els membres de les comissions poden resultar de més eficàcia que quan privaven les persones de bona fe que havien de traslladar els acords als qui manen, per veure si els semblava bé. Ara, al menys els qui manen ja són directament al Consorci i, de cada qüestió poden dir que sí o que no. Perquè, a més, els nomenaments s'han fet de manera vinculada al càrrec que ocupa cada persona a les institucions i s'entén que, posats a deixar el càrrec, hauran de ser també substituïts al Consorci. El mètode pot anar bé sempre que, realment, les trobades preceptives es facin a l'hora perquè últimament el Patronat del Consorci feia anys i panys que no es reunia.

A més d'aquesta reestructuració orgànica, ha pres possessió un nou Director General, el senyor Josep Caminal, que va precedir

de molt bona fama i que demostra moltes ganes de treballar bé. De moment hi ha un factor important a favor seu i és que està tallant la tendència que hi havia de convertir les interioritats del Liceu en un veritable galliner. Efectivament, i ho dic des de la meua perspectiva d'informador de la quotidianitat en un diari de primera línia - en el Liceu es generaven contínuament notícies d'autèntica «premsa groga», abonades per periodistes de pocs escrúpuls ètics, que sense gaire respecte pel rigor de la notícia ni pel pes de la veritat, disfrutaven embolicant la troca -qualsevol troca mínima - pel goig de fer veure que són més astuts i que s'assabenten de més coses sotamà que no pas els seus col·legues dels altres diaris. En els nostres dies aquesta dinàmica groga, arrosega més del que un voldria i, per uns i per altres, la tresca domèstica del Liceu ha estat airejada de manera esvalotadora -i de vegades semblava que fins malèvola- fent del Gran Teatre l'esca de l'escàndol. Ara, en Caminal no vol deixar anar cap notícia només que un cop al mes, per informar personalment de les novetats després de reunir-se amb la Comissió Executiva.

Ser o no ser director d'un teatre d'òpera

El problema és que en Josep Caminal no és un director de teatre d'òpera; en fa. Ell mateix és el primer en saber-ho. I com a primera precaució, s'ha aixoplugat sota una Comissió Artística Assesora, integrada per



Josep Caminal. Nou director general del G.T. del Liceu.

persones de respecte, com són Antoni Ros Marbà, Lluís Pasqual, Josep M. Bricall i Ramon Pla. Ara estan de moda les comissions assessores. En els anys 70 eren els coordinadors els que tallaven el bacallà; aleshores es veu que es coordinava molt i que la bona coordinació era de primera necessitat. Ara, la gent preparada assessora i no hi ha ningú que estigui ben instal·lat en el sistema que no pugui presumir de bons assessors. Sobre tot si, com és el cas més normal, els qui governen en una disciplina determinada no són òbviament els que hi entenen més.

Bé, doncs el Liceu es troba en aquesta línia que ara es porta i és d'esperar que tot vagi bé. De moment, però, l'assessoria implica més engranatges i conseqüentment l'elevació de costs.

En el terreny de la pràctica, el volum de l'oferta al públic, posada sobre l'escenari, minva. Menys òperes per temporada, més

notòria absència de grans figures de les que apassionen el aficionats, els grans directors de primera línia ni s'hi acosten, les produccions són més aviat normaletes i, tot plegat, és una baixada general del pressupost, en contrast amb l'augment del preu de les entrades. Segurament val més això que no pas estirar més el braç que la mànega i crear dèficits que després no es poden pagar. Però en aquest cas, pensem que no és vàlid fer el distret; la direcció del Liceu hauria d'afrontar la realitat i confessar que les institucions que integren el Consorci no poden, o no volen subvencionar un teatre d'òpera de primera categoria a Barcelona i que han de comptar d'ara en endavant amb una temporada mitjaneta per anar fent la viu-viu. Si és aquesta la realitat, s'hauria de reconèixer públicament i tots sabríem on som.

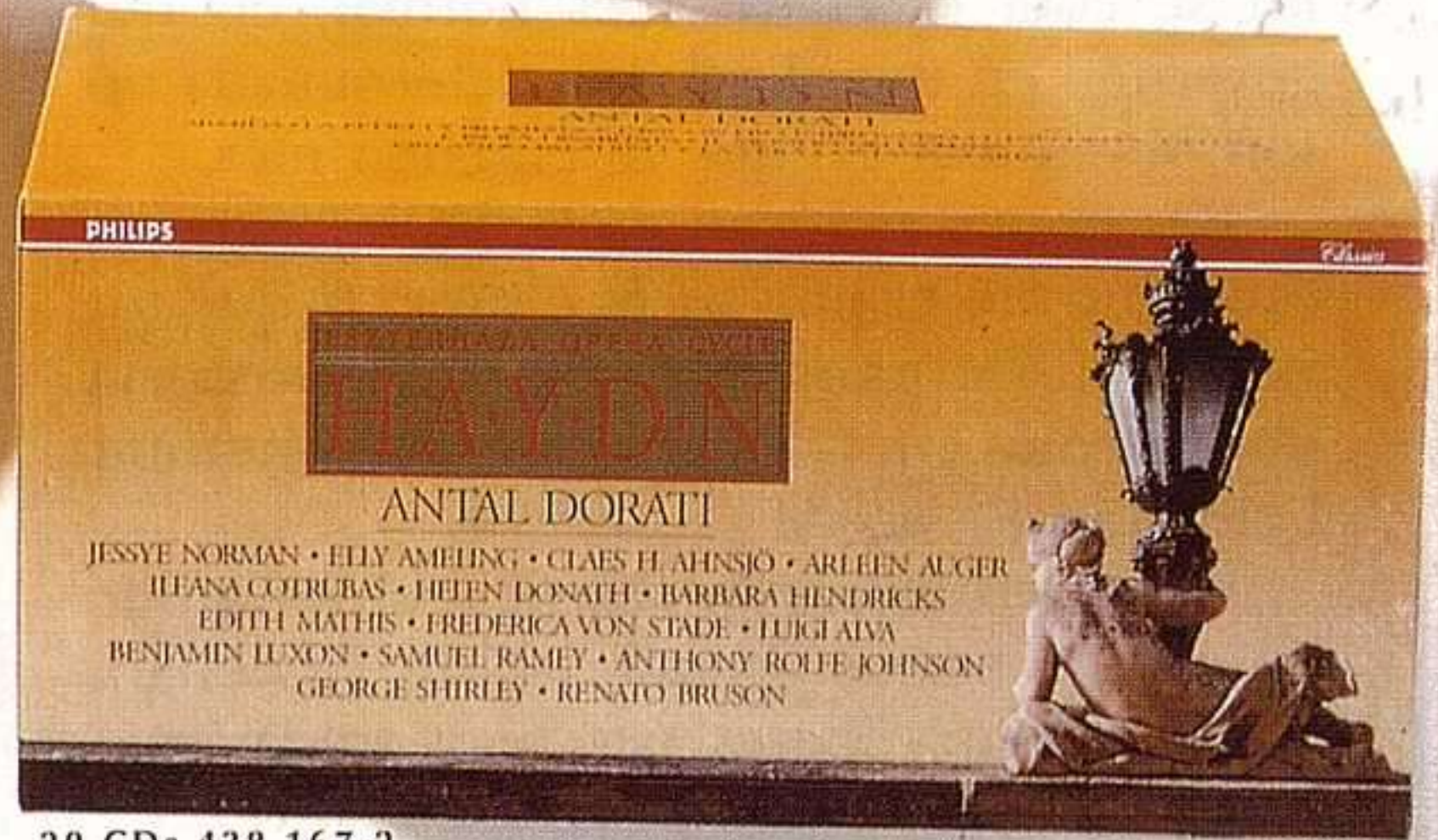
Qüestió de qualitat.

Mentrestant, els nivells van baixant. El cor ja no és el que era. Hi falten cantaires i d'altres s'han fet molt grans. L'orquestra encara funciona però s'ha interromput el porcés d'elevació d'standards en què es trobava. Les obres d'ampliació de l'escenari estan en punt mort perquè no se sap quan tindran els diners per començar-les... i acabar-les, perquè un cop començades no s'hagin de quedar empanatades per manca de fluid financer.

L'aparició de les noves tecnologies aplicades a les arts escèniques, que ara estan en embrió però que poden ser implantades molt de pressa, incidiran de manera revolucionària en les produccions operístiques i canviaran les exigències d'espais i de procediments en els escenaris, cosa que afecta directament el projecte de reforma de l'escenari del Liceu.

Així, entre unes coses i altres, davant de l'inici de la temporada 1993/94 al Gran Teatre, el que l'aficionat li preguntaria al nou Director General seria: senyor Caminal, quin Liceu vol dirigir? □

ESZTERHÁZA OPERA CYCLE
H·A·Y·D·N



La reforma, algún tipus de reforma,

El Liceu: ni fer, *és urgent;* ni deixar fer

Xavier Pujol («El País»)

La pèrdua de la il·lusió és potser el mal més greu que pateix el públic del Liceu.

A finals de la dècada dels setanta, el Liceu continuava funcionant, amb pocs canvis, amb un model de gestió que feia aproximadament cent trenta anys que durava, un model que malgrat l'esforç i la bona voluntat dels gestors era totalment obsolet, deficitari i havia convertit el Liceu en un teatre d'òpera molt mediocre i allunyat dels «grans circuits internacionals».

L'assumpció per part de les institucions públiques de la gestió del teatre a través de la fórmula del consorci va semblar que tornaria a situar el Liceu en la llista dels grans teatres d'òpera del món.

Els primers anys van ser un enfilall d'èxits: amb el fitxatge de Romano Gandolfi com a director del cor, aquest va tornar a cantar amb una gran dignitat, l'orquestra es va renovar i va entrar en una línia de progrés constant, algunes noves produccions com el cèlebre *Moses und Aron* van fer córrer el nom del Liceu per tot el món. Semblava que definitivament el Liceu havia entrat en una nova edat d'or.

Va ser un miratge: passada l'embranchida inicial, el Liceu es va estancar a un nivell mitjà i no va acabar de saber fer el salt fins a la «primera divisió» dels teatres d'òpera.

En les darreres temporades la situació del Liceu ha estat d'estancament. El cor

ha tornat a baixar de rendiment; una situació laboral travada que només se solucionarà amb grans injustícies socials o amb grans despeses de diners impedeix la renovació de les veus més envellides per noves veus joves i professionals. L'orquestra ha canviat, però no prou; abans era una orquestra simplement dolenta, ara és una orquestra que de vegades és bona, de vegades és correcta i de vegades continua essent dolenta. S'hauria d'anar més enllà.

Pel que fa a les produccions del teatre s'han aconseguit alguns bons èxits i també nombrosos fracassos i mitjos fracassos, però el que sembla més greu és que, en aquest aspecte, s'ha perdut la voluntat d'estar entre els grans teatres que marquen les línies.

Una greu hipoteca.

Tot té una explicació: l'espera de l'inici de les necessàries i imprescindibles obres de remodelació del teatre ha hipotecat totalment i durant anys la direcció artística del teatre. Sense saber si l'any vinent hi haurà tempo-

L'espera de l'inici de les necessàries i imprescindibles obres de remodelació del teatre ha hipotecat totalment i durant anys la direcció artística del teatre.



La pèrdua de la il·lusió és potser el mal més greu que pateix el públic del Liceu. Foto: A. Bofill

rada o no i, si n'hi ha, on serà, no es pot fer anar un teatre d'òpera. En aquesta situació d'interinitat la direcció ha hagut de fer autèntics malabarismes per poder seguir mantenint el teatre en un cert nivell de dignitat i aquesta situació d'interinitat ha durat massa temps, les temporades s'han anat succeint i aquest tema pendent, que era el «gran tema» del Liceu, no tirava ni endavant ni endarrera.

El públic començava a perdre la il·lusió de tenir un nou gran teatre i anava acabant la paciència per aguantar la situació de perpètua provisionalitat.

La conclusió a la qual ha arribat un part del públic és que el Liceu es prou important com perquè les institucions que integren el consorci li dediquin una atenció preferent -quan ha calgut fer «rondes» i «palau Sant Jordi» bé que s'han bellu-

gat- però és massa important com per deixar-lo en mans de professionals. Al Liceu, marcant-se molt estretament les unes a les altres, les institucions ni han fet ni han deixat fer i el públic comença a dubtar que hi hagi hagut mai la voluntat ferma de tirar endavant la reforma del teatre. En tot cas va haver-hi bones intencions, unes bones intencions anunciades a bombo i plateret que van paraitzar la direcció artística del teatre, que van fer gran esperances que en frustrar-se s'han convertit en grans desesperances i que a hores d'ara són grans desconfiances.

En mig de les baralles polítiques.

En aquest país, per mor dels fasts olímpics, lligàvem gossos amb llonganisses - llonganisses que resulta que encara estem

pagant- i si en aquells moments no es va fer la reforma del teatre, ara que no hi ha un duro al calaix no es veu gens clar que es pugui dur a terme i mentrestant, per aquesta maleïda interinitat que ho ha hipotecat tot, la cotització internacional del teatre ha anat devaluant-se. La situació actual no és gens clara i si quan es va formar el consorci s'havia d'agrair a les institucions que assumissin el repte de tirar endavant el Liceu, ara se les ha d'acusar d'irresponsabilitat, d'haver jugat amb el Liceu, d'haver-lo utilitzat en les seves trifulques polítiques i d'haver traslladat al teatre, que hauria d'haver funcionat amb professionalitat, unes baralles entre partits que han acabat paralitzant-ho tot.

A l'època de les vaques grasses es va deixar escapar la possibilitat de reformar el teatre; ara serà molt difícil fer-ho.

En aquestes greus circumstàncies es va produir al Liceu un dramàtic canvi de direcció. Josep M^a Busquets, director del teatre, després d'anunciar que les obres de remodelació començarien pel juliol d'aquest any, és desmentit per les institucions que integren el Consorci i no té més remei que dimitir.

La reforma del teatre havia estat la gran aposta de Busquets. Perdut definitivament el tren del 92, Busquets va intentar de totes passades aconseguir el seu somni i tant va estirar la corda que se li va trencar. Les institucions, més preocupades per trobar una manera d'eixugar el dèficit brutal que havia acumulat el teatre que per la reforma, li van retirar el suport.

Un home de ferro per a la nova etapa.

Dimitit Josep M^a Busquets es va obrir un període, també massa llarg, de provisionalitat amb Jordi Maluquer com a director en funcions el qual, precisament per aquesta circumstància d'estar «en funcio-

ns», tampoc no podia prendre les grans decisions que s'havien de prendre al Liceu.

Finalment, és nomenat Josep Caminal. La seva tasca, tot just iniciada, no pot ser jutjada encara.

Josep Caminal arriba al Liceu amb un currículum que l'acredita com a home d'experiència i bon gestor, un gestor del tipus «home de ferro» per a les grans línies i «hàbil negociador» per als detalls.

De moment hi ha un fet significatiu. Caminal ha canviat el llenguatge del teatre; ara, la paraula «crisi», que abans era tabú, es pronuncia obertament al Liceu. Caminal, però, és un «home de partit», està molt definit políticament; això li obrirà unes portes però n'hi tancarà d'altres. El futur és molt incert.

L'agenda de Caminal té uns temes que esgarrifien: el cor, l'orquestra, la definició d'una política de produccions, la recuperació del prestigi perdut, la gestió del Teatre Principal, la recerca de patrocinadors privats, vigilar que no es reproduïxi un dèficit com el que va causar tants problemes, fer les paus amb Montserrat Caballé i aconseguir que torni al Teatre, aconseguir que no s'acabin els entrepans del bar després del primer entreacte i, sobretot, la reforma.

La reforma, algún tipus de reforma, és urgent; no es tracta solament d'aconseguir unes infraestructures que facin el teatre «competitiu», es tracta de garantir que algun dia el sostre no ens caigui al cap a mitja funció. □

**Josep Caminal
arriba al Liceu
amb un
currículum que
l'acredita com a
home
d'experiència i
bon gestor,**

Una modesta proposició

N Montserrat Mateu «*El Observador*»

No sóc pas partidària de la malen-
cònica enyorança que pregona
com a millor tot temps passat. Penso que el
món, ni que sigui amb entrebancs, sempre
va endavant. I per aquest avenç irreprimible,
i no pas per altra cosa, el món de l'òpera -
un dels més fossilitzats al nostre país-, i amb
ell el Teatre del Liceu, també evoluciona.
No fa pas massa temps que el Liceu era, del
tercer pis en avall, el lloc de trobada social
de la burgesia catalana, i el pati de butaques
la porta per a alguns «nous rics» per accedir
a aquest món burgès. Avui la situació és
força diferent i encara ho serà més.

Al seu torn, la crítica consistia en «ecos
de sociedad» o en classes acuradíssimes
d'anatomia toràcico-vocal. Avui és tot una
altra cosa i quasi tot es fa amb una visió
molt més àmplia.

Pel que fa al Liceu, no cal tenir gaire
memòria per recordar l'estat en que es
trobava l'any 1981 quan va caure a les
mans d'en Lluís Portabella i tot el que
aquest va fer de bo, malgrat l'embolic en
que es va ficar. I el gran pas que es va
donar durant els anys de la direcció d'en
Josep M. Busquets, amb la incorporació de
bons equips humans, gent fantàstica que
treballa seriosament tant davant com din-
tre de l'escenari, i, finalment, la feina si-
lenciosa i prudent de l'Albin Hänseroth
que ha acostat el teatre a les noves concep-
cions de les representacions operístiques.

El garbuix institucional

Avui, però, el teatre es troba en un
moment de transició que tant pot suposar
un entrebanc com un pas endavant. No es
pot considerar estable una situació en la
qual una persona
que procedeix del
món de la política
ocupa el lloc d'un
professional de la di-
recció del teatre, al
qual se li encarre-
guen tant tasques
gerencials (això ja
estaria bé) com cri-
teri artístic. Les insti-
tucions, per la seva

banda, s'adjudiquen funcions que no sa-
ben, no deuen i no fan. S'adjudiquen,
també, que és el que els agrada als polítics,
representacions i presidències rotatòries
per tal de jugar tots a presidents (de la
comissió executiva) sense assumir-ne cap
la responsabilitat. Per acabar d'arrodonir
aquest garbuix, encara no se sap si es faran
o no les obres, ni quan, cas que es facin.

Tanmateix, malgrat que sigui una època
de transició, hi han unes quantes tasques
importantes a complir. N'enumeraré algunes
segons la meua modesta proposició:

- La reforma de l'escenari.
- Sortides d'emergència, no sigui que
un dia, Déu no ho vulgui, ens rostim tots
allà dintre.

el teatre es troba
en un moment
de transició que
tant pot suposar
un entrebanc
com un pas
endavant.



Fedora. Producció estrenada la temporada 1987-88. Una de les més brillants realitzades durant l'etapa del Consorci que es reposa la propera temporada. La política de noves produccions segueix sent malgrat tot, irregular. Foto: A. Bofill.

- Un programa d'expropiacions per a la realització de les obres, equànime i sense excepcions.

- Seria bo tenir bars, restaurants i llocs d'esbarjo per als espectadors durant els entreactes.

- Fer possible més representacions fora d'abonament i més representacions cantades pels *covers*.

- Una política de preus esglaonats per a aquestes funcions diguem-ne, més senzilles. Seria una manera d'oferir l'oportunitat d'actuar als cantants més joves i obrir el Liceu a una altra mena de públic.

- Arranjar la sala per tal de poder vendre les entrades de manera més racional,

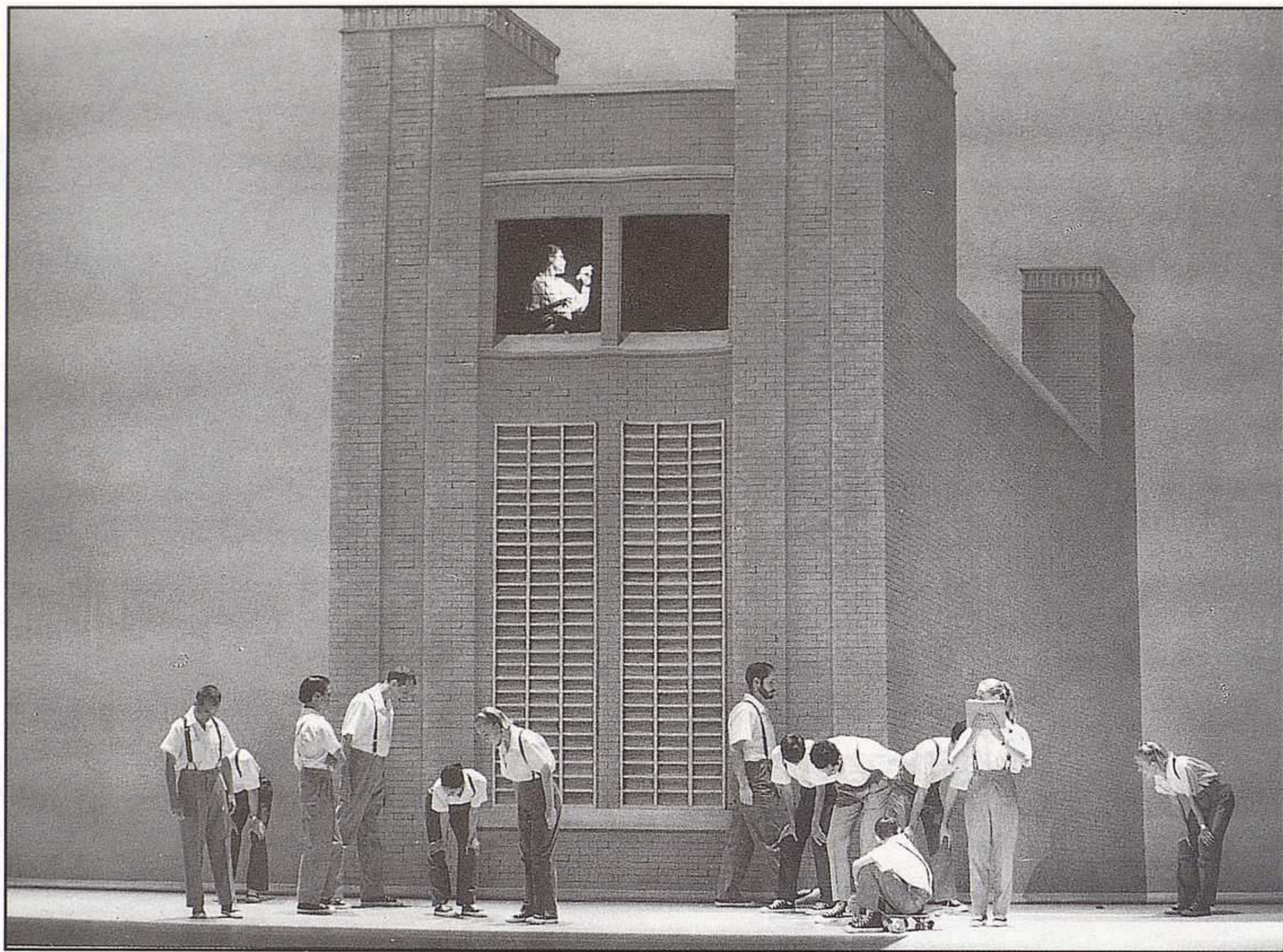
per exemple, numerar les llotges. Només així es podrà impedir l'entrada del públic a la sala durant la representació, incloent-hi el de les llotges i, per tant, aconseguir una mica més de silenci. Les nits d'abonament, ara per ara, al Liceu, ja se sap, són una trobada d'amics i coneguts.

- Buscar un equilibri en la programació amb obres més modernes o més antigues i el repertori clàssic.

- Remodelar el cor.

- Un bon criteri a l'hora de seleccionar els directors musicals convidats.

- Obrir les produccions, tant les noves com les llogades, a totes les tendències dramàtiques i escenogràfiques.



La necessitat d'ampliar el repertori ha dut al Liceu obres com *Einstein on the Beach*.

- Contractar un dramaturg, un coordinador músico-teatral, per entendre'ns.
- Donar tota la responsabilitat al director artístic en el seu àmbit.
- Una bona gestió administrativa per aconseguir els diners i engegar les obres d'una vegada.
- Cap intromissió de l'anomenat director general en l'àmbit artístic, com a conseqüència d'això, la supressió de la Comissió Assessora Artística.
- Equilibrar les remuneracions entre els càrrecs directius.
- Una Fundació més activa i generosa.
- Una retirada digna i amb el reconeixement que mereix de la Propietat.
- Que els membres delegats de les institucions que formen el Consorci no actuïn de controladors de la feina del personal

contractat, sinò que treballin per tal de garantir la disponibilitat del diners pressupostats i que es responsabilitzin del seu ús correcte com a responsables que són dels diners públics.

- Que les institucions no utilitzin un lloc de cultura, com ho han fet darrerament, com a palestra política.

- I, finalment, que s'en faci responsable una sola institució, que no ha de ser altra que la Generalitat.

El Teatre del Liceu ha de ser el teatre d'òpera de Catalunya i com a tal hauria de gestionar tot allò que es fes en l'àmbit operístic dins del marc institucional. Però això serà quan s'hagi superat aquest moment de transició, les obres estiguin fetes i els polítics i els professionals siguin cadascun al lloc que els pertoca. □

Camino, caminas, camina o el sueño de un liceísta

Luis Polanco *El Periódico*

Tales son los encabezamientos de las notas de una sesión de un aficionado al Liceu, cuyo nombre se silencia bajo las iniciales H. N. Me las hizo llegar mi cuñada con una apresurada nota de su compañero, psicoanalista argentino, que me había prometido un encuentro para comentarlas, pero que se había visto obligado a hacer un largo viaje a su país sin previo aviso, frustrando de esta manera nuestra cita.

Ante mi tozudería por conocer el contenido de las mismas a pesar de su partida, terminó cediendo, adjuntando a la fotocopia del manuscrito una autorización para utilizarlas, porque sostenía su pleno derecho a hacer con ellas su voluntad en beneficio de la ciencia o de la cultura.

Mi tarea de transcriptor ha resultado fácil. He añadido alguna que otra palabra que faltaba y adivinable, y salvo cuatro frases ininteligibles eliminadas -pongo paréntesis-, y los nombres de tres conocidos cantantes que debieron citarse como referencias telegráficas y que tampoco aparecen, el texto está intacto, por lo que garantizo su fidelidad. Espero que se lea únicamente como un sueño, algo inútil, nada que ver con el relato puntual de objetivos imaginados, que me hace un poco el efecto de su relectura ahora, con el paso del tiempo.

UNA FACHADA DE ESPEJOS

«Me encontraba ante la ampliación del Liceu, frente a la nueva fachada de espejos adosada con valentía a la discreta edificación decimonónica. Miraba hacia arriba y me deleitaba contemplando el cielo azul, mezclado con el verde de los plátanos de las Ramblas. Era más bonito que lo que había visto reproducido en los periódicos como proyecto.»

«Me acerqué a leer el *cartellone*. No había uno, había tres diferentes. En el primero, el de las grandes óperas de repertorio, figuraban, con letras destacadas, tres estrenos, uno catalán, uno castellano y otro alemán. Recuerdo perfectamente que parecían como directores de escena dos hombres de cine, Jaime Camino y Carlos Saura y también me chocó ver el nombre del pintor Eduardo Arroyo, a continuación de Klaus Gruber, director de escena. Figuraban también sendas óperas de Henze y Zimmermann que me hacía ilusión escuchar, aunque la mayoría (...)»

«El segundo cartel reunía las producciones alternativas, a base de óperas de cámara y ballets. Los nombres de los cantantes me resultaron desconocidos. Junto a los títulos aparecían regularmente las palabras «estreno» o «reposición». Me sorprendieron las abundantes referencias a tecnologías avanzadas, a la electroacústica, imágenes por ordenadores y vídeos, lo cual nunca hubiera relacionado con la ópera.

Incluso había alguna sesión con el estreno sucesivo de varios títulos, como si se tratara de obras muy breves interpretadas en la misma sesión.»

«En el tercero, figuraban los conciertos y recitales. Al lado de nombres de solistas conocidos volvía a encontrar cosas nuevas y sugerentes. Me sorprendió la variedad de precios y las cantidades casi ridículas a pagar por gente de tercera edad y estudiantes.»

(...)

«Un conserje abrió la puerta y nos invitó a entrar a los que en aquel momento nos encontrábamos allí. Se justificó indicando que en las sesiones dominicales de la mañana, si quedaban entradas vacías, se invitaba a los transeúntes, con preferencia a niños acompañados de sus padres, para crear nuevos aficionados.»

UN INTENDENTE MUY OCUPADO

«El teatro se hallaba en plena algarabía de jovencísimos espectadores que lo habían tomado literalmente como propio, pero que se comportaron con gran corrección, porque en cuanto empezaron a bajar las luces, se callaron y se produjo un respetuoso silencio. El teatro era el mismo: habían eliminado algún servicio y la comunicación de entrada y salida era más cómoda.»

«Durante el entreacto me dirigí a una tienda tan atractiva que parecía un supermercado variopinto. No era cara y se podía encontrar todo. Había fotos con autógrafos originales, libros, partituras, discos, carteles, camisetas, objetos de regalo, pero tan ordenado que uno se podía dejar el producto de una cena compartida si no contenía su apetito consumista.»

«Para mi sorpresa se me acercó una persona que se presentó como adjunto del intendente. Tenía que disculpar su retraso y ante todo tenía que disculpar al inten-

dente mismo porque estaba de viaje en el extranjero y no podía atenderme personalmente como hubiera deseado a causa de mi solicitud. Me preguntó si me gustaba la representación y, casi sin esperar a mi respuesta, me invitó a visitar el otro lado de la escena.»

(...)

«Como digo, era domingo por la mañana y aquel amable joven, precedido por un conserje, fue abriendo puerta por puerta de una serie de instalaciones modernísimas y vacías. Me fue explicando la dedicación de cada departamento: educativo, el más grande y divertidamente puesto; de coordinación con los conservatorios y el Institut del Teatre; de relaciones con otros teatros de ópera españoles y extranjeros en los que Liceu aparecía siempre como *primum inter pares*; de patrocinio casi tan animado como una agencia de viajes; de relaciones con la ciudadanía y otros dos que no recuerdo sus nombres.»

«Había también unas salas dedicadas a museo. Se mezclaban con sugerente desorden teatritos, cuadros y fotografías de cantantes y carteles. Me enseñó una serie de vitrinas que guardaban recuerdos personales, aunque lo que más valor tenía para él eran los originales de algunas partituras encargadas y estrenadas en el Liceu, donadas por sus autores, que figuraban en vitrinas especiales.»

(...)

«En un piso superior pude ver más salas de canto y de formación de actores, donde se podía adivinar un ambiente de trabajo y austeridad envidiables. Señaló las salas de vídeos abiertas al público y supuso que las conocía. Le dije que no y le pedí que me dejara ver cierta producción sobre mi mezzosoprano favorita, Conchita Supervía. Como la encontró muy rápidamente, apreté el interruptor y el sueño se desvaneció.» □

Albin Hänseroth, director artístico del Liceo

«EN NINGÚN MOMENTO ME HE SENTIDO PRESIONADO»

Albin Hänseroth, director artístico titular del Liceo desde febrero de 1991, ha concedido una entrevista a OPERA ACTUAL. Con la incógnita todavía de la fecha de inicio de las obras de reforma del teatro, hace un balance de su labor como director artístico y repasa algunas cuestiones de actualidad.

Marc Heilbron

Marc Heilbron (M. H.) - ¿Como valoraría el trabajo realizado desde su nombramiento como director artístico?

Albin Hänseroth (A. H.) - Desde mi nombramiento en 1991 ha habido dos caras en mi trabajo. Una positiva y otra negativa. Empezando por la negativa, lo que condiciona el trabajo de cada día es el tema de la reforma. Cuando me nombraron director artístico estaba programada la reforma para 1992. Al cabo de dos meses se tuvo que reciclar la siguiente temporada, que ya se había pensado para el Tívoli, de nuevo para el Liceo con la expectativa de poder realizar los trabajos al final de la temporada 1992-93. En seguida se aclaró que la reforma se haría más adelante. Eso significó cada momento planificar una temporada con muy poco tiempo y también el no poder programar nada más allá, lo cual obligaba a parar cualquier proyecto artístico. Con la salida del Sr. Busquets se decidió no hacer las reformas a partir de julio 1993 con lo cual me encontré de nuevo en la misma situación, muy pocos

meses para preparar una temporada. Todo esto ha condicionado y condiciona mi trabajo aunque conoceré antes del mes de agosto la solución definitiva al problema. En el lado positivo, desde que el teatro me llamó como consejero lo hizo para participar en una modificación de la infraestructura, establecer contactos con otros teatros de Europa y ampliar el horizonte del teatro. Sobre todo empezar con una política de producciones propias. Creo que dentro de las limitaciones que ya he explicado hemos conseguido bastante. Lo primero crear una infraestructura de personal que nos permitirá hacer muchas más cosas de las que en este momento estamos haciendo. En lo que se refiere a la programación concreta no dudo en admitir que ha habido altos y bajos, como en todos los teatros, pero creo que estamos en la condición de ofrecer espectáculos a la altura de los que se presentan en Londres, en el Metropolitan, e incluso de la Scala de Milán.

M. H. - ¿A que se debe la reducción de títulos si hace unas temporadas con la misma infraestructura se hacían doce o quince títulos?

A. H. - La reducción se debe principalmente a la creación del déficit que teníamos acumulado. Cada título de más causa gastos que no guardan proporción con lo que podemos permitarnos. Los gastos de infraestructura de personal técnico son mucho mayores. En este momento, sin aumentar demasiado los gastos, podemos únicamente realizar más funciones de la misma ópera. Es un punto en el que ahora no estoy nada contento.

M. H. - ¿Entonces no podría pasar que después de la reforma se tuviese el mismo problema y no se pudiesen hacer más títulos?

A. H. - No. Seguro que no, si hubiese de ser así no tendría sentido la reforma. Después de la reforma podremos abandonar el sistema de *stagione* puro y pasar a uno de *semi-stagione* alternado un título y

Después de la reforma con costes mucho más bajos, podremos cambiar de producción de un día a otro. el siguiente tampoco cayendo en lo que hacen algunos teatros alemanes que hacen diversos títulos a la vez sin que ninguno esté bien ensayado. Con costes mucho más bajos, podremos cambiar de producción de un día a otro. Entonces podremos permitarnos hacer títulos de repertorio y alternarlos con otros menos habituales y con títulos contemporáneos.

M.H. - ¿Entonces el público del Liceo sigue siendo un público tradicional?



A. H. - Sí, sin duda. A veces después de una primera función de éxito en un título fuera del repertorio se anima más gente, pero entiendo que tengan esta posición. Más adelante podremos conseguir que el público no tenga que ver todo sino que quién quiera ver *Bohème* la pueda ver y quién ya la haya visto muchas veces pueda elegir títulos como *Peter Grimes*.

M. H. - Ahora se han nombrado unos asesores artísticos del director general Josep Caminal, ¿qué funciones tendrán dentro del teatro?

A. H. - Esta comisión asesora no tiene poder ejecutivo. No está en la nómina del teatro. Yo los considero, y también Caminal, como gente válida para entrar un diálogo entre mis ideas y sus ideas, y nada

más. En la primera reunión salió el tema de los conciertos y algunos de ellos creían que se tenían que suprimir. Al final, llegamos a la conclusión de que eran necesarios aunque no se tenían que hacer demasiados. También salió el tema de si debían estar incluidos en el abono y, aunque yo personalmente creo que no, por razones económicas por ahora debe ser así. Otro tema fue el tema de los recitales que ellos proponían que fuesen programados, en conjunto, dándoles una mayor unidad. Yo les expliqué que los cantantes se reservan un período al año para hacer una gira de recitales y que tienen uno o dos programas máximo y que no les puedes obligar a realizarlo sobre un tema concreto. También salieron temas como si era bueno o no que la Gruberová venga más de una vez la siguiente temporada, etc. No son reuniones conflictivas.

M.H. - ¿Qué piensa sobre la composición de esta comisión artística asesora?

A. H. - Yo no me opuse al nombramiento de la comisión, pero son personas nombradas a propuesta del Sr. Caminal. Yo creo que no se ha nombrado a esos señores como asesores para cinco o seis años, creo que habrá una fluctuación porque algunos no querrán, no podrán o se aburrirán y se buscará otra gente. Me parece bien que no todos sean personas del mundo de la ópera sino que tengan otra perspectiva. Sería distinto si tuviesen un poder ejecutivo.

M. H. - ¿La supuesta politización del teatro afecta a la dirección artística?

La constitución del Consorcio es poco habitual en otros teatros.

A. H. - La constitución del Consorcio es poco habitual en otros teatros. Antes de poder publicar una temporada hay que tener la aprobación del Comité Ejecuti-

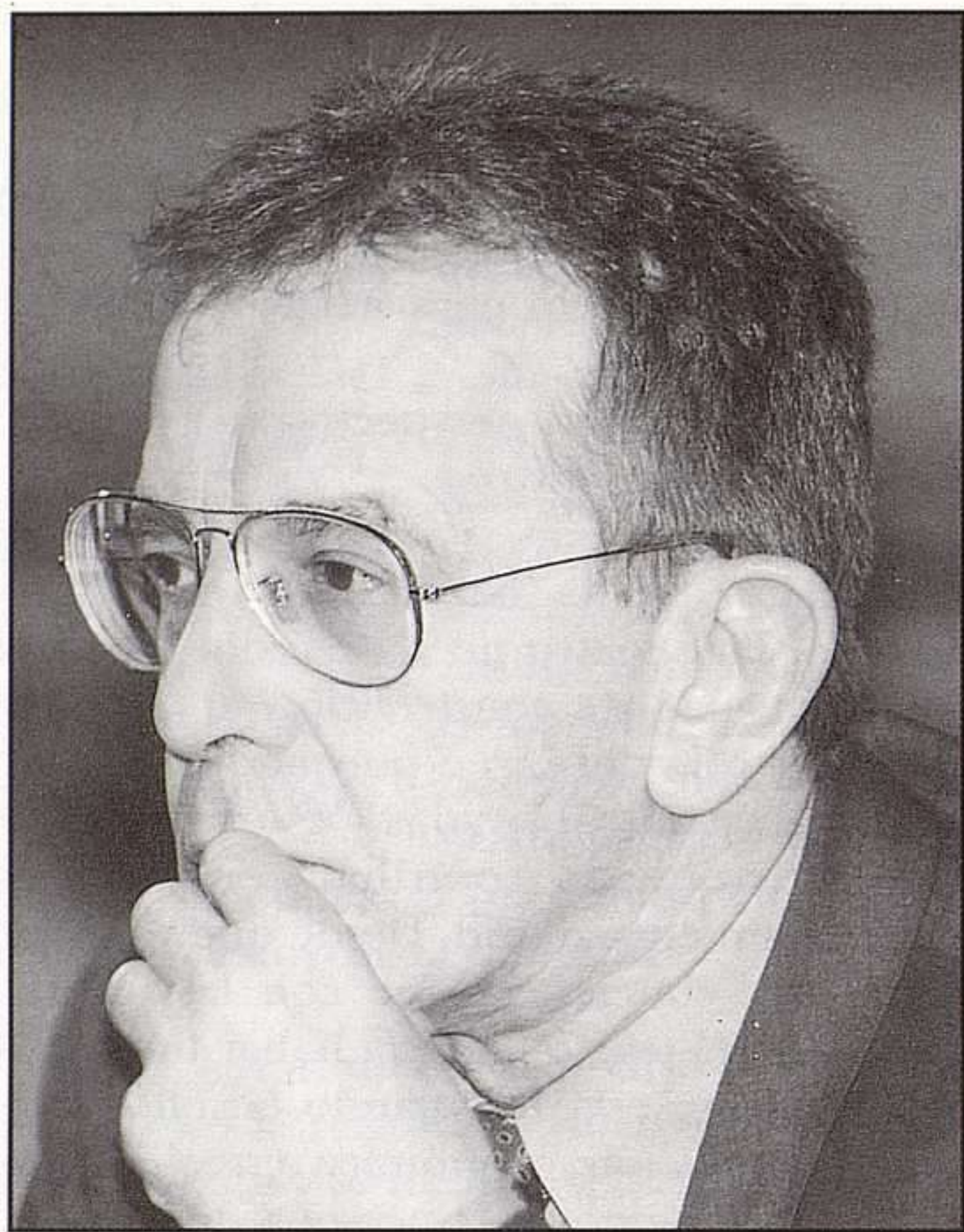
vo del Consorcio. Y aquí sí pueden intervenir. Fui invitado a explicar los planes de la temporada, los proyectos y, claro, hacen preguntas, piden explicaciones, pero no hay ningún momento en que yo me haya sentido presionado para nada.

M.H. - ¿Está en perspectiva la creación de un museo-archivo?

A. H. - Se ha hablado de esto hace tiempo. Este teatro no ha tenido, estamos ahora en fase de construcción un archivo de la historia del Liceo porque ha sido un teatro en manos privadas y eso significaba un gasto que no contribuía en nada al funcionamiento diario. Desde que yo estoy aquí, hay conciencia que con la historia que tiene el teatro debería haber un archivo. Ahora se está trabajando en ello pero con la situación económica en que estamos sólo tenemos una persona dedicada a ello.

M. H. - ¿Cómo valora las declaraciones que Romano Gandolfi hizo recientemente en un diario de la ciudad en las que señalaba que su contrato finalizaba en septiembre, que todavía no conocía una oferta sobre su futuro y que no estaba dispuesto a continuar en las condiciones en las que actualmente se encuentra el coro?

A. H. - No haré ningún comentario sobre la entrevista de *El País*, pero sí diré que todos somos conscientes de que hay que encontrar una fórmula para reformar al coro. Pero una fórmula que tenga en consideración los problemas laborales que existen. En España no existe ninguna ley de jubilación para los coristas, no puedes obligarles a jubilarse y muchos de ellos lo harían en seguida si hubieran cotizado bastante. Este coro se transformó en profesional con la creación del Consorcio y cotizan desde entonces y no llegan a un mínimo razonable. Por eso entiendo que



hay que encontrar una fórmula para reformar al coro que tenga en consideración los problemas laborales

algunos no se quieren jubilar. Sin embargo, uno de los temas que quiere aclarar el Sr. Caminal es buscar ya la solución para el coro. Yo creo que empezará el año que viene pero no de una manera inhumana.

M. H. - ¿Se contará para el año que viene con Romano Gandolfi?

A. H. - Sobre la entrevista no hago ningún comentario.

M. H. - ¿Hay algún espacio alternativo en caso de llevar a cabo la reforma?

A. H. - No. Continuaremos con el proyecto del Teatre Lliure de hacer óperas de cámara pero no hay un espacio alternativo como el Tívoli o el Coliseum. Quizás ópera en concierto en el Palau o donde sea. Pero ninguna sede alternativa.

M.H. - ¿Está previsto entonces que la orquesta y el coro del Liceo actúen como invitados en otros teatros?

A. H. - Ya nos invitan muy a menudo pero o no podemos ir porque aquí hay programación o porque no somos competitivos en el mercado: cuesta bastante. En estos momentos no existe ningún convenio ni con la orquesta ni con el coro para hacer grabaciones discográficas pero ha habido dos o tres ofertas y antes de poder cerrar el convenio ya habíamos perdido la ocasión. Durante el tiempo en que el teatro esté cerrado tendremos tiempo para preparar estos convenios y ajustar los horarios, que a veces son incompatibles, entre la orquesta y el coro.

M.H. - ¿Volverá a haber retransmisiones por televisión?

A. H. - El teatro siempre está dispuesto a hacer retransmisiones. Es un tema que se acabó con la aparición de las televisiones privadas y ahora Josep Caminal sigue trabajando en ello. □

Una nova joventut per a Faust?

Faust o va ser el símbol pel qual el gust francès continuava imposant-se contra Wagner i contra Verdi

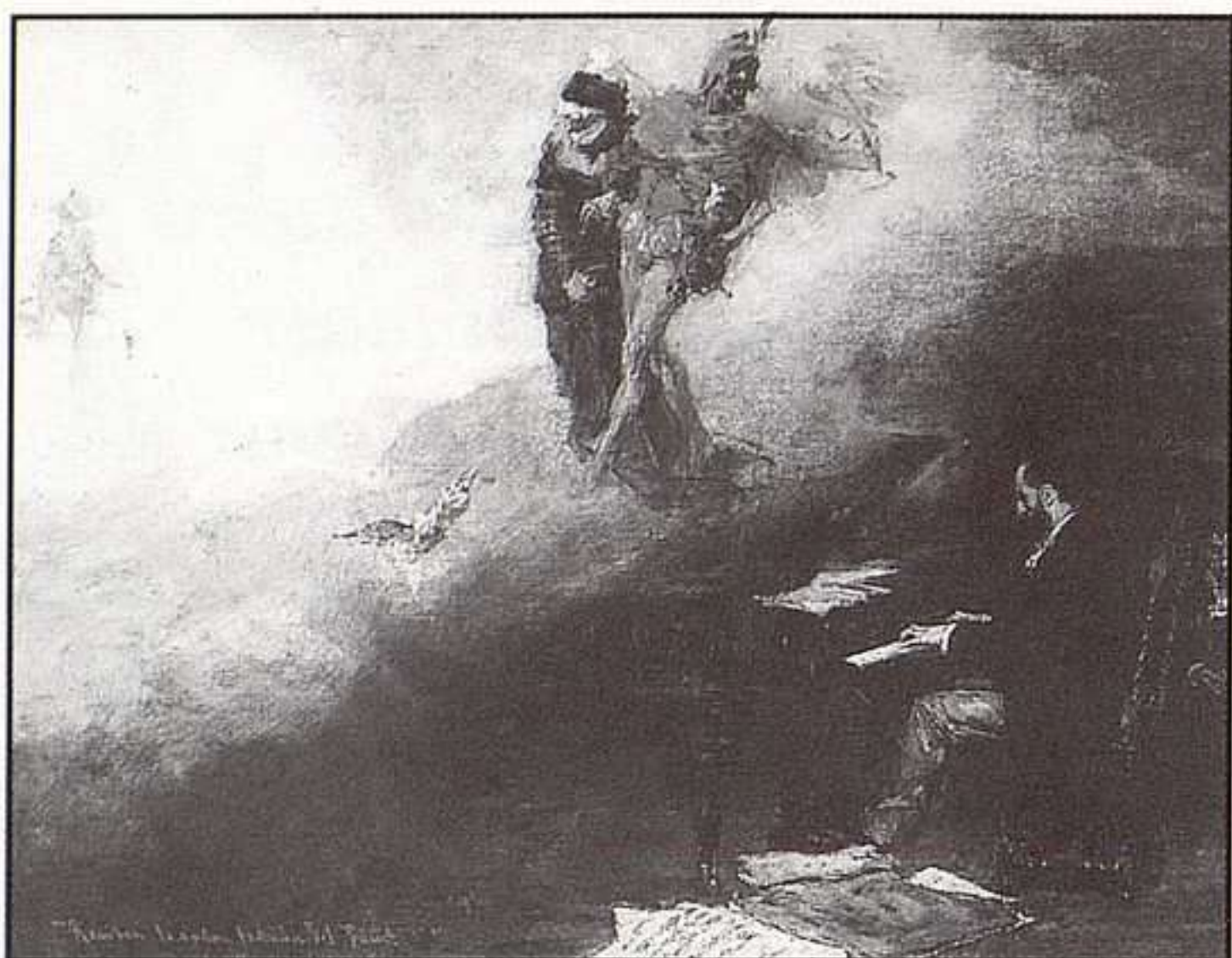
André Tubeuf

El *Faust* de Gounod no és per als francesos només l'òpera nacional: cal comprendre que és també un *monument nacional*, instal·lat en l'afecte públic molt més enllà de l'interès musical que li ofereix, i com independentment d'ell. *Carmen*, més tard, serà més popular, i més internacional; molt certament, *Carmen* és una obra més moderna i dramàtica, amb uns caràcters diferents i forts. Però *Faust* encarnava un moment de l'esperit francès, un moment beneït en el que París era una vitrina d'art i de bon gust per al món sencer; en què París dictava la moda al món sencer; i per a aquest París d'aleshores *Carmen*, amb les seves cigarreres i el seu caporal (no era ni tant sols un oficial!!) no va resultar d'entrada pas gaire *chic*; a més, *Carmen* anava destinada d'entrada a la més popular Opéra-Comique; en canvi *Faust* es va trobar com a casa seva a la Grand Opéra de Garnier des que aquest local va existir. Cal recordar-ho.

Aleshores, Jean De Rezske, nascut polonès, es convertia tant per l'estil com per adopció en tenor francès i fins i tot parisenc; en tot el repertori de Massenet seria el que encarnaria el *chic* de París; però primer ho va fer en el *Faust* i en el *Roméo* de Gounod. Podríem imaginar tant sols al bell Jean, que feia girar el cap a les duquesses, vestit de caporal i a sobre, rebaixat i encara *degradat*, fent de contra-

bandista? Les duquesses li toleraren el Canio de *Pagliacci*, perquè era un vestit de teatre; en canvi Don José ha de semblar en escena allò que és al natural. En canvi Roméo, Faust, això sí que són papers de seducció! I típicament, les més grans *dive* de l'època, nascudes com a estrangeres, es faran cantants franceses per poder-li donar la rèplica: Adelina Patti com a primera Juliette, i després Emma Eames, Melba; aquestes dues mateixes - totes dues alumnes de Mme. Marchesi, la *maestra* més il·lustre del món líric, que exercia el seu mestratge a la Rue Jouffroy, de París- van aparèixer en el rol de Marguerite del *Faust*.

Faust no va ser d'entrada un esdeveniment nacional; sinó el símbol pel qual el gust francès continuava imposant-se al món líric sencer, contra les rudeses teutòniques del Wagner principiant i contra el melodrama més colorista del Verdi regnant. Cal no equivocar-s'hi. Quan el Metropolitan Opera House va obrir les seves portes, l'any 1883, fou *Faust* l'òpera en cartell en la nit inaugural -però en italià; el públic de base de Nova York era el que és; i el *Faust* italià de Campanini, la Marguerite sueca de Christine Nilsson, més que exòtics, indiquen una mena de prestigi francès esdevingut internacional. Això durarà poc. Wagner imposarà la seva moda per damunt de Gounod (sempre amb el formós Jean, ara com a Tristan i fins i tot com a Siegfried); i l'astre d'un nou secle



Fantasia de *Fausto*. Pintura de M. Fortuny (1838-1874).

de gusts més robusts serà ben aviat Caruso i el verisme triomfant.

Faust haurà encarnat brillantment aquesta breu supremacia francesa, mig literària mig mundana, en els valors del cant mundial. Hem dit literària. Els llibretistes de moda a París, sobre tot Barbier i Carré, no dubtaran pas en pouar en l'obra de Hoffmann per compte d'Offenbach, quan aquest, no prou content amb els seus èxits *per a riure*, tindrà l'ambició de triomfar en un gran escenari oficial. I a què més no es van atrevir d'entrada! Van entrar a sac en Goethe per agafar *Werther* per a Massenet, i *Wilhelm Meister* per a fer-ne *Mignon* per a Thomas i fins i tot, sacrilegi suprem, *Faust* per a Gounod (Berlioz, per la seva banda, havia tocat només uns *quadres*, que no constituïen pas una òpera pròpiament dita, com tampoc no ho són les *Szenen aus Faust* de Schumann).

Als alemanys els va agradar, però, aquest *Faust*: l'emperador Guillem II embogirà amb l'òpera francesa, remuntant-se fins als *Huguenots* de Meyerbeer; no és pas casualitat que les dues primeres òperes enregistrades en discs, gairebé completes i amb uns repartiments de luxe (Emmy Destinn encapçalant-los) foren, a Berlín, *Faust* i *Carmen*. Però hom va canviar el nom de

Faust pel de *Margarethe*, ja que en definitiva aquest és l'episodi amorós que Gounod va privilegiar, deixant de banda el destí metafísic del vell savi!

Cert que Goethe ens va donar, amb la seva Gretchen, l'encarnació ideal de la jove noia alemanya; però és Gounod qui li ha donat la seva veu no menys ideal, que té la puresa de visió en el seu «Roi de Thulé», el brio en l'ària de les joies, que són la marca de fàbrica del cant francès. Veritable gran personatge d'òpera, aquesta Marguerite apel·la a totes les facetes de la veu, a totes les virtuts del cant; al seu davant, Faust no és més que un tenor encisador, un *chevalier servant*, un *leading man*. Però amb quin estil! El *do* de la seva cavatina està escrit *piano*, com en un somni; és encara la tradició de Nourrit, abans de la robustesa italiana i del *do di petto*, el que s'hi fa sentir; el personatge, el seu vestuari, la seva línia de cant, són els d'un príncep, i no pas els d'un mastega-rocs de província! El mateix pot dir-se de Méphisto. El primer que va imposar-se plenament en aquest rol, era J.B. Faure, alhora baríton, i baríton de línia i d'encís (va estrenar per a Verdi, en la seva versió francesa, el Posa del *Don Carlos*: Wagner el volia com a Wolfram de *Tannhäuser*, que ja és dir!) i no obstant també baix, amb aquestes veus ambigües que són un dels misteris del cant francès, de color ombrívol i acolorible fins al negre, amb un mordent en la dicció que supleix el color.

Però Faure, sobretot, tenia una presència sobirana! Portava admirablement els vestits que copiava dels retrats més suntuosos del Renaixement; les seves cames formoses embeïnades en seda s'allargaven en un caminar flexible, atrevit, felí; semblava com si només acariciés el terra mentre pinçava la seva guitarra, a punt de fer un salt o fins i tot d'esvair-se en l'aire. Era tot un cavaller, burleta, subtil. Un baríton de províncies, d'una veu que retronava quan pretenia només haver deixat anar

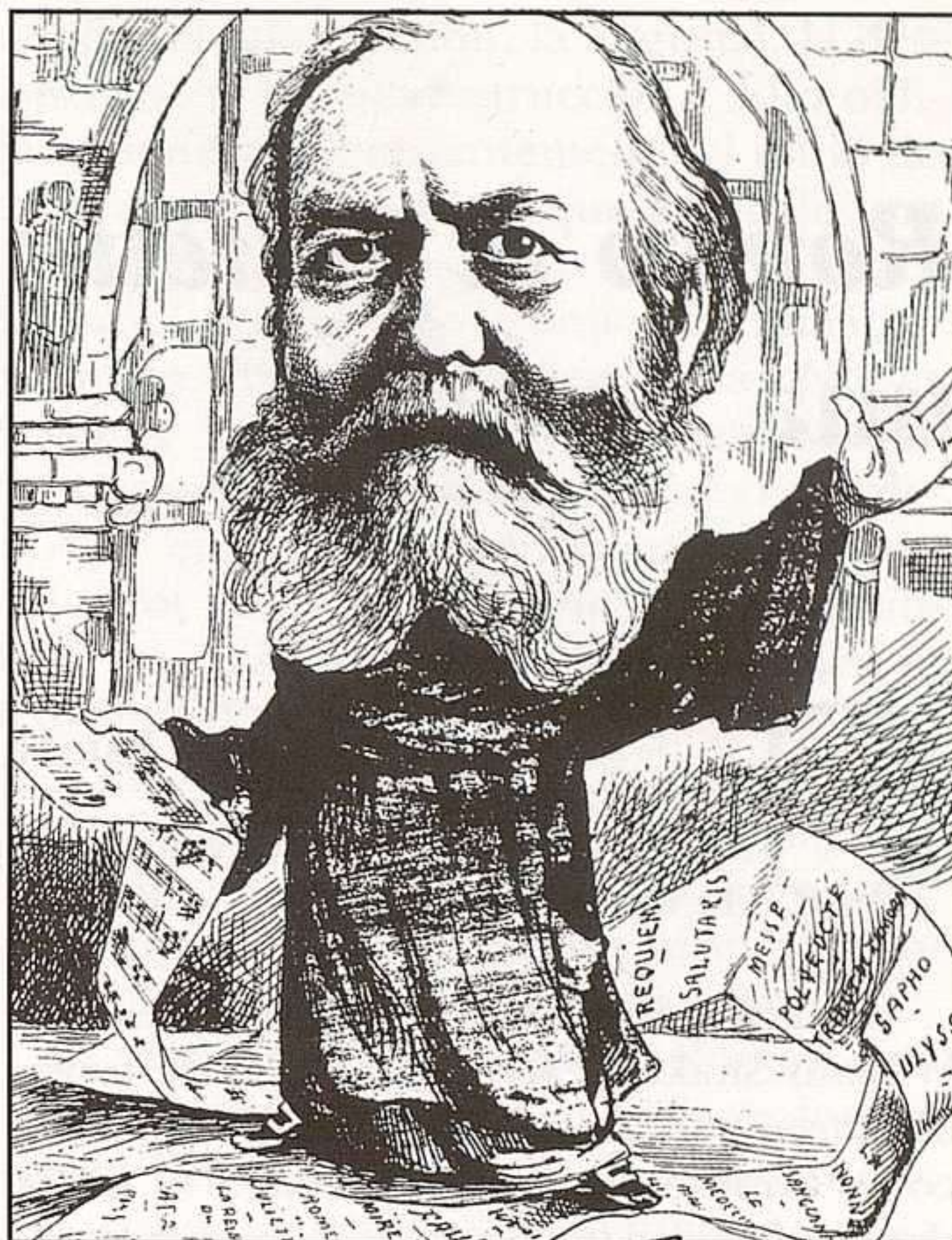
una glopada de si mateix en el trio del duel. Faure deixava que Valentin es despulmonés, inventant-se una veu com murmurada, però que fujetejava, penetrant, tallant, i que s'atrevia atacar l'agut de Valentin i de Faust a l'uníson! Va ser amb can-

Faust es va convertir en un article de París, absolutament *chic*, exportable i envejable a tot arreu.

tants d'aquest estil que *Faust* es va convertir en un article de París, absolutament *chic*, exportable i envejable a tot arreu. Quan van haver desaparegut els Faure i els Jean De Reszke, encara quedaven els Vanni-Marcoux i els Per-

net per encarnar Mephisto amb el mateix *chic* elegant: encara hi havia individus; era el conjunt mateix de l'estil; era l'època que havia produït *Faust* la que ja no estava de moda. Aquest fou el crepuscle d'una obra duta pel favor del públic sensiblement per damunt del seu valor veritable (l'acció de *Faust* es pot seguir a batzegades; els personatges hi són dibuixats d'una manera tova) i després denigrada fins més enllà del que mereixia. Ja que *Faust* **convertida en monument nacional, era l'òpera del públic del diumenge**, que digerida i esperava *la nota* (el do de «Salut, demeure») obligatòriament cantat trompetejant en contra de totes les indicacions de Gounod. Eren els antics combatents que assistien a l'espectacle amb la seva família, esperant «Gloire immortelle de nos aïeux» cantada a plena gola pel cor, i esperant també que surtin tots aquells senyors i dames del cor perquè facin la figuració de la *kermesse*, amb el seu vals que fa olor de neules i d'entreacte.

Va haver-hi un gran escàndol ara fa ja gairebé vint anys quan a l'Opéra de París



Charles Gounod. Caricatura de Coll-Toc.

Jorge Lavelli va dessacralitzar aquest *Faust* en el que ja no creia ningú; els que tornaven de la guerra i cantaven a cor eren lisiats; i eren «la bona gent», cert, però en els límits extrems de la caricatura els que ballaven el vals a la *kermesse*; però en canvi presentava caràcters forts per a les presències intenses, palpables, emocionants, amb autèntics conflictes, un veritable perill d'estimar i de ser. Un malentès havia fixat el segle passat *Faust* com a vitrina d'un París que ja no existeix: estranyament l'hem vist ressuscitar en els seus propis termes: cal trobar-li tres protagonistes que tinguin estil, vigor i veu, i el vell doctor retrobarà aquella joventut per la qual va vendre la seva ànima al diable. □

Roméo et Juliette: Los restos de una época

C **Santiago Estapà**
 onmemoración del centenario de la muerte de Charles Gounod.

Situaciones como las que describe William Shakespeare como telón de fondo de *Romeo and Juliet* -la pugna entre Montescos y Capuletos- se dan en lugares cerrados y en épocas de inestabilidad política como lo fueron las de las ciudades-estado de la Italia del Renacimiento. En la ciudad renacentista italiana -prolongación de un bajo medioevo, mitad güelfo y mitad gibelino-muchos de los horrores perpetrados en nombre del Emperador o del Papa no fueron sino resabios de otra época que escondían apenas la dificultad de cohabitación, por falta de espacio, de clanes enriquecidos por el comercio. Fue asimismo frecuente el intentar romper ese ciclo infernal de la venganza en serie con la concertación de casamientos entre miembros de familias rivales. Cuando el matrimonio salía mal -políticamente hablando, se entiende- el remedio era peor que la enfermedad.

El que dos jóvenes decidieran tal unión por su cuenta y riesgo era algo inimaginable. Destáquese que *por su cuenta y riesgo* explicita la componente romántica de *Romeo and Juliet*, tanto más cuanto que en su unión feliz y desgraciada hay mucho más de *riesgo* que de *cuenta*. La obra de Shakespeare es de corte clásico pero su resorte dramático es romántico, pues antepone el

individuo al grupo. No es de extrañar que en el siglo XIX muchos se fijaran en ella y así entre las numerosas adaptaciones de la obra inglesa figura la ópera de Charles Gounod.

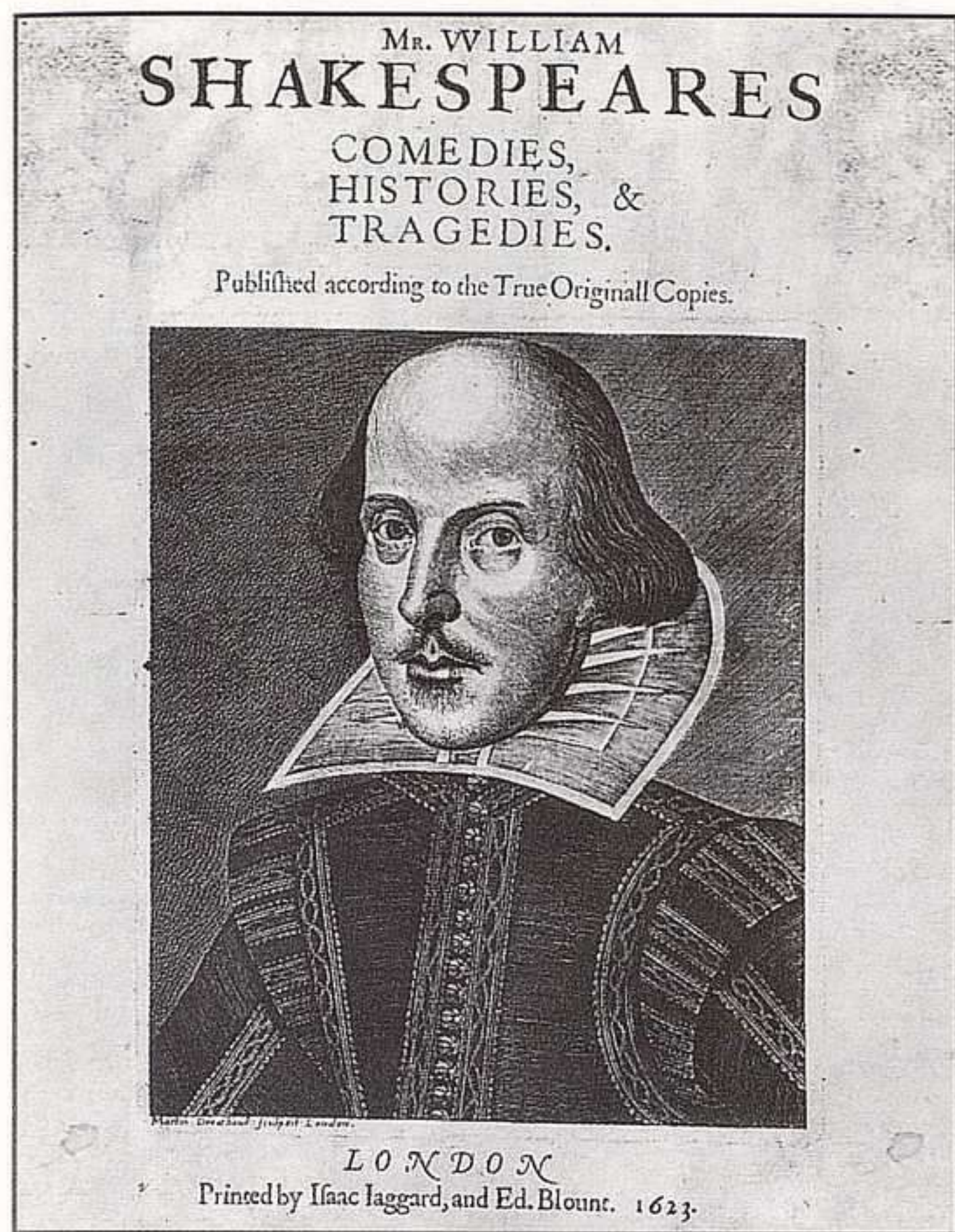
Gounod utilizó para el libreto de su *Roméo et Juliette* los servicios de dos libretistas, J. Barbier y M. Carré, quienes tuvieron el buen sentido de seguir muy de cerca la estructura y los diálogos de la obra de Shakespeare. Parece probable que se basaron en la traducción de François-Victor Hugo (1860) aunque debieron de conocer también las de B. Laroche (1840) y F. Michel (1856).

El trabajo de J. Barbier y de M. Carré, más que de creación, fue de simplificación del texto original, puesto que eliminaron al máximo el número de escenas que requerían cambio de decorados -sólo dejaron seis- y redujeron al mínimo el número de actores.

COMENTARIO MUSICAL

Gounod es un músico académico muy acorde con su época, lo cual no le impide, cuando le conviene, utilizar formas estéticas añejas, las de Palestrina en particular, que la época romántica había redescubierto.

Academicista e influida por el pasado, la música de Gounod es brillante, con canciones de bella factura y fáciles de tararear, que fueron muy populares en su tiempo. Gounod desmiente a los que pien-



Portada de una edición de obras de William Shakespeare.

san que Italia posee el monopolio de la melodía, sin que por ello se pueda acusar al autor francés de haber reproducido modelos transalpinos.

La melodía fácil desaparece, sin embargo, en los dúos de amor. En *Roméo et Juliette* hay tres, aparte del brevísimo del primer acto. Son tres diálogos importantes -pues estructuran tres de los cinco actos de la ópera- que ni son fáciles de memorizar ni son particularmente brillantes. Son, eso sí, intimistas y sutiles y sólo pueden ser saboreados en lo que valen si están *bien dichos*. Es la calidad de la dicción de los intérpretes la que hay que buscar en estos pasajes de la ópera que hacen de Gounod un pariente cercano de Debussy.

Vocalmente es *Roméo* una obra muy compleja y nada fácil de cantar. El personaje de Juliette, en particular, vive una evolución psicológica con muchas facetas: la espera del amor, el reconocimiento del

amado, el amor-pasión, la angustia, la desesperación, la autodestrucción... Ello obliga a modificar constantemente el estilo de canto. La soprano tiene que pasar de una voz ligera o lírico-ligera necesaria para cantar el primer acto a una voz dramática o, mejor dicho, lírico-dramática. No es *Roméo et Juliette* el único caso en que se opera semejante transformación (recordemos el ejemplo de *La traviata*), pero en todos los casos en que esto ocurre se observa que las cantantes que cantan bien el acto inicial van perdiendo calidad al final o viceversa. Es muy difícil encontrar cantantes que puedan cambiar de estilo en el transcurso de una representación y que mantengan hasta el final un nivel de convicción justo del personaje de Juliette.

El problema del papel de Roméo está en que actualmente no hay tenores formados en la escuela francesa del canto y que por consiguiente, salvo alguna honrosa excepción, el estilo franco y duro de finales del siglo XIX, más o menos verista, aparece con harta frecuencia en la interpretación del tenor. Si Verdi admite hasta cierto punto esta manera de cantar -?- Gounod no lo admite puesto que aplasta la sutileza en el decir y con ella *la esencia misma del personaje*. Roméo nada tiene que ver con Rodolfo ni con la jota navarra. Añadamos que la pronunciación francesa no es fácil de adquirir para los extranjeros y que - por desgracia- no hay en la actualidad cantantes galos capaces de interpretar el papel de modo plenamente satisfactorio.

Los personajes secundarios -Capuleto, Mercutio, Fray Laurent, Stéphan y Gertrude- disponen de un excelente material para demostrar al público lo que son capaces de hacer. Ello permite el lanzamiento de voces nuevas. Los cantantes jóvenes pueden así trabajar con cantantes ya consagrados, en teatros de una cierta importancia sin gravar el presupuesto de la representación y sin que por ello el riesgo de un desastre sea demasiado grande.

Gounod introduce personajes bufos en sus óperas -como Shakespeare y tantos otros autores clásicos y románticos-. Es de notar, sin embargo, que el carácter cómico de estos personajes -la Dame Marthe de *Faust*, la Gertrude de *Roméo*- se hace más patente a través del comentario musical que los acompaña que a través del texto que cantan. Son personajes del músico y no de sus libretistas.

EL ESTRENO DE LA OBRA

Roméo et Juliette fue estrenada en el Théâtre Lyrique Impérial el 27 de abril de 1867. Gounod hizo hasta cuatro versiones distintas de la obra que fueron representadas sucesivamente en el ya citado Théâtre Lyrique (1867), la Opéra Comique (dos versiones en 1873) y finalmente en la Opéra de Paris (1888), en la que añadió el preceptivo ballet. Cada una de ellas es más corta que la anterior y la que se representa de ordinario en nuestros días es aún más corta que la cuarta y última de las versiones de Gounod.

El estreno de la obra fue un éxito rotundo y a la primera representación siguieron otras ciento dos. *Roméo et Juliette* fue el primero y único éxito espontáneo y completo que Gounod -que tenía entonces 49 años- obtuvo de la parte de la crítica y del público en el ámbito de su obra operística.

En efecto, la obra lírica de Gounod cosechó en su época una gran cantidad de críticas negativas. Si los no wagnerianos la tacharon de wagneriana -lo que a sus ojos equivalía a un insulto- los wagnerianos la trataron de todo lo contrario -sinónimo de desprecio-. A sus escenas de conjunto la crítica prefirió siempre las de Meyerbeer y por lo que se refiere a las escenas intimistas tampoco fueron nunca suficientemente admiradas. A pesar de ello, Gounod, antes en el extranjero que en Francia, se convirtió en un autor popular. Nótese que del inicio de la Monarquía de Julio (1830) hasta el final



Adelina Patti y Jean de Reszke, los dos protagonistas del estreno de *Roméo et Juliette*.

del Segundo Imperio (1870), es decir, los 40 años centrales del siglo XIX, de intensísima producción lírica, sólo tres óperas de autores franceses se han mantenido plenamente hasta nuestros días -*Faust* (1859), *Les pêcheurs de perles* (1863) y *Roméo et Juliette* (1867)-, y que dos de ellas son de Gounod. Si los talentados y otrora muy aplaudidos Boïeldieu, Auber, Meyerbeer, Halévy, A. Adam, Berlioz, A. Thomas, Offenbach (*Hoffmann* es de 1881) levantarán la cabeza... ¿Qué fué de tanta invención como truxeron?

Independientemente de sus méritos propios, o tal vez gracias a ellos, *Roméo et Juliette* es uno de los poquísimos restos que nos quedan de una época grandiosa. Sólo por esto merece capítulo aparte. □

CONCURSO CHARLES GOUNOD

El Concurso de este número está dedicado al compositor CHARLES GOUNOD. El premio del concurso son tres de las óperas más conocidas del compositor en versiones de referencia gentilmente cedidas por la compañía discográfica EMI. *FAUST* con Victoria De los Angeles, Nicolai Gedda, Boris Christoff y la dirección de André Cluytens, *ROMÉO ET JULIETTE* con Alfredo Kraus, Catherine Malfitano, José Van Dam, Gino Quilico, Ann Murray y Gabriel Bacquier dirigida por Michel Plasson y *MIREILLE* con Janette Vivalda y Nicolai Gedda dirigida por André Cluytens. Las respuestas tiene que enviarse antes del 1 de septiembre a la nueva sede de OPERA ACTUAL: Urgel 9, Ent. A, 08011 BARCELONA. Los concursantes tienen que adjuntar sus datos personales (nombre, dirección y teléfono). No podrán concursar las personas vinculadas a la revista. El nombre de la persona premiada se dará a conocer en el próximo número de «OPERA ACTUAL».

1. ¿Cuál es el nombre de la primera de las óperas de Gounod estrenada en el año 1851?

- A. *Sapho*
- B. *Docteur Miracle*
- C. *Faust*

2. Su ópera *Mireille* se basa en una obra literaria de:

- A. Marcel Proust
- B. Fedor Dostoievski
- C. Frédéric Mistral

3. ¿Qué tenor interpretaba el papel de Roméo en la última representación liceística de la ópera *Roméo et Juliette*?

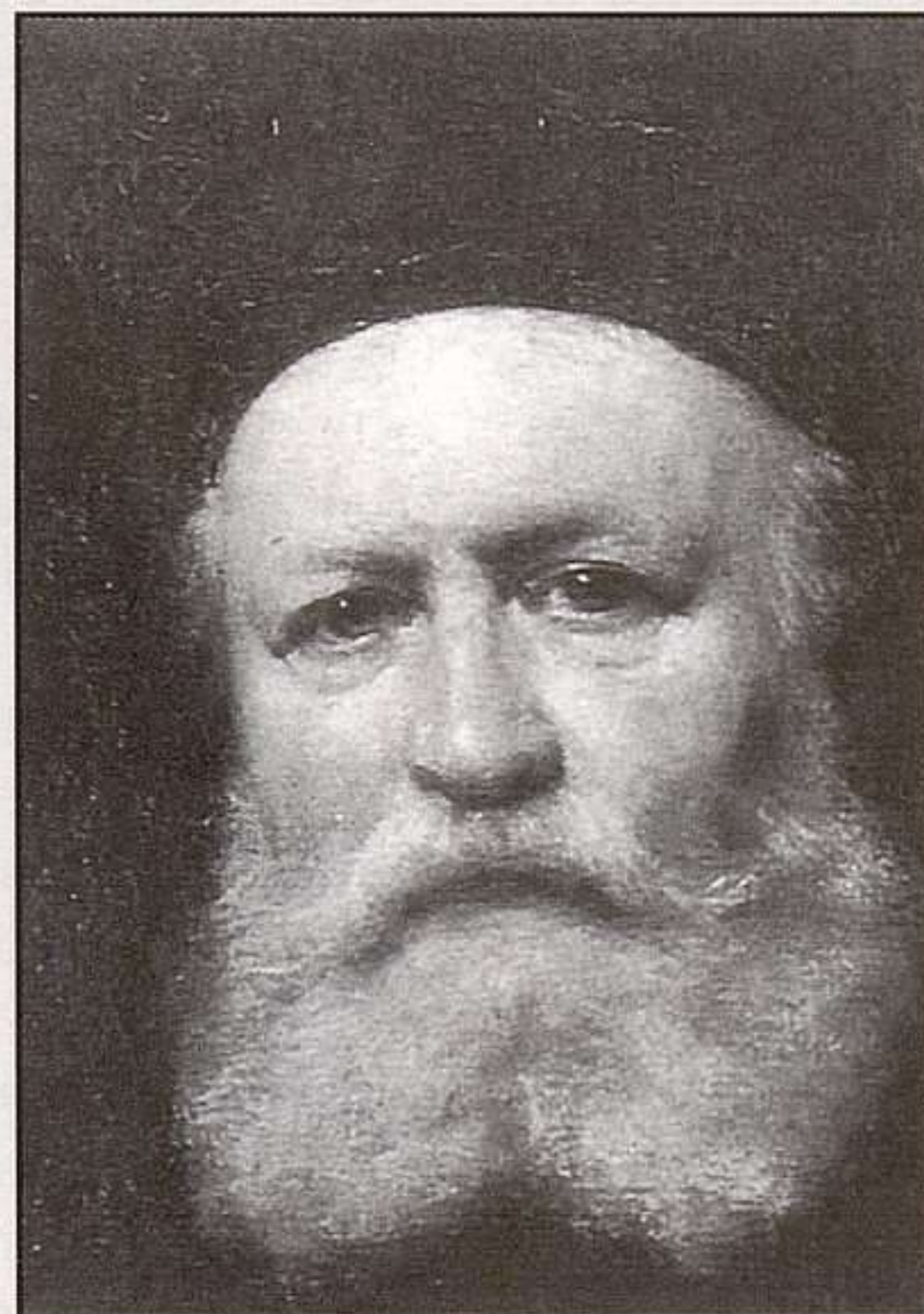
- A. Nicolai Gedda
- B. Alfredo Kraus
- C. Plácido Domingo

4. ¿Cuál de estas óperas no es de Gounod?

- A. *Esclarmonde*
- B. *Le médecin malgré lui*
- C. *La Colombe*

5. El *Faust* de Goethe inspiró también una ópera de otro de estos compositores:

- A. Arrigo Boito
- B. Giuseppe Verdi
- C. Georges Bizet



Haydn y sus óperas

Hay un capítulo de la producción de Haydn que se suele dejar de lado, y es el de sus creaciones operísticas.

Roger Alier

La figura de Franz Joseph Haydn (1732-1809) ha pasado a la historia con el prestigio de su importante contribución al nacimiento de la sinfonía moderna, su igualmente destacada aportación a la formación del cuarteto de cuerda y su decisiva labor en pro del nuevo instrumento: el pianoforte; no sería justo dejar de mencionar también su importante contribución a la gran polifonía concertante con sus incomparables misas y con sus dos oratorios de madurez. Para todos estos géneros dejó ejemplos abundantes de gran categoría musical de los que se beneficiaron Mozart y Beethoven, así como los sucesores de éstos en esa gran dinastía que forman los grandes compositores clásicos y románticos alemanes.

Sin embargo, hay un capítulo de la producción de Haydn que se suele dejar de lado, y es el de sus creaciones operísticas. Como es sabido, cuando entró al servicio de la familia Esterházy, Haydn tuvo que ocuparse también de las representaciones de ópera que se organizaban en el grandioso palacio, para las que a partir de 1768 se contó con un teatro propio, construido en los jardines de la mansión.

En este teatro se representaron, como veremos, las óperas italianas de los compositores entonces en boga, pero también se dieron funciones basadas en creaciones operísticas del propio *Kapellmeister* de los

Esterházy, es decir, del mismo Haydn.

Los primeros contactos con el género

Ya en los primeros años de su vida independiente como músico, Haydn había entrado en contacto con la música teatral. Se le atribuye una ópera alemana de contenido bufo, un primitivo *singspiel* cuyo título, *Der krumme Teufel* («El diablo cojo») se habría basado en *El diablo cojuelo*, y se habría representado en Viena en 1753. Se sabe que hizo una segunda versión de esta ópera, titulada *Der neue krumme Teufel* («El nuevo diablo cojuelo»), cuya música se ha perdido también, aunque en este caso se conserva al menos el libreto. En todo caso, fueron éstas una de las pocas ocasiones en que Haydn se acercó al campo del *singspiel* alemán.

Entre estos primeros escarceos operísticos y su siguiente ensayo teatral pasaron diez años, durante los cuales Haydn tuvo la fortuna de entrar al servicio de los Esterházy, de momento como vice-*Kapellmeister*, pero con plena independencia creativa salvo en lo tocante a música religiosa.

La primera ópera escrita para los Esterházy fue *Acide*, a fines de 1762, es decir, al año siguiente de haber entrado a su servicio. Era su primera ópera italiana y de la misma se conservan sólo la obertura, tres arias y un cuarteto final.

Igualmente se ha perdido casi toda la música de las óperas italianas que compu-



Retrato de F. J. Haydn, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Viena.

so en los años siguientes, y hay que aguardar a 1766 para encontrar la primera ópera completa: *La canterina*, en dos actos, que se estrenó todavía en Eisenstadt, es decir, antes de que se inaugurara el teatro de ópera del palacio Esterházy, acontecimiento que tuvo lugar en 1768 con *Lo speciale*, la primera de las óperas realmente conocidas de Haydn, basada en un gracioso tema cómico de Goldoni, y la única que ha estado más o menos en los aledaños del repertorio internacional de muchos años a esta parte. Haydn seguiría insistiendo en la vena cómica goldoniana para escribir sus óperas, lo que supone una especial valoración de la comicidad «moderna» del escritor veneciano, muy superior al tipo de pieza bufa convencional italiana hasta entonces reinante. Sin embargo, también es cierto que poseía un instinto teatral sólo mediano, y que no siempre sacaba un par-

tido completo de las posibilidades cómicas de un argumento.

La ópera de Esterházy

El edificio que los Esterházy hicieron construir en los jardines de su palacio tenía capacidad para unas 400 personas. Los espectáculos de ópera que se daban en este local estaban destinados muchas veces a redondear la solemne acogida dada en el palacio a visitantes ilustres. Con el tiempo, sin embargo, el príncipe Miklós (Nicolás) Esterházy contrató los cantantes necesarios para que hubiese una temporada constante de ópera en su teatro, con dos o tres funciones semanales, permitiendo que asistieran a las sesiones todos aquellos miembros de su personal que estuvieran libres de servicio. El propio príncipe acudía con frecuencia al teatro para asistir a las óperas.

La orquesta era bastante reducida: 24 instrumentistas que podían reforzarse ocasionalmente si por algún motivo especial la partitura requería reforzar el viento o la percusión. El amplio repertorio del teatro se nutría no sólo de las óperas de Haydn, sino de varios títulos de los compositores más conocidos del momento, tales como Paisiello, Cimarosa, Anfossi y Sarti entre los más populares. También se dieron títulos de Martín i Soler, Dittersdorf, Gazzaniga, Traetta, Piccinni, Guglielmi, Sacchini, Salieri y Zingarelli e incluso en ocasiones obras de autores menos conocidos.

Los títulos de estos autores eran por lo común óperas muy recientes. El teatro vivía de un repertorio casi totalmente del momento, aunque sólo tuvieron su estreno absoluto en Esterházy algunos de los títulos de Haydn. Durante algún tiempo el repertorio de Esterházy procedía casi con toda seguridad de Viena, pero en otras épocas los títulos representados coinciden muy poco con los de la capital austríaca. No sabemos hasta qué punto tuvo Haydn

intervención en la selección de las óperas de otros compositores que se representaban en Esterházy, pero es probable que habitualmente fuese consultado al respecto. En todo caso, parece que era el príncipe Esterházy quien decidía cuántas veces se volvía a representar una ópera. Se sabe que el príncipe prefería la ópera bufa, aunque hubo un período en que la ópera seria tuvo un cierto predicamento en Esterházy, en contra de la tendencia general de la época.

Haydn dirigía las representaciones al cémbalo, como se tenía por costumbre en la época, tanto si se ponían en escena sus óperas como si se trataba de otras piezas. Se conservan todavía muchas de las partituras que tuvo en sus manos, y muchas llevan cambios y enmiendas que resultan muy interesantes. Haydn tendía a abreviar las arias más elaboradas, a veces propinando severos cortes a las arias y números de otros compositores.

Como tantos teatros de ópera ilustres, el de Esterházy sufrió también los estragos del fuego. En noviembre de 1779 un incendio destruyó todo el teatro, y a ello se debe el que se perdieran bastantes de las partituras operísticas de Haydn. (Es curioso señalar que el de Zaragoza se había incendiado justo un año antes y que el de Barcelona sufriría igual suerte en 1787). Al igual que los dos locales españoles, el de Esterházy fue inmediatamente reconstruido y puesto de nuevo en servicio, antes de que hubiera transcurrido un año.

Haydn y sus óperas de madurez

La producción operística de Haydn siguió en Esterházy un proceso de maduración muy notable. Si en sus primeras óperas el estilo es ligero y poco profundo, en las obras de la última etapa la escritura es más rica y la participación de los instrumentos de madera en la pequeña orquesta supera el nivel de lo habitual en la ópera

italiana del momento y se acerca a la calidez que después será la más atractiva cualidad de Mozart.

Si bien en *Le pescatrici* (1770) Haydn repitió la orientación bufa de sus creaciones, consiguió dar una vitalidad muy superior a su siguiente título, *L'infedeltà delusa* (1773) en el que una muchacha astuta consigue desacreditar con un disfraz al novio que el padre de su cuñada insiste en imponer a ésta como esposo. Fue ésta la ópera que vio en Esterházy en 1773 la emperatriz María Teresa, quien manifestó después que cuando quisiera ver buena ópera, volvería a visitar Esterházy. Fue un buen elogio para el modesto Haydn, pero a pesar de sus frases laudatorias, la emperatriz no volvió jamás.

El palacio de los Esterházy poseía también una gruta donde había un teatro de marionetas para el que Haydn escribió también varias óperas. La primera fue en alemán: *Philemon und Baucis* (1773), dada asimismo en presencia de la emperatriz, pero la música se ha conservado sólo en parte.

Llegamos así al período más activo de las creaciones líricas de Haydn, que coincide más o menos con la época en que el teatro de Esterházy incrementa su actividad. La primera ópera de esta etapa fue *L'incontro improvviso* (1775), cuyo argumento, situado en un ambiente musulmán - algo que complacía especialmente a los austríacos y húngaros de esta época - recuerda mucho el de *El rapto en el serrallo* de Mozart, pero es bastante más complicado. El gusto de la época por la supuesta «música turca» queda satisfecho por muchos pasajes de la ópera y singularmente por la graciosa aunque breve «Marcha turca» que se halla en el acto tercero de la obra, y que recuerda un episodio parecido y más extenso que se halla en *Lo speciale*.

Después de otros dos títulos para marionetas, perdidos en gran parte, Haydn



Una representación de una ópera de F.J. Haydn en Esterház hacia el año 1780.

estrenó en el verano de 1777 uno de los títulos más populares y operísticos de Goldoni: *Il mondo della luna*, una graciosa comedia en la que Buonafede, un gran aficionado a la astronomía, es objeto de un engaño por parte de quienes serán sus yernos, a fin de obtener la mano de sus hijas. Creyendo que con un licor (un somnífero) podrá trasladarse realmente a la Luna, Buonafede despierta en un jardín adecuadamente adornado para que parezca situado en un paraje lunar y concederá la mano de sus hijas a unos «ministros» del emperador de la Luna. Cuando descubre el engaño sus hijas están ya formalmente comprometidas con los dos astutos muchachos.

En 1779 Haydn estrenó *La vera costanza*, ópera que apreció especialmente, de modo que parece que cuando el incendio destruyó el teatro de Esterház pocos meses después del estreno, reunió los materiales que pudo localizar y recompuso la ópera recurriendo a su memoria. La obra oscila entre algunas escenas bufas y el tono sentimental que se había puesto tan de moda desde que *La buona figliuola* de Piccini había hecho llorar a las damas de toda Europa.

También se halla en esta línea *L'isola disabitata* (1779), estrenada justo después del incendio antes citado. Es una obra un poco más breve que la precedente, y narra la historia de la reconciliación entre un

noble que abandonó a su esposa en una isla deshabitada a la que regresa trece años más tarde. El proceso de la reconciliación ocupa la casi totalidad de la obra que tiene una fuerza dramática insólita y es el único texto de Metastasio al que Haydn puso música como ópera completa.

La fedeltà premiata (1781) figura entre las obras más brillantes escritas por Haydn para la escena. El argumento es una fábula

La fedeltà premiata
(1781) figura
entre las obras
más brillantes
escritas por Haydn
para la escena.

situada en la antigua Grecia pero con ribetes cómicos: cada año debe sacrificarse a una pareja de enamorados a un monstruo marino, por lo que es alta-

mente peligroso mostrar la veracidad de los sentimientos entre enamorados, de los que hay seis en la trama, que deben ocultar su condición; de lo contrario el gran sacerdote Melibeo los destina al sacrificio. Al final Melibeo, que ha usado su ascendiente para sus propios fines, es castigado por Diana y el monstruo es aniquilado. La variedad de las arias y piezas de conjunto confieren una especial brillantez a esta ópera.

La producción operística de Haydn en Esterházy se cerró con *Orlando paladino* (1782), «acción heroico-cómica» en la que Haydn utilizó un tema de ópera seria con ribetes de comicidad, y *Armida* (1784), una ópera seria basada en el ya entonces muy manido tema de las relaciones entre Rinaldo y la maga Armida, pero construido con un sentido teatral de gran envergadura y que es considerada por muchos la mejor de sus creaciones operísticas.

Cuando Haydn se jubiló, el teatro de Esterházy entró en una fase de inactividad, porque el nuevo príncipe Esterházy, An-

ton, no tenía ninguna afición musical. Su gobierno duró poco tiempo, y cuando le sucedió el príncipe Miklós II, la ópera volvió a Esterházy, aunque parece que casi siempre se prefería dar las funciones en el palacio más que en el teatro.

Terminada su etapa de Esterházy, Haydn escribiría todavía una ópera: *L'anima del filosofo*, titulada también *Orfeo ed Euridice*. Era un encargo recibido del empresario Solomon, el mismo que había comisionado las brillantes sinfonías finales de Haydn. Pero un contratiempo en la concesión del privilegio real para que se representara la ópera dio lugar a que fuese desestimada, y no se representó hasta que fue rescatada del olvido por el Maggio Musicale Fiorentino en 1951.

Haydn y Mozart.

Aunque hay ciertas similitudes estilísticas entre las óperas de Haydn y las de Mozart, no puede hablarse de una influencia recíproca entre ambos artistas. Las producciones de Haydn no llegaron a Viena más que en reducida proporción, y cuando Mozart podía haberlas oído ya había escrito sus primeras obras maestras (*Idomeneo* y *El rapto en el serrallo*) por su propio impulso. Por otra parte, cuando Haydn tuvo conocimiento de las grandes creaciones mozartianas su carrera operística tocaba ya a su fin. No se percibe en Haydn el sentido teatral que caracteriza a las óperas de Mozart, y a esto se debe, en realidad, la mayor popularidad de que modernamente goza el segundo, a pesar de que hallamos en las partituras de Haydn mucho material de primera calidad.

Hoy que finalmente se han hecho asequibles los principales títulos de Haydn con la comodidad del disco compacto, se podrá percibir sin duda un aumento del interés por la excelente obra operística del gran compositor austríaco. □

ASSOCIACIÓ D'AMICS DE L'ÒPERA DE L'HOSPITALET

Actes centrals del Cinquè Aniversari

Frederic Sesé

Quatre diumenges primaverals han constituït el bloc central de la celebració del 5è aniversari dels «Amics de l'Òpera de L'Hospitalet» en el que ha estat el «Pas de grau» o majoria d'edat d'aquesta entitat nascuda sota la tutela institucional del municipi, en concret amb l'ajut de les Aules de Cultura que se'n reparteixen el territori, i que ara ja pren volada autònomament.

Recital

L'acte inicial, el 25 d'abril, va ser un recital d'àries d'òpera bufa del baríton Enric Serra, acompanyat al piano pel mestre Enrique Ricci; el cantant, molt apreciat per les seves dots d'actor, va passar per Mozart, Donizetti i Verdi i a la segona part va sorprendre el públic amb la introducció (Fiorello) i les tres àries de baix bufo (de Figaro, Basilio i Bartolo) d'*Il barbiere di Siviglia*. Van assistir al concert l'alcalde de la ciutat, el Sr. Juan Ignacio Pujana i la seva esposa. En el curs de l'acte es va atorgar la primera Placa d'Honor de l'entitat a la soprano Mirna Lacambra, presidenta dels Amics de l'Òpera de Sabadell, com a reconeixement a la seva col·laboració en tot el procés fundacional de l'homònima associació de L'Hospitalet.

Nou local social

Un moment emotiu i íntim va ser la presentació i apertura del nou local social, amb una incipient discoteca i biblioteca, al cor del casc antic de L'Hospitalet, al carrer Major núm. 54. Es va inaugurar amb una Taula Rodona sobre la història musical de L'Hospitalet, amb la participació de membres d'iniciatives musicals ciutadanes anteriors, com els Amics de la Música, el Grup Pizzicato, etc., i també de les diferents corals en actiu de la ciutat, Coral Heura, Coral Xalesta i Coral Elisard Sala i amb un ampli suport del Centre d'Estudis de L'Hospitalet.

El tercer diumenge es van iniciar els actes acadèmics al nou local, amb una conferència-col·loqui sobre les veus en l'òpera, a càrrec del Sr. Roger Alier.

Aparador del cant

La brillant cloenda de tots aquests actes va ser el dia 23 de maig a la Sala de la Fundació de La Caixa, amb la Mostra de Noves Veus titulada «Aparador del Cant». La 3a edició d'aquest certamen va comptar amb la participació de dotze cantants que van oferir més de dues hores i mitja de lírica, sempre amb un llistó de sortida força alt. Els cantants eren les sopranos

Montserrat Solà, Mireia Pintó, Francesca Caules i Montserrat Espargueró; la mezzo Marta Fiol, la contralt Montserrat Jové, els tenors Joan Marcos, Antoni Paricio, Carles Farreras, Jordi Casanova i Jaume Olives i el baríton Joan Josep Ramos.

La Mostra no és un concurs però l'absència de competitivitat no va suposar per aixó una rebaixa de criteris; ben al contrari, els cantants van oferir peces de reconeguda dificultat, i llur actuació fou avaluada pel públic assistent i per una Llotja d'Honor d'oients qualificats, presidida per l'alcalde de L'Hospitalet i la seva esposa i formada per la majoria dels professors que avalaven els cantants: Fernan-

do Bañó, Francesc Jover, Montserrat Pueyo, Elisa Jávega i Meritxell Olaya, havent excusat la seva absència Dolors Aldea, Míriam Franchieri i Carme Martínez Lluna. Hi havia també persones vinculades a la ciutat: la soprano Francesca Roig, la mezzo Rosa M. Ysàs i el tenor Ruiz, i el crític Roger Alier. Es van llegir les adhesions dels Srs. Joan Francesc Marco, director general de l'INAEM, i del director d'orquestra Antoni Ros-Marbà, ambdós fills de L'Hospitalet, i del Sr. Josep Caminal, director-gerent del Gran Teatre del Liceu. Va col.laborar en la selecció prèvia i en el concert al piano el mestre assistent del Gran Teatre del Liceu, Sr. Osias Wilenski. □

FES-TE

SUBSCRIPTOR

D'ÒPERA ACTUAL

Telèfon 426 42 26

Comte d'Urgell 9, Etlo. A. 08011 Barcelona



El viaje de Gustav Holst a Cataluña

Andrés Ruiz Tarazona

Los aficionados a la música conocen bien a Gustav Holst (1874-1934), uno de los mejores compositores que haya dado Gran Bretaña en los tiempos modernos. Su celeberrimo *Los Planetas*, la hermosa *Suite St. Paul* para orquesta de cuerdas, algunas obras corales, son muy apreciadas entre nosotros. Pocos saben, sin embargo, que este gran maestro inglés estuviera en Cataluña. Vamos a contar brevemente los pormenores de este viaje.

Después del fracaso de crítica de su obra *The Cloud Messenger*, una extensa oda basada sobre un poema de Kalidasa que Holst dirigió a la Sociedad Coral de Londres y a la New Symphony Orchestra el 4 de marzo de 1913 en los Conciertos del Queen's Hall, Balfour Gardiner tuvo el detalle de invitarle a pasar unos días en Mallorca. Recordemos que Henry Balfour Gardiner (1877-1950) fue un compositor y promotor musical que en 1912-13 organizó unos ciclos sinfónicos en el Queen's Hall de Londres para dar a conocer obras de los jóvenes maestros británicos.

Aunque siempre estaba muy ocupado con sus clases en la escuela femenina de St. Paul, Holst arregló todo para aceptar la invitación de Gardiner. Dejó dos sustitutos en la escuela, explicó a su esposa lo necesarias que eran para él unas vacaciones al lado de buenos amigos y acudió el 27 de marzo de aquel 1913 a la Estación Victoria.

Iba a hacer el viaje con tres compañeros, los tres muy cultos, pues Balfour Gardiner había convocado también a los hermanos Bax (Clifford, el dramaturgo y editor, y Arnold, el conocido compositor). Ninguno de ellos había estado en España con anterioridad, pero Gardiner se había tomado la molestia de aprender un poco de español. Fue, en todo caso, el único en darse cuenta al entrar en España de que muchas personas no hablaban allí la lengua que él había aprendido.

¡España! ¡El Sur y el Oriente a un tiempo! ¡La cultura mediterránea! Holst recordaba haber oído tocar a Percy Grainger las hermosas piezas de Albéniz y de Granados en las veladas musicales que el célebre pianista ofrecía en su casa de Gordon Place.

A Clifford Bax lo conoció Holst aquel día, en los andenes de la Estación Victoria. El hermano menor de Sir Arnold llegaría a ser uno de sus principales colaboradores literarios, como lo prueba la música incidental en *The Sneezing Charm* o la ópera de cámara *The Wandering Scholar*, para cuyo libreto Clifford Bax se inspiró en un pasaje de la obra del mismo título de Helen Waddell.

Cuando Gustav Holst mostró a Clifford Bax su interés por la astrología, el escritor se explayó sobre el tema con todo lujo de detalles pero Balfour Gardiner, racionalista por naturaleza, no dejó de burlarse

durante el viaje de las ideas místicas y religiosas de sus tres invitados.

Michael Short ha contado en su libro *Gustav Holst, the man and his music* (Oxford University Press, 1990) que los tres compositores discutieron cuestiones musicales durante el viaje (Gardiner también componía y aunque destruyó buena parte de sus obras, han sobrevivido algunas) al tiempo que Clifford Bax escuchaba disimuladamente la conversación mientras hojeaba un breviario de frases españolas.

En su libro *Inland Far* Clifford cuenta que los tres músicos discutían cuestiones técnicas durante la travesía del Canal de la Mancha y «con impecable cortesía demostraban los juicios erróneos sobre orquestación citando únicamente partituras de otros». Holst tuvo que defender las obras de Bach frente a las críticas de Arnold Bax, que las acusaba de estar faltas de emoción. Por entonces ya había escrito Bax su original *Primera Sonata para piano* y el poema sinfónico *Nochebuena en las montañas* y vivía su luna de miel con lo irlandés, pues Yeats le había revelado «el celta que llevo dentro».

El día que llegaron a Gerona, al atardecer, decidieron dar un paseo por la ciudad después de la cena. Pero cuando llegó la hora de cenar, Holst había desaparecido y Henry Balfour Gardiner y los hermanos Bax salieron sin él. Lo encontraron poco después, al detenerse para oír a un grupo de músicos populares, y les contó que se había perdido a propósito, único modo de descubrir bien una ciudad.

Durante la cena -cuenta el libro de Short- se habló principalmente de la «confusión» en las artes. A la mañana siguiente encontraron un día estupendo en Gerona y pasearon por el mercadillo, lleno de gente y de puestos. En una de aquellas casas de la Plaça del Vi había nacido un niño que acababa de cumplir un añito, al que también le iba a interesar con el tiempo la música isabelina, hasta el punto de

escribir unas *Variaciones sobre una espagnolita de Gilles Farnaby*.

En el viaje desde Gerona a Barcelona los amigos siguieron dialogando sobre el arte. Gustav y Clifford acerca de las posibilidades expresivas del lenguaje, de las palabras comparadas con la realidad. Arnold indicó que la memoria aumenta la experiencia, a lo cual Holst contestó que prefería oír *Parsifal* a recordarlo. Mientras tanto, Balfour Gardiner, sentado en un rincón del compartimento, fruncía el ceño ante tan filosóficas consideraciones.

Les gustó mucho la Barcelona pujante que había superado la crisis provocada por la Semana Trágica. El *noucentisme* abría brecha y Josep Carner se había convertido en el *príncep dels poetes*. Ramon Casas había pintado años atrás la sala de la rotonda del Círculo del Liceo y decoraba ahora con piezas de gran valor su casa

de Sitges. El Círculo Artístico de Sant Lluç estaba en plena actividad y el otoño anterior el maestro Lamote de Grignon había organizado, al estilo de Balfour Gardiner, unos Festivales de Música Ibérica en el Palau de la Música. El auge del wagnerismo en Barcelona se acentuó al conmemorarse aquel año el I Centenario del nacimiento del gran compositor. En el Palau se celebraron unos Festivales Wagner, escuchándose en concierto fragmentos de *Parsifal*. Si Holst se hubiera quedado habría podido asistir al estreno en España de la *Segunda Sinfonía* de Mahler, cantada por el Orfeó Catalá. El wagnerismo estaba en el ambiente, y bastaría citar algunas óperas de Morera -*Titaina* (1912), *Tassarba* (1916)-; de Pahissa -*Gala Placidia* (1913)-; de Pedrell -*Los Pirineos* (1902)-; de Lamote de

Les gustó mucho la Barcelona pujante que había superado la crisis provocada por la Semana Trágica.



El compositor británico Gustav Holst (1874-1934), uno de los protagonistas del nuevo impulso de la música británica a comienzos del siglo XX.

Grignon -*Hesperia* (1907)-; de Manén -*Acté*, luego *Nerón y Acté* (1908)-,... para hacerse una idea.

Los cuatro amigos se quedaron unos días en Barcelona (aquel año se dió, por ejemplo, *Mirentxu* en el Gran Teatro del Liceo, con la Sociedad Coral de Bilbao) y una tarde lluviosa fueron a los toros. Clifford y Gardiner estaban deseosos de ver una corrida, pero a Holst y a Arnold Bax hubo que convercerles para que asistieran.

Antes de embarcarse hacia Mallorca, la meta del viaje, decidieron conocer el monasterio de Montserrat. Como al abad Oliba al fin del primer milenio de nuestra era, también al cuarteto de ingleses debió impresionarles el emplazamiento cuando el tren les dejó en la estación de Monistrol.

Todos, excepto Holst, subieron en el «cremallera» que llegaba hasta el monaste-

rio. El futuro autor del *Himno de Jesús* prefirió, sin embargo, seguir los vericuetos de la Santa Montaña, de una belleza paisajística no menos impresionante que su legendaria historia. Holst quiso gozar de cerca la espiritualidad emanada de las ermitas y de otras huellas dispersas por el monte en torno al gran cenobio. No había sufrido entonces el bosque de los terribles incendios de los últimos tiempos y el paisaje era entonces, como aún hoy, maravilloso.

Después de arreglarse en sus habitaciones, los tres amigos salieron a admirar las magníficas vistas. Se sentían felices en un lugar de tan importante tradición musical y, sobre todo, con tan larga, densa y mítica historia. La llamada de la campana convocó a la cena en el momento en que apareció Gustav Holst, hecho polvo, pero lleno de entusiasmo por lo que había visto. Después de cenar, Holst y Arnold Bax salieron para explorar un poco más los alrededores. Poco después se unieron a ellos Clifford y Gardiner, que se habían quedado a oír un poco de música en la capilla.

Al día siguiente regresaron a Barcelona y embarcaron por la noche hacia Mallorca. Arnold y Gardiner se retiraron a sus camarotes mientras Gustav y Clifford dieron un paseo por cubierta, mirando como se alejaban las luces de Barcelona y explayándose sobre el éxito y el fracaso de las creaciones artísticas.

Hasta qué punto era Holst un compositor vocacional cuyo trabajo respondía a un verdadero impulso interior lo corrobora este consejo, vertido en una carta al compositor y director coral William Gillies Whittaker: «Jamás compongas algo, salvo cuando no componerlo suponga un verdadero agobio para ti». □

Edmon Colomer, una valoració positiva dels deu anys de la Jonde

Marc Heilbron

El recent enregistrament de *L'Atlàntida* de Manuel Falla que ha realitzat la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) ha evidenciat un cop més el pas decidit endavant que el nostre país estan fent les joves generacions de músics, que comencen a demostrar que això de «nivell europeu» és molt més que un tòpic ideal i és cada vegada més una realitat palpable.

Al capdavant de tota aquesta labor amb la JONDE, que dintre de molt poc farà deu anys de la seva fundació, es troba el seu director titular Edmon Colomer, un dels directors catalans amb més pes als nostres dies, que és titular de l'orquestra des de la seva fundació.

Edmon Colomer valora el treball fet primer de tot com a necessari perquè «l'orquestra era necessària no només com a projecte artístic sino pedagògic per donar l'oportunitat a la gent jove d'aquest país de treballar seriosament el repertori simfònic cosa que no havia existit fins al moment de fundar-se l'orquestra». Segons ell el bon resultat que ha donat aquesta estructura de funcionament «no exclou que existeixin altres projectes semblants que eixamplin les possibilitats de la gent jove que es dedicarà a la música professionalment».

Edmon Colomer es resisteix a utilitzar el terme «bon nivell» per referir-se a la

capacitat dels músics joves dels nostres dies: «bon nivell, és una paraula difuminada, penso que hi ha talent i això és el que s'ha de potenciar i treballar adequadament».

Sobre el nou enregistrament de *L'Atlàntida* considera que és important que existeixi una nova versió d'aquesta obra de Manuel de Falla «el més important dels compositors espanyols del segle XX» perquè *L'Atlàntida* és encara als nostres dies una obra polèmica de la qual «es parla però es desconegeu». Segons ell «és una obra irregular també pel fet que hagi estat acabada per un altre compositor però de tota manera és una obra molt avançada amb pàgines d'una gran bellesa i qualitat que penso que honoren la música espanyola». Hi ha d'haver un «compromís de difusió de la música del nostre país». La JONDE ha posat en això «esforç, il·lusió i rigor».

També se sent orgullós de l'aportació que a l'enregistrament han fet els solistes Maria Bayo, Teresa Berganza i Simon Estes. Parla molt elogiosament de Simon Estes perquè «la seva predisposició a treballar en aquest projecte demostra ja una admiració i respecte per una cultura i una música que és molt llunyana a la seva. Va posar molta il·lusió aprenent el català la qual cosa va servir per encara més m'adonés més de la importància de l'obra. Aquest interès també el va tenir Teresa Berganza i els altres solistes».



Edmon Colomer, diez años al frente de la JONDE. Foto: Ros Ribas

Sobre els projectes futurs amb la JONDE comenta l'enregistrament de *Noches en los jardines de España* amb Rafael Orozco així com la inauguració del Teatre de l'Òpera de Cuenca amb l'*Orfeo ed Euridice* de Gluck. Els seus projectes personals passen ara per la gira que farà amb diverses orquestres per Austràlia i el proper any una altra gira per Europa que inclou Viena, Zuric, Stuttgart i altres ciutats alemanyes amb la Orquestra Ciutat de Barcelona.

Finalment li preguntem per la situació de l'Orquestra Ciutat de Barcelona situació que considera difícil de valorar. Segons creu, el

seu mal és el mateix d'altres orquestres del país. «Són orquestres que es van fundar quan no hi havia res, que van començar de zero i que funcionaven amb uns criteris que avui han pres camins diferents. Aquest criteris entren en conflicte amb el que els nous dirigents volen que siguin. De tota manera, el camí que han de prendre es inscriure's en el món d'avui, sobre tot si són orquestres de tanta importància com ho són les de Madrid i Barcelona».

Després de agrair-li la seva atenció pocs moments abans d'emprendre el viatge, ens n'acomiaem no sense abans desitjar-li sort en aquesta gira australiana. □

Crítica operística

BILBAO: LUCIA DI LAMMERMOOR CLAUSURÓ LA TEMPORADA

Josep Subirà

Bilbao ofrece un bombón exquisito al paladar del *operómano*:

la temporada de la A.B.A.O. (Asociación Bilbaína de Amigos de la Opera). La XLI edición, de septiembre pasado a abril, se ha dedicado a las óperas del repertorio más consagrado, pero curiosamente suministradas con cuentagotas en teatros españoles de más prestigio y solera. Así, han subido al escenario del Coliseo Albia, sede habitual de las temporadas de la ABAO, *Aida*, *Rigoletto*, *Il barbiere di Siviglia*, *I Capuleti ed i Montecchi* y *La forza del destino*, con unos repartos de total solvencia (D.Voigt, D. Zajik, S.Jo, A.Krauss, P.Gavanelli, R. Blake, G.Devinu, D.Montague, S.Sweet, G.Giacomini, G.Zancanaro, etc.).

Como brillante colofón, *Lucia di Lammermoor*, con una presencia eminentemente italiana en los planos escenográfico, orquestal y vocal.

La producción, firmada por Giampaolo Zennaro, habitual de la ABAO, contaba con unos decorados sencillos, limitados por la poca profundidad del escenario, pero eficaces, al condensar la acción en un plano horizontal muy próximo al foso. Este efecto plano se realizaba con la excesiva inclinación de una rampa omnipresente

que hacía mecánico el movimiento escénico, posiblemente en previsión de algún percance. El vestuario, del palermitano Antonio Pipi, era fiel a la época, pero tópico y poco variado (todas las invitadas a la boda vestían igual).

En el plano musical hay que celebrar que la ópera fuera representada íntegramente, abriendo los cortes que una práctica teatral poco respetuosa había condenado al silencio. Se pudo disfrutar así de toda la escena entre el bajo y la soprano, en el acto II, y del cuadro de la torre, de barítono y tenor (escena 1ª del acto III).

Vocalmente, el reparto fue de alta calidad. Entre las voces masculinas, cabe destacar al barítono, Alexandru Agache, de voz bella y poderosa, densa y homogénea en cuanto al color; lástima que sus recursos interpretativos fuesen harto limitados. El bajo, Carlo Striuli, con una voz opaca y un poco engolada, dominó, en cambio, la escena, y se hizo notar en el sexteto y en su aria con la soprano.

El tenor, Marcello Giordani, parece especializado en las óperas de Donizetti, que van como el anillo al dedo a su bella y clara voz tenoril; recuerda un poco a Bergonzi. Su lirismo se vio en parte desmerecido por deficiencias técnicas, claramente audibles en las notas de paso del registro central al agudo y viceversa. Notabilísima, en cambio, su interpretación del alma atormentada de Edgardo en su escena final.

Lucia Aliberti, que substituyó a una



Un momento de la representación bilbaína de *Lucia di Lammermoor*.

Mariella Devia que canceló todas las funciones, ofreció una visión del personaje distinta a la que estamos acostumbrados. Con un físico y un perfil claramente «callasianos», era lógico pensar que su Lucia sería menos pirotécnica, más lírica y consumida por la dimensión del drama. Su voz se adaptó a las mil maravillas a esta concepción del rol. Con un registro grave bastante velado, su timbre se vuelve bello y expresivo en el registro central, donde su sentido del fraseo y de la intención dramática alcanzaron cotas sublimes en su dúo con el barítono y con el bajo. La acentuación de los pasajes más «dramatizables» fue en detrimento de la coloratura inherente a *Lucia*: la Aliberti rehuyó y

aligeró las exhibiciones vocales. Sus sobreagudos, secos y justitos, afearon la cabaletta «Quando rapita in estasi», si bien se desquitó en la escena de la locura al sacar a relucir su dominio técnico: agudos en *mezzavoce pianissimi*, hilados y *sfumature*, notas muy extremas en picado, culminando con un Mib. sobreagudo potentísimo, aunque breve.

El tenorino, Arturo, cantado por José A. Urdiain, fue un poco destemplado. Correcto el coro. La Sinfónica de Bilbao, dirigida por Antonello Allemandi, sacó todo el partido a la partitura y su volumen bien controlado arrojó a los cantantes sin ralentizarse, dado el brío que el maestro supo imprimir a la partitura.

MAÓ: LA XIII SETMANA D'ÒPERA

Montserrat Martínez Taulé

Com cada any, l'Associació d'Amics de S'òpera de Maó ha fet l'esforç de coordinar una nova edició de la setmana operística amb la qual mantenen amb gran entusiasme la més que bicentenària tradició lírica de la ciutat.

Aquesta vegada el cicle era format per tres títols: dos que compartien les sessions del 19 i 22 de març: *Cavalleria rusticana* i *Pagliacci*, i un altre títol representat també dos cops: *Tosca*, els dies 21 i 23 de març. Com pot apreciar-se, era una setmana molt orientada cap al repertori verista que va tenir una magnífica acollida de públic -el Teatre Principal sempre és ple de gom a gom, en aquestes ocasions- i també un bon nivell musical i artístic.

En aquest camp es van destacar especialment les dues òperes del primer programa. *Cavalleria rusticana* comptava amb una artista de gran nivell internacional, Elena Obraztsova, que va fer una Santuzza impressionant per la qualitat humana del seu cant i per la bellesa i potència de la seva veu, especialment atractiva en el registre greu. El seu Turiddu fou el tenor italià Maurizio Frusoni, que ja havia actuat a Maó en altres ocasions, i que va lluir un timbre agradable. El veterà Franco Bordoni va completar el repartiment en el paper d'Alfio. Lina Camps va cantar amb eficàcia el paper de Mamma Lucia.

L'obra acompanyant, *Pagliacci*, va comptar amb una altra figura de gran prestigi internacional, Patricia Wise, que va fer una Nedda deliciosa. Maurizio Frusoni va completar el seu èxit de *Cavalleria* fent un Canio francament impressionant. Ismael Pons es va distingir en el paper de Silvio i Franco Bordoni va completar el repartiment en el paper de gran envergadura dramàtica de Tonio. Un «valor local». Kike Gomila, va fer les delícies del



Maurizio Frusoni (Canio) i Patricia Wise (Nedda) a *Pagliacci*, a Maó.

públic cantant la petita serenata de l'Arlecchino. També aquí el cor va funcionar molt bé. En les dues obres es va distingir l'orquestra, sota la càlida i cuidada direcció de Salvador Brotons, sempre atent a aconseguir una sonoritat nítida i precisa de la formació.

Menys interessant va resultar la *Tosca*, potser pel fet que Natalia Troitskaia va ser substituïda per Sophia Larson; aquesta, tal vegada per la rapidesa del canvi, va actuar amb poc encert vocal. Això va motivar que la funció no anés per tant bon camí com els títols anteriors. El tenor Antonio Lotti va fer un bon paper però va anar baixant de nivell i Lorenzo Saccomani va complir com a Scarpia. Cal assenyalar la qualitat del sagristà d'Antoni Borràs i la presència de Dídac Monjo en el «seu» paper de

Spoletta, tan apreciat dels que el recorden del Liceu. Llorenç Coll fou un Angelotti notable. Salvador Brotons va repetir la seva bona actuació del primer dia i va fer sonar l'orquestra amb eficàcia.

ÓPERA EN MURCIA

Curro Carreres

Después de la temporada de Ópera del Teatro Municipal «Romea», de Murcia, el pasado mes de marzo, la actividad lírica se ha extendido durante todo el año mediante asociaciones y colectivos culturales privados, como la Asociación Murciana de Amigos de la Ópera (A.M.A.O.), la Promúsica de Murcia y el colectivo Mestizo, además de las actividades del Conservatorio Superior de Música de Murcia y por la Caja de Ahorros (Cajamurcia).

La actividad operística central de la ciudad es la temporada «Ópera para todos» programada por el Teatro Romea y por el Ayuntamiento de la ciudad; la A.M.A.O. colabora en actividades paralelas y en la información de los programas. Este año llegó a su cuarta edición: se ha notado el recorte presupuestario, sino en el número de funciones, sí en dos hechos: la supresión del recital del «divo/a» que cerraba la temporada y la ausencia de producciones nacionales (como las del Teatro Arriaga de Bilbao o de los Amigos de la Ópera de Sabadell), demostraron su mejor calidad respecto de las extranjeras, éstas de presupuesto más económico.

La «temporada» de Opera quedó como sigue:

L'italiana in Algeri, de G. Rossini, una coproducción del Festival de Saint-Céré, Opéra-Éclate y la ciudad de Castres, de Francia, con la Orquesta de la Radio de Varsovia.

La bohème, de Puccini, producción de la Ópera Nacional Búlgara de Plovdiv, quie-

nes nos ofrecieron también en los dos días siguientes (¡¿?!). *Rigoletto* y *Otello* de Verdi.

Por último llegó una auténtica *delikatessen* de lo que puede entenderse por producción de ópera: *Dido and AEneas*, de Purcell, de la mano del English Bach Festival.

Las habituales Jornadas de Acercamiento, con la colaboración de la A.M.A.O., presentaron este año, bajo el título genérico de *El fenómeno artístico y cultural de la ópera del siglo XX* un análisis en distintas perspectivas (musicales, teatrales, estéticas y sociológicas) de la ópera en la actualidad. Las conferencias y mesa redonda contaron con la presencia de Esperanza Abad, Roger Alier, Francisco Jaraut, Antonio Morales, Manuel Muñoz, Manuel Seco de Arce, Alvaro Zaldívar y José Antonio Donat como presidente de la A.M.A.O.

La A.M.A.O. también ha presentado recitales líricos para divulgar el género y presentar jóvenes valores, haciendo hincapié en los cantantes de la región. Así, en diciembre de 1992 se presentó en Murcia a la joven soprano María José Martos, acompañada al piano por Miguel Zanetti; en el mes de abril se presentaron dos destacados alumnos del Conservatorio de Murcia: Francisca Larroya (soprano) y José Ramírez (soprano), acompañados al piano por Balbina Serna, su profesora de repertorio. Hay que destacar las excelentes cualidades del joven José Ramírez, cuya extraordinaria condición de soprano lo hacen idóneo para la música antigua, en la que desarrolla su repertorio, en particular en el campo de la ópera barroca.

También en abril, con la colaboración de la Comunidad Autónoma de Murcia, de la Universidad y del British Council, la compañía British Youth Opera presentó números escenificados de *Le nozze di Figaro*, de Mozart, y de *La bohème* de Puccini, con acompañamiento al piano de Timothy Dean, director musical de la compañía. La

sesión tuvo un altísimo nivel en el que sobresalió David Mattinson, en el Figaro mozartiano, y Susannah Glanville, una gran voz digna de cualquier teatro de primer orden, en el papel de Mimì de *La bohème*.

A fines de marzo el colectivo cultural Mestizo organizó un debate bajo el título *Ópera, fin de milenio*, que coordinado por José Manuel Garrido, ofreció interesantísimos comentarios de personajes de la categoría de Gérard Mortier, Josep M. Busquets, J. Luis Rubio, Juan Carlos Plaza, Luis de Pablo y Lluís Pasqual.

La Asociación Pro-Música de Murcia hizo su aportación anual a la ópera con *La traviata* de Verdi, en la producción del Teatro Lírico A. Toscanini de Milán, que contó con la presentación del crítico José Luis Téllez. Por último, consignar el extraordinario recital de Montserrat Caballé, con Manuel Burgueras al piano, organizado por Cajamurcia en su Semana Grande de Aniversario. Era la tercera vez que Montserrat aparecía ante el público murciano (la primera en 1979 y la segunda en 1988). El público revivió las emociones de antaño, pues la soprano hizo gala de una sabia madurez y dio una lección de cómo hacer música. Fue, para el aficionado, una jornada inolvidable.

Para el verano actual la única posibilidad lírica será, según parece, el Festival de Música y Teatro de San Javier, en el Mar Menor, que viene programando ópera en sus últimas ediciones.

BENVENUTO CELLINI A LA BASTILLA

Xavier Cester

Chris Merritt (Cellini), Deborah Riedel (Teresa), Diana Montague (Ascanio), Michel Trempont (Fieramosca), Jean-Philippe Courtis (Balducci), Romualdo Tesarowicz (Papa). Cor i Orquestra de la Bastilla. Direcció musical: Myung-Whung

Chung. Direcció d'escena, decorats, vestuari i llums: Denis Krief.

En la seva curta història, l'Opera de la Bastilla ha demostrat interès per les obres d'Hector Berlioz. Primer va ser la inauguració amb *Els troians* (bé que la majoria de les funcions es van fer amb l'obra partida en dues sessions). Ara s'estrenava una nova producció de *Benvenuto Cellini*. La seva estrena el 1838 a l'Opera de París va ser un fracàs absolut, tot i que el compositor cedí en transformar la seva *opéra-comique* amb diàlegs en una *grand'opéra*, i rebaixar les dificultats de la seva escriptura. La reposició que en va fer Liszt a Weimar el 1852 i l'única representació a Londres un any després incorporaren més modificacions i reestructuracions del material musical que fan que no n'hi hagi una edició definitiva. A més, el llibret de Barbier i Wailly és especialment feble, sobretot al segon acte. No obstant, la música de Berlioz evoca amb gran força el color de la Itàlia del segle XVI i el triomf del artista heterodox amb el qual el compositor, en plena lluita per guanyar-se un lloc al món musical parisenc, no podia deixar d'identificar-se.

Escènica, la funció suposa un arriscat *one man show*, ja que el jove Denis Krief s'encarregà de la regia, els decorats, el vestuari, i les llums. Fugint de qualsevol interpretació deformant, Krief il·lustra força fidelment l'acció amb decorats que evocaven tant la pintura renaixentista com la tradició teatral decimonònica amb els seus telons pintats i un vestuari de gran varietat que arribà al deliri en tota la part del carnaval romà. Va ser precisament a la segona escena del primer acte on la producció arribà a nivells excel·lents, amb una pantomima realitzada en un preciós pati renaixentista, el cor situat a diferents balconades i un escenari al fons. Després de la fugida de Cellini, una altra part del pati baixa fins a tapar l'escenari alhora que se situaven uns bastidors a la part més





L'espectacularitat de la producció de Krief pel *Benvenuto Cellini* de la Bastilla de París queda reflectida amb aquesta imatge. Foto: Opera de París.

propera del públic i el cor es girava de cop cap a l'audiència, transformant aquesta en part de l'espectacle al que assistien els romans. Serà en aquest mateix marc on veritat i representació es confonen quan, al final de l'obra, se celebra el triomf de Cellini. Al segon acte destacà la visió del Coliseu i de la forja de Cellini, però l'aparició d'un gran teló amb un Perseu pintat no acabà de funcionar. Si en l'aspecte visual la representació va ser excel·lent, la direcció escènica de Krief va ser detalladament convencional però sense inspirar gran cosa als cantants.

Musicalment, els màxims honors han d'anar a parar a la direcció enèrgica i brillant, tot i que un punt seca, de Myung-Whun Chung. Adoptant la versió amb recitatius, l'opció més discutible fou el tall del

duo del segon acte entre Teresa i Cellini, així com la d'algún breu episodi de l'escena de la forja, però amb una orquestra admirable des de l'obertura i un cor dúctil, la funció mai va decaure en les mans del director coreà. Chris Merritt va ser un Cellini discutit per una petita part del públic; de fet, va deixar plantats un xic maleducadament els seus companys després de saludar amb la mà el «respectable». Si bé és cert que la seva figura no és gaire romàntica i que podria donar una mica més de varietat en les seves dues grans àries, la seva prestació vocal no deixa de ser notable. Deborah Riedel (Teresa) mostrà una agradable veu de soprano lírica, amb aplicada musicalitat i correcta presència escènica. En canvi, l'Ascanio de Diana Montague sobresortí més per la sim-

patia de la seva figura que no per una veu que era curta en els dos extrems. Michel Trempont va fer tota una creació del ridícul paper de Fieramosca, i Jean-Philippe Courtis (Balducci) i Romuald Tesarowicz (el Papa) completaren amb poc més que eficiència els papers principals, mentre que el grup que encarnava els amics de Cellini es va mostrar precís en tot moment. Potser no va ser la millor interpretació possible però el geni de Berlioz tornà a lluir a la ciutat que tantes amargors li va donar. Una curiositat: l'hora d'acabament de l'espectacle, aplaudiments inclosos, va ser exactament la que anunciava el programa.

MONTPELLIER: ALGO SALVAJE

Pau Galonce

RAMEAU, Jean-Philippe: *Les Indes Galantes*. (libreto de Louis Fuzelier).

Claron McFadden, Isabelle Poulencard, Myriam Ruggeri, Sandrine Piau, Noémi Rime, Jérôme Corréas, Nicolas Rivenq, Howard Crook, Jacques Bona, Jean-Paul Fouchécourt. Ris et Danceries. Coro y orquesta Les Arts Florissants, William Christie (dir.). *Dirección escénica*: Alfredo Arias. *Escenografía*: Roberto Plate. *Coreografía*: Ana Yépès. Coproducción de la Opera de Montpellier y el Festival de Aix-en-Provence (1990).

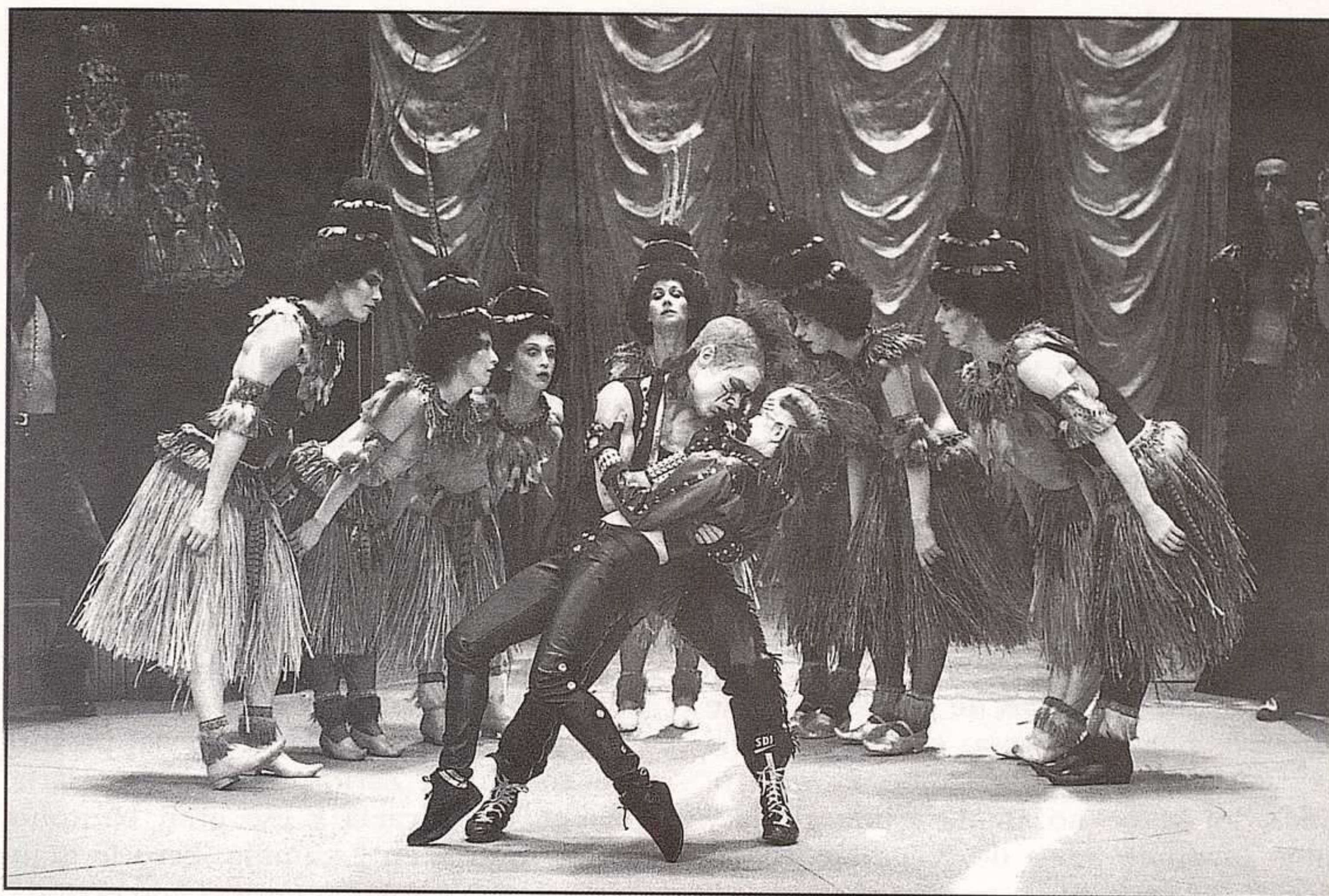
Teatro Opéra Comédie, Montpellier, 13-III-93.

El género de la *opéra ballet* tuvo su momento en Francia a principios del siglo XVIII. Frente a los argumentos típicos de aire mitológico, aquí se mostraban asuntos más ligeros, con un tratamiento musical consecuentemente más liviano. Así, hasta que llegó Rameau. *Les Indes Galantes* es su segunda obra para la escena y una de sus mayores logros. Consiguió dotar de un notable contenido musical a una obra dispersa (un prólogo y cuatro entradas con

argumentos diferentes aunque unificados por el aire emanado del título) con los mismos medios que empleó para sus tragedias líricas.

¿Puede verse la producción que nos ocupa como un intento de recuperar aquel género efímero? ¿O, más bien, como un comentario sobre el mismo? La duda nos viene porque a lo largo del espectáculo, el director de escena parecía empeñado en desvirtuarlo, despreciando el valor de las convenciones. Empezó con el ya consabido juego del teatro dentro el teatro, en este caso, circo dentro del teatro: una lona y unas gradas que recordaban *Maria Montez*, de Max Ophuls. Pero, más que un espectáculo circense, lo que se desarrolló a lo largo de tres horas fue una función de cabaret, no tanto con la intención de poner al día a Rameau (caso de que a éste le haga falta ponerse al día) como romper cualquier lazo de identificación del espectador con las peripecias de los cantantes-actores. El efecto de distanciamiento (otro recurso, ya conocido, fue el uso permanente del coro en el escenario, vestido de gala) era divertido en muchos momentos con sus dobles sentidos y su humor de brocha gorda, pero la acumulación de juegos llevaba a la falta de sentido. Al parecer, Alfredo Arias entendió *barroco* como sinónimo de enmarañado y gratuito. Todo lo cual se contradecía no sólo con las tramas sencillas sino también con la música de Rameau, que busca precisamente la unidad y la coherencia. La última entrada, titulada *Los Salvajes*, fue objeto de un juego teatral que hizo del espectáculo un comentario en un meta-lenguaje teatral: los salvajes están entre nosotros (¿somos nosotros?). Hay que señalar que el trabajo de los actores-cantantes fue excepcional y eso en buena medida logró el éxito final.

La parte musical estuvo servida por quien merece ser considerado el mejor director de ópera barroca francesa actual, William Christie. Hoy es muy difícil encon-



Mise en scène de Alfredo Arias en la última *entrée* de *Les Indes Galantes*. Foto: Vincent Pereira.

trar un mejor Rameau encima de un escenario. Lo cual no impide que se hiciesen evidentes ciertos defectos en su trabajo: descuidó sobre todo ciertos detalles de la orquesta, que en algunos momentos pareció no salir con buena fortuna de ciertos apuros. Faltó también brillo y contundencia en los números que así lo requerían. A cambio, los momentos más íntimos sí fueron logrados y, el punto fuerte de Christie, la dirección de los cantantes fue esplendorosa, como en el cuarteto de la tercera entrada. Con alguna excepción, ellos fueron lo mejor de la noche. Destacaron el *haute contre* Jean-Paul Fouchécourt y el bajo Jacques Bona, ambos impecables; notables asimismo Nicolas Rivenq y Claron McFadden. Howard Crook no pudo lucir su voz de tenor por culpa de un resfriado pero con todo su trabajo fue destacable.

Tan sólo Myriam Ruggeri se mostró francamente insegura en su papel de Emilie, con una voz mal colocada y peor emitida.

Al final, un éxito rotundo, dicha sea la verdad. Quizá al público de Montpellier le agradó contemplar su lado (falsamente) salvaje durante unas horas.

Apasionante concierto wagneriano en el Palau de la Música.

Tamel de Pablos

«Jamás es sagrado el juramento que une sin amar» - Richard Wagner

Es precisamente en el momento musical en que se describe la poderosa irrupción de la primavera, escenario privilegiado de este amor único y que transgrede de

forma radical los convencionalismos sociales, donde Peter Schneider, actual director musical de la Bayerische Staatsoper de Munich y habitual también de Bayreuth, consiguió que la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceu causara un decidido impacto, a pesar de algunos pequeños aunque ostensibles fallos del metal. En conjunto, Schneider inició el primer acto de *La Walkyria* con una impetuosa violencia, pero también supo atenuar la fuerza sonora de la orquesta en beneficio de los cantantes, infundiendo un gran lirismo tanto en el dúo como en los monólogos.

Sin embargo, en la segunda parte del concierto la brillantez orquestal fue todavía mayor, con los famosos e imperecederos acordes de la «Marcha fúnebre de Siegfried», que tiene más de triunfal que de fúnebre, pues poderosa, solemne, épica, expresa enérgicamente cómo la muerte física del héroe no atenta a una gloria y fama incommovibles, de fecundas derivaciones.

En cuanto a los cantantes, cautivaron plenamente tanto Gabriele Schnaut (Sieglinde/Brünnhilde) como Kurt Rydl (Hunding) y, principalmente, el tenor norteamericano James King (Siegmund) que en su primera interpretación en Barcelona, demostró a sus 68 años de edad una salud vocal casi insolente y dejó al público liceísta que llenaba el Palau completamente estupefacto por su impetuosidad y constante solidez. Los aplausos fueron tan unánimes como incesantes.

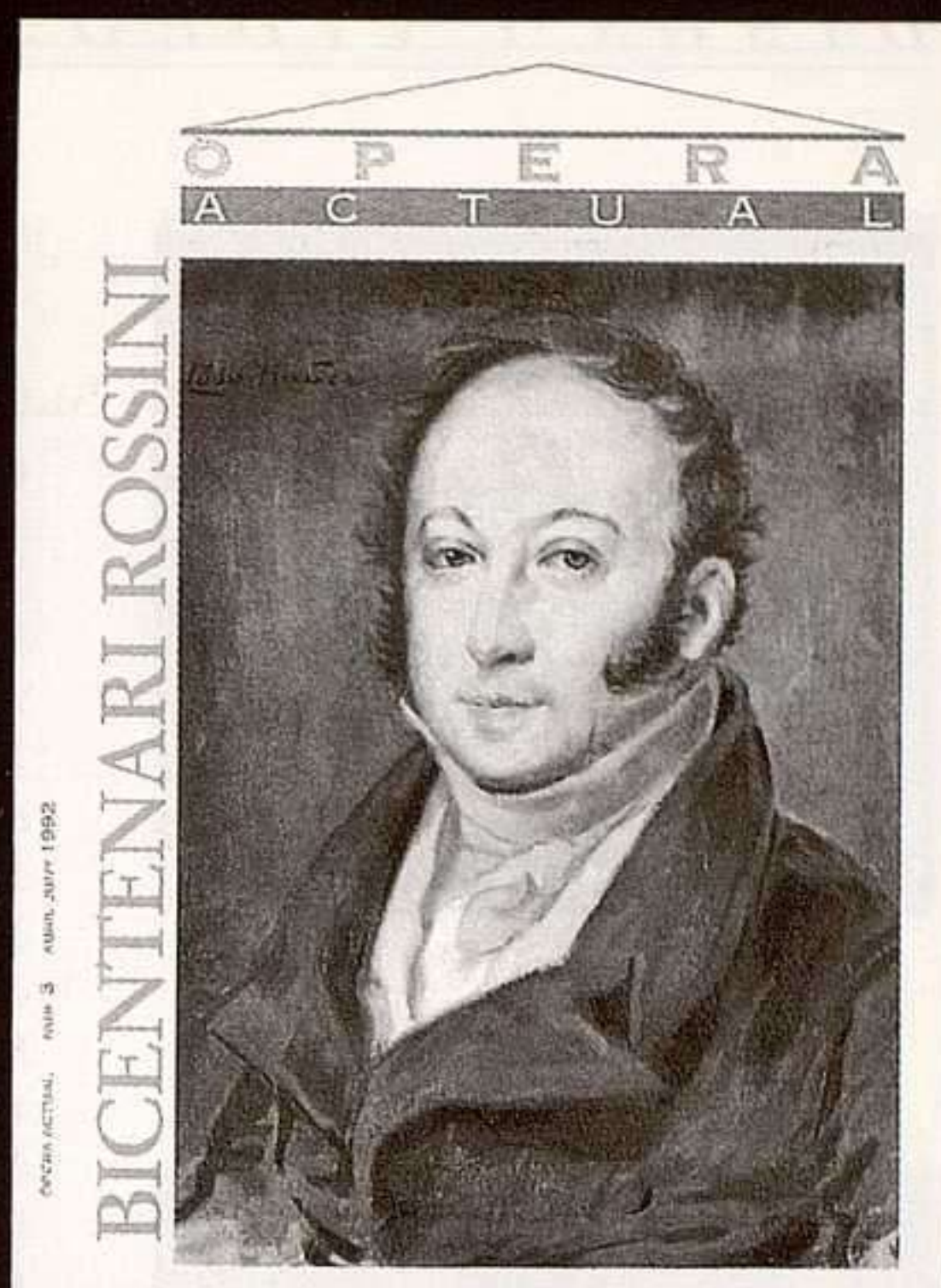
MALLORCA: VII TEMPORADA DE OPERA

Armando García

Con *Carmen* se ha dado cierre definitivo a la VII Temporada de Opera de Mallorca; tres han sido los títulos representados: *Nabucco*, *Faust*, y como colofón la mencionada *Carmen* que se reponía esta año después del triunfo obtenido en el anterior. Once funciones de ópera con lleno rebosante en cada representación y nivel altísimo a todos los efectos. Romano Gandolfi dirigió el *Nabucco* con Manuguerra, Ghiuselev y Maria Abajan. Josep Bros y María Gallego (alternando con la mallorquina Paula Roselló) en *Faust* bajo la batuta de Jorge Rubio. Y una *Carmen* retocada respecto a la producción del pasado año con Irena Zaric protagonista, María Gallego en Micaela y ese gran barítono Carlos Alvarez en Escamillo. Pero lo gran revelación (no sólo en *Carmen* sino en toda la temporada) ha sido la extraordinaria prestación del tenor Daniel Muñoz. Voz lírico-spinto de extraordinaria belleza, gran homogeneidad y pasmosa seguridad en todo el registro. Agudo *squillante* y gran pasión como intérprete. Está llamado a ser un tenor de élite. Los Coros del Teatre Principal, la Orquesta Simfònica de les Balears y las puestas en escena y dirección de *Nabucco* y *Carmen* por Serafí Guiscafré, todo un éxito. Enhorabuena, pues, para la Mallorca lírica. □

LA PRIMERA REVISTA ESPAÑOLA DE ÓPERA.

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



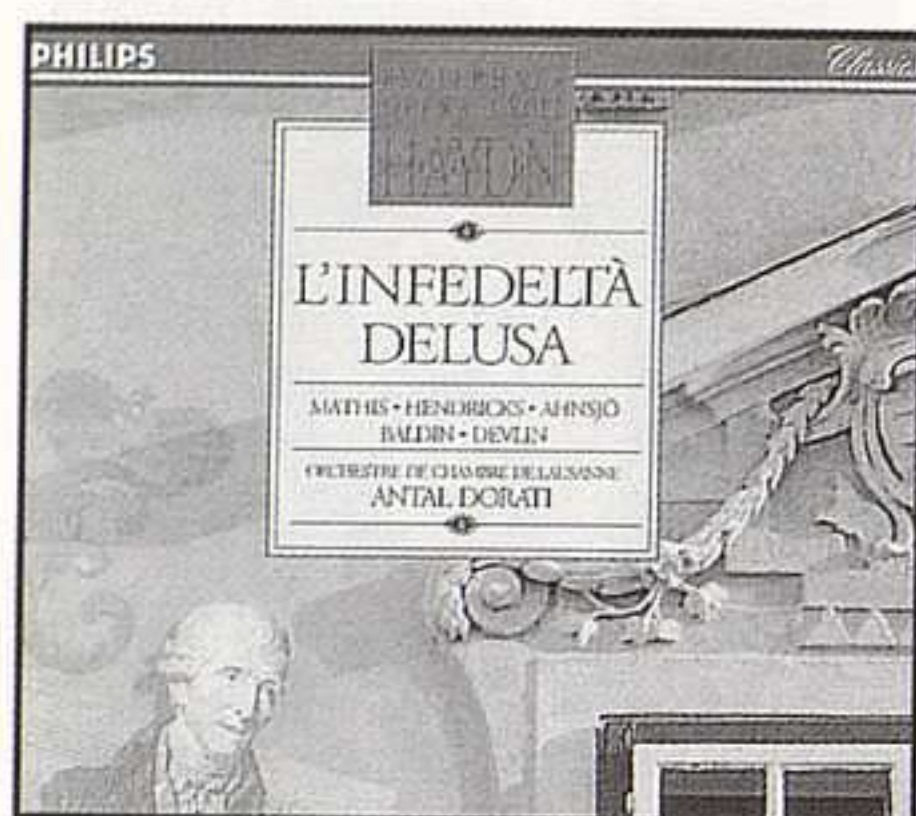
ÓPERA ACTUAL, es la única revista de España dedicada exclusivamente a la ópera. Se publica trimestralmente en Barcelona, con la finalidad de informar de los espectáculos operísticos que se realizan en el entorno de Cataluña, el resto de España y el extranjero.

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

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



FOTO A. Bofill



UN CICLO EVOCADORAMENTE DIECIOCHESCO

HAYDN, Franz Josef: Ciclo de las óperas de Esterházy.

L'infedeltà delusa. Edith Mathis, Barbara Hendricks, Claes H. Ahnsjö, Aldo Baldin, Michael Devlin. PHILIPS 432.413-2. 2CD.

L'incontro improvviso. Claes H. Ahnsjö, Linda Zoghby, Margaret Marshall, Della Jones, Domenico Trimarchi, Benjamin Luxon, Jonathan Prescott, James Hooper. PHILIPS 432.416-2. 3CD.

Il mondo della luna. Domenico Trimarchi, Luigi Alva, Frederica von Stade, Arleen Augér, Edith Mathis, Lucia Valentini-Terrani, Anthony Rolfe-Johnson. PHILIPS 432.420-2. 3CD.

La vera costanza. Jessye Norman, Helen Donath, Claes H. Ahnsjö, Wladimiro Ganzarolli, Domenico Trimarchi, Kari Lövaas, Anthony Rolfe-Johnson. 432.424-2. 2CD.

L'isola disabitata. Norma Lerer, Linda Zoghby, Luigi Alva, Renato Bruson. 432.427-2. 2CD.

La fedeltà premiata. Lucia Valentini-Terrani, Tonny Landy, Alan Titus, Frederica von Stade, Ileana Cotrubas, Luigi Alva, Maurizio Mazzieri, Kari Lövaas. 432.430-2. 3CD

Orlando paladino. Arleen Augér, Elly Ameling, George Shirley, Gwendolyn Killebrew, Claes H. Ahnsjö, Benjamin Luxon, Domenico Trimarchi, Maurizio Mazzieri, Gabor Carelli. 432.434-2. 3CD.

Armida. Jessye Norman, Claes H. Ahnsjö, Norma Burrows, Samuel Ramey, Robin Leggate, Anthony Rolfe-Johnson. 432.438-2. 2CD

Orquesta de Cámara de Lausana.
Dirección: Antal Dorati.

Entre 1976 y 1980, la casa discográfica PHILIPS emprendió la loable tarea de dar a conocer las

óperas más destacadas de Haydn a través de ediciones discográficas de calidad, y confiadas a la dirección de Antal Dorati, un gran especialista en el compositor austriaco. El criterio que guió la elección de los títulos fue el de editar todos los que Haydn estrenó en el teatro de Esterházy, entre la célebre visita de la emperatriz Maria Teresa (septiembre de 1773) y el fin del contrato que ligó Haydn al servicio de la familia Esterházy (1790). Es el período de madurez del Haydn operista, en el que se muestra con un mayor dominio del lenguaje lírico y sobre todo con una mayor riqueza de ideas melódicas e instrumentales.

Cinco de las óperas elegidas, *Armida*, *L'incontro improvviso*, *L'isola disabitata*, *Orlando paladino* y *La vera costanza* tienen el interés adicional de ser la primera grabación absoluta hasta el momento, y en cuanto a las tres restantes, cabe mencionar que las versiones que habían circulado hasta entonces de *Il mondo della luna* eran verdaderas mutilaciones de la obra original, y grabadas en condiciones poco halagüeñas. La importancia de la iniciativa para reforzar la discografía operística de Haydn es patente.

Dada la difusión limitada que tuvo en su época la edición de estos discos, y también la mayor calidad sonora que se obtiene en las versiones en CD, la entidad discográfica que los publicó los presenta ahora como una sugestiva colección con los ocho títulos que permiten al aficionado permitirse un verdadero festín de música vocal de la mejor calidad, próxima en cierto modo al universo de Mozart, pero con características y valores propios.

El denominador común de estas grabaciones es la presencia de la transparente y agraciada Orquesta de Cámara de Lausana, que en manos de Antal Dorati se convierte en un conjunto lleno de suaves matices sonoros prestos a crear un marco fascinante para las voces que cantan los principales papeles. Antal Dorati tiene en todo momento



el sentido de los volúmenes sonoros, de los matices y del modo de proyectar el sonido de los instrumentos de madera o de dar morbididad, misterio o intensidad al efecto de las trompas cuando éstas decoran la partitura con sus intervenciones.

Vocalmente Antal Dorati reunió unos equipos vocales para sus grabaciones en los que quizás abundan en exceso los cantantes anglo-sajones (no siempre los más adecuados para óperas que, en definitiva, son de espíritu italianizante), pero los resultados son de calidad y en general el esfuerzo de casi todos para dominar adecuadamente el italiano compensa esta circunstancia.

Entre los intérpretes cabe destacar la presencia en dos óperas (*La vera costanza* y *Armida*) de la extraordinaria Jessye Norman, cuya Rosina en *La vera costanza* tiene un especial relieve gracias a la riqueza de los medios vocales de la Norman. Entre los cantantes que aparecen en varias grabaciones del conjunto merecen mención varios cantantes; citaremos en primer lugar a Luigi Alva, excelente especialista en roles de tenor lírico-ligero con abundante coloratura. Aunque aquí y allá se percibe ya en sus acrobacias vocales y en algunos otros pasajes la excesiva madurez vocal del cantante, todavía la mayoría de sus ágiles prestaciones está a la altura de su gran prestigio como uno de los mejores especialistas del repertorio dieciochesco tardío.

Otro tenor de parecidas características es el sueco Claes H. Ahnsjö, que aparece en varias de estas grabaciones. Más joven que Alva, no lo supera en gusto ni en agilidad vocal, aunque no le falta musicalidad, como puede apreciarse, por ejemplo, en el aria «Il guerrier con armi avvolto», de *L'incontro improvviso*.

Uno de los varios «hallazgos» vocales de esta colección fue el de la soprano Linda Zoghby, cuyo timbre argentino obtiene el relieve adecuado en pasajes de compleja coloratura, como el aria «Or vicina a te», de la misma ópera antes citada. Por supuesto que en otras grabaciones

resalta la presencia de grandes nombres como Edith Mathis, Arleen Augér o Helen Donath.

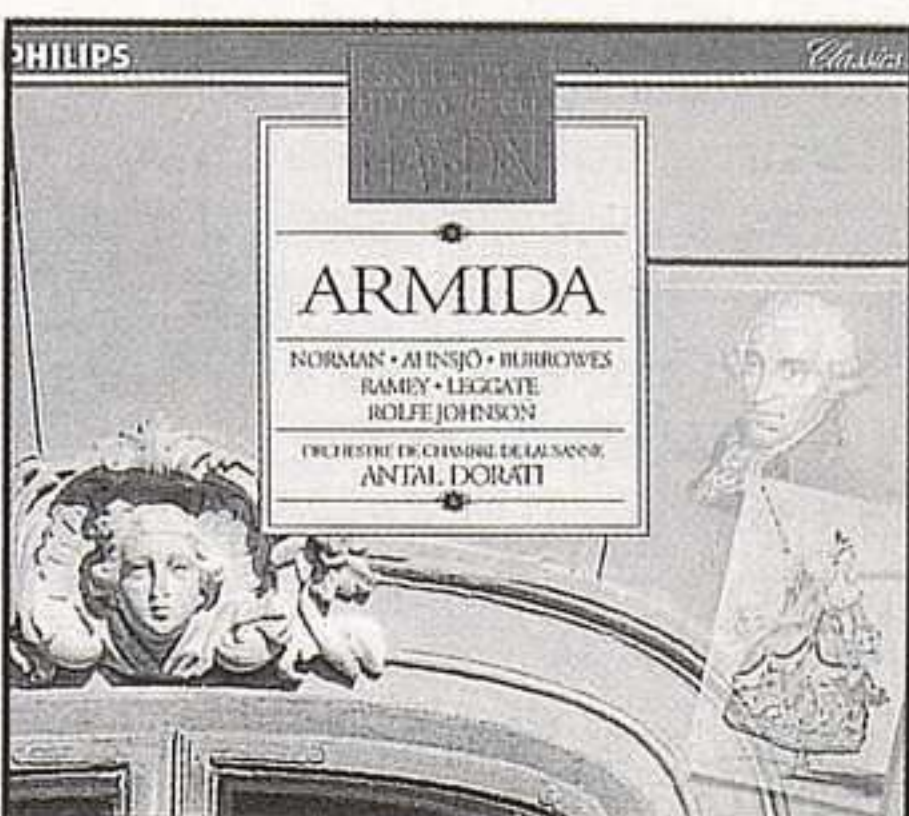
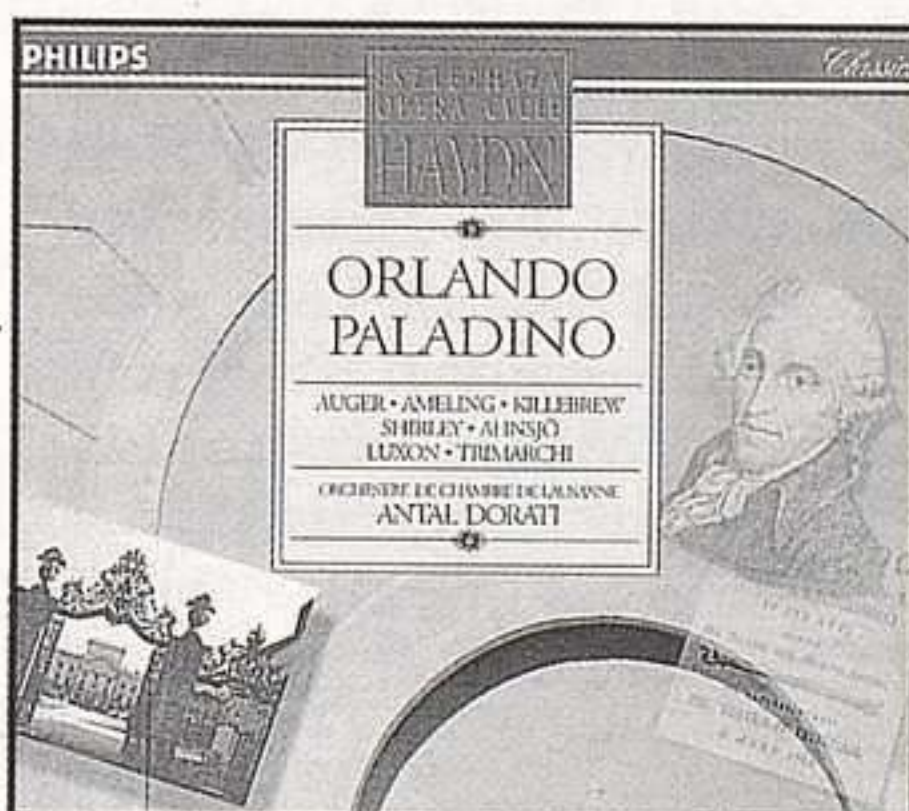
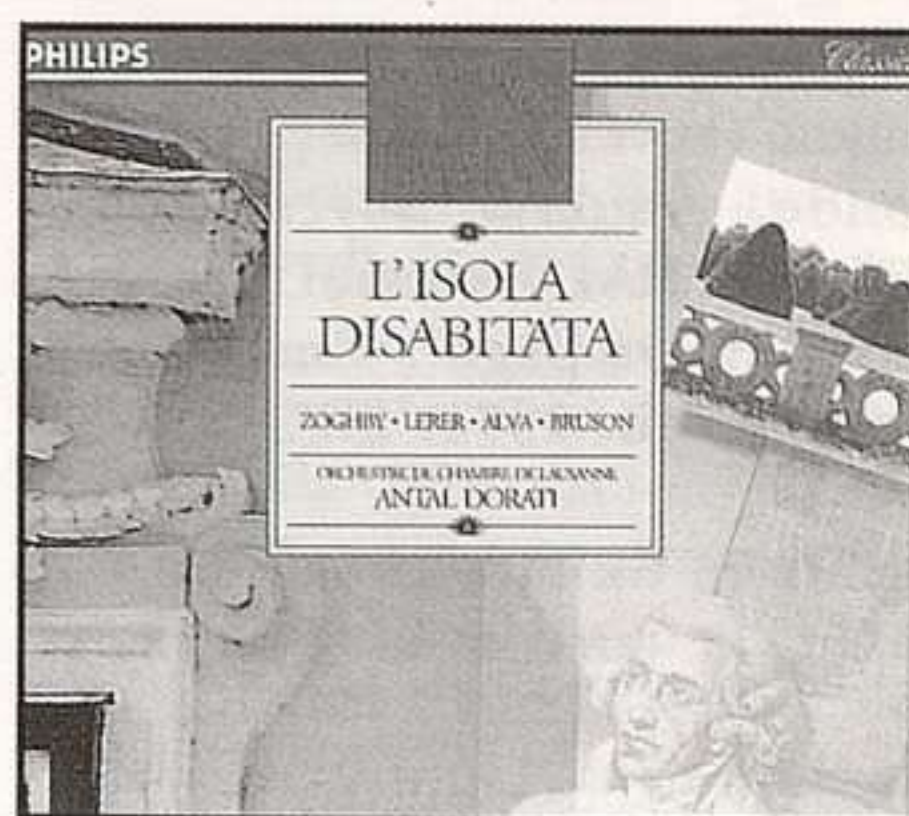
En el terreno de las sopranos hay que hacer mención también de la exquisitez de Ileana Cotrubas en su única grabación de este conjunto (*La fedeltà premiata*); un ejemplo patente lo hallamos en el aria «È amore di natura», de dicha ópera, donde la artista crea un curioso contraste entre las partes rápidas del aria, resuelta con timbre ligero y argentino, y el episodio más lento, en el que se puede apreciar la excelente dicción de la soprano.

En el campo de las mezzo-sopranos merecen mención especial Frederica von Stade, brillante y segura, y Lucia Valentini-Terrani, cuya «voz de humo» es un instrumento sugestivo en más de una grabación.

En el terreno de los cantantes bufos, merece señalarse a Domenico Trimarchi, versátil en sus interpretaciones, como la del Osmin de *L'incontro improvviso* o la del infeliz Buonafede en *Il mondo della luna*, con toques netamente humorístico como el remedo de Falstaff («Mondo ladro, mondo ribaldo») en la despedida que hace Buonafede de la tierra en el momento de emprender su «viaje» a la luna. Señalemos también la presencia de un Renato Bruson en un cometido inhabitual en su carrera: el rol de Ernesto de *L'isola disabitata*, una ópera que tiene el inconveniente del extensísimo y «noioso» recitativo de casi once minutos que sigue a la obertura, pero que en cambio ofrece momentos de considerable interés musical.

En definitiva, pues, una excelente y lujosa colección de muy variado y sugestivo contenido teatral combinado con la música todavía joven y fresca de F.J. Haydn, con una orquesta de un más que notable refinamiento tímbrico y una dirección cuidadísima hasta en los más mínimos detalles. Las grabaciones tienen todas una calidad de sonido ejemplar y van acompañadas del libreto completo, precedido por varios artículos divulgativos.

Roger Alier



ALFANO, Franco: *Risurrezione*: Magda Olivero, Giuseppe Gismondo, Antonio Boyer, Anna Di Stasio. RAI Torino. Director: Elio Boncompagni. Enregistrament en viu, 1971. SRO 839-2.

El nom de Franco Alfano ha tingut la sort o la desgràcia

d'haver estat recordat per ser el compositor que va finalitzar *Turandot* de Puccini. Sort o desgràcia perquè a la vegada que el seu nom ha quedat vinculat ja per sempre a la història de l'òpera, les seves pròpies òperes han quedat en un segon terme que no mereix un

compositor de la talla d'Alfano. De la seva producció operística cal destacar abans que tot aquesta *Risurrezione*, veritable joia de l'òpera italiana de la primera part del nostre segle.

La versió que aquí és recull, tot i no ser d'una gran qualitat



FIDELIO EN CRISI

BEETHOVEN, Ludwig van: *Fidelio*. Gabriele Schnaut (Leonore), Josef Protschka (Florestan), Kurt Rydl (Rocco), Ruth Ziesak (Marzelline), Uwe Heilmann (Jaquino), Harmut Welker (Don Pizarro), Tom Krause (Don Fernando). Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor. Filharmònica de Viena. Dir: Christoph von Dohnányi. DECCA 436 627-2 (2 CDs). DDD.

Aquest nou *Fidelio* de la casa DECCA ens pot servir com a excusa perfecta per a reflexionar sobre el *modus operandi* de les grans multinacionals discogràfiques en els nostres temps. En una mena de fugida cap endavant en una època de crisi, les diferents marques continuen oferint al pobre consumidor més i més versions del mateix, uns cops amb les vedettes canores (les poques autèntiques que queden) com a re-

clam, una altres amb fulgurants directors-estrelles, menys vegades amb una suma dels dos factors. No es tracta que avui dia no hi hagi intèrprets capaços d'aprofundir en el nostre coneixement de les grans mostres del repertori, però, massa cops, sembla que això sigui la última cosa en que pensen els executius. Centrem-nos en el nostre *Fidelio*. Una ullada a la portada ja ens informa que, en aquest cas, l'interès rau en el director, Christoph von Dohnányi, en lletres més grans que el mateix Beethoven. Certament, la seva direcció és el principal valor musical de la versió. El seu estil clar, un xic asèptic i neutre, però rigorós, s'adiu millor amb les escenes inicials, il·luminades càlidament per una Filharmònica de Viena amb la seva sonoritat única (sobretot, uns vents deliciosos, ben subratllats per la batuta), però en els moments clau (cor dels presoners, tota la primera escena del segon acte) la pulcra musicalitat de Dohnányi no arriba a la transcendència d'un Furtwängler o un Klemperer o, fins i tot, la intensitat hedonista d'un Karajan. Una versió *light*, si es prefereix. El repartiment vocal aplega alguns noms coneguts a la Ciutat Comtal. Leonore és Gabriele Schnaut, que evidencia, encara més al disc que en directe, les seves virtuts i limitacions: un timbre atractiu i cert temperament dramàtic, al costat de

mancances en el registre greu i una tendència clara a la desafinació. Leonore no és un paper que es pugui salvar amb simple empena vocal, així que la prestació de la Schnaut no acaba de satisfer. Curiosament, en els diàlegs sap enfosquir prou la veu com per semblar un home. Josef Protschka sembla haver arribat per fi a un paper important, discogràficament parlant, però Florestan és un os molt dur, i a la seva temible ària el tenor evidencia un cert escanyament en la zona de pas. Tot i així, la seva prestació és sempre correcta. Els papers secundaris estan millor servits per l'encantadora Marzelline de Ruth Ziesak i el simpàtic Jaquino d'Uwe Heilmann, un dels tenors lírics més interessants sorgits de l'àrea germànica. Kurt Rydl és un sonor Rocco, eficient com sempre, però el baladrer Pizarro de Harmut Welker cau en la pitjor tradició interpretativa possible. Per arrodonir el repartiment, Tom Krause ofereix la seva veterania en el breu paper de Don Fernando.

La sensació final és més d'haver escoltat una agradable comèdia de costums que no pas un drama sobre la fidelitat i la dignitat humanes. Potser és que en aquesta època de crisi de les ideologies obres com les de Beethoven s'han de buidar de contingut.

X. Cester

de so, és suficient per apreciar la bellesa de la partitura i no n'hi ha gaires més per triar perquè de *Rizurrezione* no n'hi ha cap versió comercial.

Al capdavant del repartiment trobem una esplèndida Magda Olivero, una mica declinant vocalment, però molt expressiva, que es confirma com una de les millors intèrprets del segle d'aquest repertori. Una mestra de l'accent, la dicció amb un dels timbres de veu més suggestius de soprano.

Al seu costat el tenor Giuseppe Gismondo canta el paper de Dmitri amb alguna dificultat en el registre més agut i amb una tendència a calar que queda compensada amb una veu sonora i d'accent plenament verista, capaç també de matisos. Anna Di Stasio i Antonio Boyer completen el repartiment de protagonistes amb correcció. La llarga llista de papers comprimaris està ben servida, amb alguna excepció, per un bon planter de cantants italians.

La direcció de Elio Boncompagni no sap extreure tota la bellesa de la partitura però es globalment correcta, tot i que és la part orquestral la més afectada per la qualitat de so de la versió.

Un defecte important que si no sorprèn en el segell SRO, si molesta aquesta vegada de forma especial: la falta de llibret. És impensable que l'esforç que suposa reeditar aquesta òpera quedi a mig camí per la falta del text, sobre tot si es té en compte que es tracta d'una òpera poc coneguda i amb més de una vintena de personatges.

El *bonus* que ofereix el compacte és la versió original que Alfano va escriure del final de *Turandot*, versió sensiblement més llarga que la definitiva. **M. Heilbron.**



BEETHOVEN, Ludwig van: Fidelio: Jurinac, Peerce, Stader, Neidlinger. Bavarian State Opera and Chorus. Director: Hans Knappertsbusch. THEOREMA. TH 121 1287129. 2CD.

Grabación histórica del *Fidelio* de Beethoven de la mano del legendario «Kna», realizada en 1961, cuatro años antes de su fallecimiento. Ante todo, apuntar que no existen demasiados desajustes en cuanto a la calidad de sonido y que la claridad con la que se perciben voces y orquesta nos hacen recomendar plenamente esta grabación en lo que concierne a su aspecto técnico. Y por lo que concierne a su aspecto interpretativo la dirección del inigualable «Kna» posee un sinfín de atractivos: elegancia en la elección de los *tempi* - siempre tendentes a una mesurada lentitud - reflexión, buscando continuamente la claridad de los matices de las distintas secciones orquestales y sabiendo sacar el máximo partido de los pasajes de mayor luminosidad sonora. La dirección de Knappertsbusch, bien abordase Beethoven, Bruckner o Wagner siempre será de referencia obligada. Por lo que respecta al apartado vocal, brilla con luz propia la Leonora de Sena Jurinac, una de las voces más bellas de la década de los cincuenta y sesenta cuyo fraseo y buen gus-

to interpretativo - especialmente cuando abordaba papeles mozartianos-, y ese encanto y elegancia que rodeó a todas sus versiones, la convirtió en una de las cantantes más destacadas de aquella generación única que confluía en los años citados. Inconmensurable Jan Peerce y el Don Pizarro de Gustav Neidlinger, así como el trabajo de la orquesta y el coro del Estado de Baviera. Versión refinada, tendente a la lentitud, sólida, sumamente cuidada en los apartados vocal y orquestal, y a la vez cohesionada en dichos aspectos, que nada tiene que envidiar a las míticas versiones legadas por Kemplerer (Ludwig, Frick, Berry, Vickers) o Furtwängler con Mödl y Windgassen. **Ll. Trullén.**

BELLINI, Vincenzo: Beatrice di Tenda. Mirella Freni (Beatrice di Tenda), Carmen Gonzales (Agnese del Maino), Claudio Desderi (duca di Milano), Renzo Casellato (Orombello), Paride Venturi (Anichino), Roberto Argazzi (Rizzardo del Maino). Dir: Maurizio Arena. Grabación en directo, Bologna, 1976. Legato Classics LCD-152-2 (2 CDs) ADD.

La ventaja de las grabaciones en directo es que podemos disfrutar del calor de la representación y del acompañamiento de un público, no siempre deseado ya que los ruidos de toses y voces interfieren en el sonido final. El sonido no es del todo puro, como en las grabaciones de estudio, más perfectas pero también más frías. Como ventaja, nos permite asistir a una representación que por su calidad o rareza hace de los discos un documento de considerable valor.

Este es el caso de la *Beatrice* que nos ocupa, donde nos encontramos una excelente Freni

en un papel que parece escrito para ella, tal es la intención, el dramatismo y la excelente voz con que lo sirve; su aria de salida es ya, con su fraseo y su fiato impecables, una muestra de lo que será la representación, pero es posiblemente en la última donde parece que todo el drama se desencadena con tal fuerza que es capaz de emocionarnos, su final es antológico.

Igual podemos decir de Carmen Gonzales, que impregna su personaje con la calidez dramática requerida, alcanzando momentos de gran belleza y haciendo gala de una gran línea vocal.

Renzo Casellato luce una voz fresca, potente y ágil que le da a su interpretación el carácter juvenil y vigoroso que el personaje necesita, lo encontramos especialmente bien en los dúos con Beatrice del primer y segundo acto.

Claudio Desderi nos ofrece un Duque lleno de malicia con carácter y fuerza, su buena caracterización contribuye, por contraposición, a hacernos gozar de una Beatrice suave y dulce. Venturi y Argazzi cumplen en sus respectivos papeles.

Maurizio Arena dirige la orquesta bien, sonando un poco fuerte, pero ágil y potente, nos lleva toda la representación con un nivel de ritmo y ejecución capaz de hacer vivir con intensidad la representación; tal vez una dirección un poco más belcantista y menos verista pudiera ofrecernos una Beatrice más íntima que algunas veces se echa de menos; el coro siempre musical pero sonando algunas veces con demasiada fuerza, nos impide oír con total satisfacción a los intérpretes, aunque es posible que la disposición de los micrófonos en la grabación no sea la más idónea

y haga que el volumen no parezca el adecuado.

Cabe señalar que si el libreto que acompaña los discos fuera más explícito tendríamos un estuche perfecto ya que la versión puede contarse entre las mejores de esta ópera. **V. Nebot**

BIZET, Georges: *Carmen* (en alemán). Elisabeth Höngen, Elfriede Weidlich, Torsten Ralf, Josef Hermann, Kurt Böhme, Elfriede Trötschel, Helena Rott, Heinrich Tessmer, Karl Wessely, Jan Rittel. Orquesta y Coro de la Staatsoper de Dresde. Dir: Karl Böhm. PREISER RECORDS, 90152 (2 CDs). 1942.

Una *Carmen* interpretada en alemán es, aquí, una curiosidad y así hay que considerar, en general, esta versión, si no fuera por el director y por la protagonista. Karl Böhm, que en aquella época hacía todo el repertorio consigue dar especiales cartas de nobleza a esta interpretación, en la que, aunque el *tempo* pueda sorprender en algún momento, se aunan de modo perfecto la teatralidad del respiro constante y bien matizado con un tratamiento absolutamente magistral dado a la parte orquestal. Con otro tipo de dirección, la versión haría demasiado palpables el germanismo de los intérpretes, de los que quizá únicamente Elisabeth Höngen encuentra una asimilación con las más ortodoxas intérpretes de este complejo y brillante personaje y no sólo por voz y por estilo, sino también por el tipo de emisión y por saber prescindir con inteligencia de las peculiaridades fonéticas de una lengua que en *Carmen* sólo encuentra justificación si se trata de que los alemanes entiendan el texto. Torsten Ralf es un

excelente tenor, pero su repertorio internacional era otro (cinco años después protagonizó *Tannhäuser* en el Liceo) y su Don José es en algunos momentos demasiado estentóreo, lo que no le impide realizar un esfuerzo para conceder lirismo al personaje, cuestión especialmente perceptible en la primera mitad de la romanza de la flor. Elfriede Weidlich, también muy germánica, parece cantar Weber o Lortzing en el primer acto, pero en el tercero su Micaela sabe adquirir un bello patetismo, lejos de la dulzonería de algunas interpretaciones. Josef Hermann es, con su voz poderosa, un Escamillo algo pálido, excepto en su acertada intervención en el último cuadro. Excelente la orquesta y algo menos el coro. La versión es la habitual en los años cuarenta, con los recitativos de Guiraud y los cortes al uso. **P. Nadal**



BIZET, Georges: *Les pêcheurs de perles*. Pierrette Alarie, Léopold Simoneau, René Bianco, Xavier Depraz. Chœurs Elisabeth Brasseur. Orchestre des Concerts Lamoureux. Director: Jean Founet. PHILIPS 434 782-2 (2 CDs) ADD. Enregistrament: 1954.

PHILIPS, en la seva col·lecció *Opera Collector*, rescata títols clau del repertori líric francès i ens possibilita el coneixement de

batutes consagrades a la difusió de l'òpera francesa (Ansermet, Fournet...) i de representants genuïns de l'escola vocal francesa, que es va anar apagant a mitjan decenni dels 70, tot i que en la immediata postguerra gaudia d'un apogeu esplendorós.

Les pêcheurs de perles (1863) anticipa en alguns detalls el Bizet de *Carmen*, encara que té valors que la justifiquen per ella mateixa. És una òpera molt lírica, amb elements exòtics en l'argument i en el tractament orquestral, tan de moda a la França posterior al declivi de la *grand'opéra* meyerbeeriana. Es destaquen en aquesta partitura la creació d'atmosferes, la densitat evocadora dels sentiments amorosos i el tractament vocal que recorda Gounod i Verdi. L'orquestra mira més cap al passat (Adam, Auber, Halévy...) si bé presenta ja la cura instrumental típica del Bizet posterior.

L'òpera se sosté sobre un triangle: tenor-baríton-soprano, amb algunes intervencions del baix i amb el cor que ens situa en el punt exòtic. Simoneau, com a Nadir, presenta una veu de tenor líric-lleuger a la francesa, cant elegante i preciosista, acompanyat d'un timbre bellíssim, si bé peca d'ensopit en la seva famosa romança «Je crois entendre encore». Bianco li dona una rèplica oportuna com a Zurga. Aquest baríton està dotat d'una veu carnosa, un xic madura, que contrasta bé amb el to edulcorat del tenor. El seu duo amb la soprano dona un contrapunt viril al timbre agradable, cristal·lí, de la soprano Alarie. Aquesta, amb una veu lleugera i homogènia, supera les limitacions de les *soubrettes* franceses pel fet de ser molt més musical i expressiva. N'és una prova la seva ària del principi de l'acte II «Me

voilà seule... Comme autrefois». Depraz, que incorpora el baix Nourabad, li atorga noblesa al personatge gràcies al seu instrument límpid y d'accents generosos. El cor té un paper important. La seva prestació és força correcta, i queda englobat per l'hàbil batuta de Fournet.

Aquest, dotat d'una gran elegància i una mestria clara en els *tempi*, fa lluir els colors exòtics i alhora els tenyeix d'un deix malenconiós que conté la partitura. El joc de les cordes i del vent ressalta, així, juntament amb una partitura cuidada, tot el rerafons líric d'aquesta òpera que mereix ésser degustada amb tranquil·litat per apreciar-ne l'exquisidesa. **J. Subirà.**



BLITZSTEIN, Marc: *Regina*. Katherine Ciesinski, Samuel Ramey, Angelina Réaux, Sheri Greenawald, James Maddalena, Timothy Noble, David Kuebler, Theresa Merritt, Bruce Hubbard. Scottish Opera Chorus & Orchestra. Director: John Mauceri. DECCA 433 812-2 (2 CDs). DDD.

Aquest enregistrament pot ser una agradable sorpresa per a tots els interessats en la música americana del segle XX. *Regina* és, senzillament, una obra mestra que s'ha de situar al

costat del millor Gershwin (*Porgy and Bess*) i del millor Kurt Weill (*Street Scene*), reivindicada infructuosament per Leonard Bernstein fins al punt de proposar-la a Maria Callas quan acabava de dirigir-la en la famosa *Medea* a la Scala. Marc Blitzstein estava considerat per Copland com «el compositor americà que ha inventat un idioma musical nacional». Alumne de Schönberg i de Nadia Boulanger, Blitzstein és el millor representant de l'època de la Gran Depressió dels anys trenta, tant pel que fa a la seva música com a la seva biografia. La seva personalitat va suposar una convulsió en aquella puritana Amèrica del senador McCarthy, visceralment antisoviètica mentre ell s'adheria al Partit Comunista, i moralment intransigent mentre ell es declarava homosexual.

Des de la seva posició de prestigiós director de teatre, Orson Welles, interessat per Blitzstein, va posar en escena l'òpera *The Cradle Will Rock* (1937) què és un apassionat homenatge a Brecht. El 1949 va abandonar el Partit Comunista després d'haver-hi portat a terme una intensa activitat durant la guerra, i va compondre aquesta *Regina* encarregada per la Fundació Koussevitzky. Nascut a Filadèlfia el 1905 i dedicat tota la vida als ideals de justícia social, Blitzstein va morir assassinat a la Martinica el 1964.

Aquesta obra mestra del teatre musical americà, a cavall entre un espectacle de Broadway i una òpera convencional, es basa en un drama psico-social de Lillian Hellman, *The Two Little Foxes*, prou conegut des que William Wyler el va portar al cinema protagonitzat per Bette Davis. La sòrdida trama es desenvolupa en el context d'una família de propietar-

ris sudistes sense escrúpols, els Hubbard: Regina Giddens i els seus monstruosos germans Ben i Oscar, que ella aconsegueix de manipular i controlar. Diverses lluites familiars enfronten els personatges, que basteixen, en darrer terme, la història del enfrontament entre una aristocràcia en decadència i una burgesia que ho arrana tot. Sorprenen que, tot i l'argument pessimista, Blitzstein assoleixi de presentar-lo amb cínica naturalitat, sota el format d'un musical brillant, ple de *ragtimes*, jazz i *big band*, en un *collage* memorable que barreja tots els gèneres i estils musicals imaginables, des de Berg fins a Hindemith, Thomson i Puccini. Aquesta brechtiana juxtaposició de gèneres en dialèctica oposició evita que l'obra mai no pugui caure en el melodrama.

Regina ha vist la llum gràcies al treball de restauració duta a terme per Tommy Krasker a la Scottish Opera i s'ha posat en escena a Glasgow el 1991. El director, John Mauceri, es confirma com un home que porta el teatre a la sang, sobretot en un segon acte absolutament colpidor. El repartiment és brillant. En l'exigent paper protagonista, el més dur de la història de l'òpera americana, Katherine Ciesinski assoleix una gran interpretació, amb una veu dura i tremolosa en els moments lírics, però d'una formidable presència dramàtica a la resta. Samuel Ramey aporta un nivell de qualitat semblant, però pel motiu contrari: canta amb una perfecció impressionant, sense aspreses ni defectes, però també sense arribar al grau de compromís dramàtic de la Ciesinski. S'ha de destacar també l'aportació de les grans actrius-cantants que són Angelina Réaux (Alexandra) i Sheri Greenawald (Birdie), aquesta darrera d'una precisió

admirable en la caracterització del seu personatge. Val la pena conèixer *Regina* i familiaritzar-se amb aquesta extraordinària partitura, que a més resulta de fàcil accés per a qualsevol aficionat mitjà. **J. Matabosch**

BRAHMS, Johannes: *Un Requiem alemán*. Cheryl Studer, Andreas Schmidt. Schwedischer Rundfunkchor. Filarmónica de Berlín. Director: Claudio Abbado. DG 437 517-2.DDD.

Cuando los grandes maestros de la talla del malogrado Karajan, Giulini o Abbado abordan páginas que poseen un valor que va más allá de la música, el mensaje de la obra, ya de por sí trascendental, resulta transmitido bajo una madurez, una serenidad y ante todo una profundidad que lo eleva a la categoría de lo sublime. No encontramos delante de *Un Requiem Alemán* de Brahms, en las manos de Abbado al frente de la Filarmónica de Berlín, que procedente de una grabación en directo acaecida en dicha ciudad alemana en octubre de 1992, alcanza la dimensión antes referida.

La madurez artística de Abbado se ve reflejada en la elección de los *tempi* siempre tendentes a la lentitud que repercuten en que la versión alcance una majestuosidad repleta de elegancia y solemnidad. Los dinamismos resultan moldeados con precisión; su lectura de *Denn alles Fleisch, es ist wie Gras*, segundo apartado de la obra, repleta de crescendos orquestales y corales, con sus respectivos claroscuros resultantes de los contrastes súbitos con sonoridades piano, son un modelo de coherencia interpretativa y de absoluta madurez de la dirección. Nada puede objetarse a la labor de la Filarmónica de Berlín, absolutamente

magistral y entregada en todo momento ante la dirección de Abbado, ni tampoco al Schweizer Rundfunkchor, sumamente atento a cada una de las entradas y perfectamente cohesionado en sus voces. Además Cheryl Studer está pletórica en sus breves pero intensas intervenciones y el barítono Andreas Schmidt, que recientemente ha grabado dos ciclos liederísticos de Schubert, pone al servicio de Abbado una voz plena y rotunda, que va como anillo al dedo a la propuesta solemne del director. Esta versión del *Requiem* en versión de Abbado, como ha ocurrido con las últimas grabaciones realizadas por Giulini de sinfonías de Brahms, es una obra maestra que recomendamos plenamente aunque el oyente posea ya otras grabaciones de la celebrada partitura. **Ll. Trullén.**

BRITTEN, Benjamin: *Owen Wingrave*. Benjamin Luxon, John Shirley-Quirk, Nigel Douglas, Sylvia Fisher, Heather Harper, Jennifer Vivian, Janet Baker, Peter Pears. English Chamber Orchestra. Dir: Benjamin Britten. *Six Hölderlin Fragments, op. 61*. Peter Pears, tenor; Benjamin Britten, piano. *The Poet's Echo, op. 76*. Galina Vishnevskaya, soprano; Mstislav Rostropovich, piano. DECCA-LONDON 433 200-2 (2 CDs). ADD.

Resultado de un encargo de la BBC, Britten compuso la ópera *Owen Wingrave* para la televisión hacia finales de los años sesenta. La presente grabación (que completa la reedición en CD de los registros DECCA de la óperas de Britten) fue realizada contando con el reparto que estrenó la obra, todos ellos integrantes del English Opera Group, creado por el propio Britten para po-

der escapar de los círculos operísticos convencionales. El argumento, tomado de un relato de Henry James (como en *The turn of the Screw*) se centra en la figura, tan querida por el compositor, del rebelde, del *outsider* enfrentado a un ambiente hostil: el joven Owen Wingrave, quien decide no ser soldado y rechaza así la tradición centenaria de la familia. El resultado final, sin llegar a las cotas de *Peter Grimes* o *Muerte en Venecia*, no desmerece de su autor, que quizá cargó en exceso las tintas pacifistas de la obra.

Britten aprovechó algunas de las posibilidades que le ofrecía la televisión, como las secuencias paralelas y los fundidos, con consecuencias en el discurso musical. Como en muchas obras de su etapa creativa final, aparecen aquí técnicas dodecafónica; al mismo tiempo, se aprecia la fascinación que en los años cincuenta había sentido Britten por la música balinesa. Desde el comienzo mismo de la obra se advierte una sutil combinación de ambos rasgos: una especie de *leitmotiv* que resume el ambiente opresivo de la ópera; por lo que se refiere al canto, Britten llega a algo parecido a un *sprechgesang*. Todo ello dentro de un discurso musical bien trabado y apoyado en las sonoridades de un pequeño conjunto orquestal.

Tratándose de la única grabación de esta obra, su conocimiento es obligado para los seguidores de Britten, y todos aquellos que se acerquen a ella no quedarán en absoluto defraudados, puesto que el rendimiento de los intérpretes, dirigidos por el propio autor, es óptimo, aunque yo destacaré en especial a una soberbia Janet Baker, un no menos estupendo John Shirley-Quirk y una soberbia English Chamber Or-

chestra. El doble CD se completa con dos obras de Britten, interpretadas también por sus destinatarios originales: *Six Hölderlin Fragments* (Pears-Britten) y *The Poet's Echo* (Vishnevskaya-Rostropovich). **P. Galon- ce**



CIMAROSA, Domenico: *Il matrimonio segreto*. Ryland Davies, Arleen Augér, Julia Varady, Dietrich Fischer-Dieskau, Julia Hamari, Alberto Rinaldi. English Chamber Orchestra. Direcció: Daniel Barenboim. DEUTSCHE GRAMMOPHON 437.696-2. 2 CD.

Arriba per fi la reedició en CD d'aquesta obra mestra de Cimarosa en la versió excel·lent en que va fer la Deutsche Grammophon el 1977, y que no té només la virtut de ser virtualment íntegra, sinó que ofereix el millor repartiment i la millor interpretació en disc d'aquesta creació de coneixement obligat per comprendre la història de l'òpera bufa italiana. Obra elogiada per Goethe, Stendhal, P.Scudo i tants d'altres, té el gust exquisit dels darrers fruits de l'època galant de la música italiana, i és una excel·lent companyia per al *Così fan tutte* de Mozart, al qual no supera, però se li apropa. L'enregistrament ofereix la interpreta-

ció agradable, saborosa i transparent de l'English Chamber Orchestra presidida per la sensibilitat especial de Daniel Barenboim per al món mozartian que, en una obra com aquesta, es va sentir sens dubte estimulada. El capítol d'intèrprets té també un nivell més que satisfactori, començant per la deliciosa Carolina d'Arleen Augér, de timbre argentí i musicalitat sobre-sortint, com pot apreciar-se en el cèlebre recitatiu acompanyat «Come tacerlo poi» i en la seva intervenció capital en el quintet «Deh, lasciate ch'io respiri». Notable també el Paolino del tenor Ryland Davies, possiblement en el seu millor enregistrament discogràfic. Canta l'ària que se sol ometre del primer acte, i la versió íntegra de «Quando spunta in ciel l'aurora». Alberto Rinaldi és un Conte Robinson divertit i d'una dicció impecable, i Julia Varady una Elisetta gustosa i amb personalitat. Dietrich Fischer Dieskau peca de voler donar massa matisos no ja a cada frase sinó a cada paraula que pronuncia i gairebé a cada síl·laba, però cal reconèixer la qualitat vocal i la musicalitat que respira la seva interpretació del paper buf de Don Geronimo. Julia Hamari completa el repartiment lluint una qualitat vocal excel·lent en el paper no gens fàcil de Fidalma, al qual confereix un aspecte madur pero vital i, en l'escena amb Paolino, francament teatral. En conjunt, doncs, una veritable joia remarcada per la qualitat de la gravació i del so. **R.Alier.**

FALLA, Manuel de: *Set cançons populars espanyoles. Concerto. El gran teatro del mundo. Psyché. Victòria dels Angels, soprano. Lluís Vidal, clavecí. Cor Lieder Càmera, dir: Josep Vila. Orquestra de Cambra del Teatre*

Lliure, dir: Josep Pons. Harmonia Mundi HMC 901432. DDD.

Ens trobem davant d'un compacte heterogeni quant a les peces proposades, per la diversitat de gèneres, però del tot homogeni, car totes les peces pertanyen al mateix compositor i són d'una mateixa època, separades només per sis anys.

Enceta el programa la versió orquestral, deguda a Ernesto Halffter, alumne avantatjat del mestre Falla, de les *Set cançons populars espanyoles*. Victòria dels Angels, al meu entendre la millor intèrpret del segle d'aquest repertori, broda una vegada més totes i cadascuna de les petites cançons. Escolteu, si us plau, la *Jota*, la *Canción i*, per descomptat, el *Polo*. Dicció,

musicalitat i sentiment són qualitats que una vegada més descriuen el *savoir-faire* d'aquesta incommensurable artista. L'estat vocal potser no és el que era abans però, tot i així, hi ha algú que pugui millorar-lo? Definitivament, avui dia no. L'orquestra funciona, això vol dir que Josep Pons acarona i mima la veu, adaptant-se a totes les seves necessitats.



COLOSAL ATLÁNTIDA

FALLA, Manuel de; HALFFTER, Ernesto: *Atlántida*. Simon Estes, María Bayo, Teresa Berganza. Coral Universitat de les Illes Balears, Coro Polifónico Universitario de la Laguna, Orfeon Navarro Reverter, Orfeón Universitario Simón Bolívar, Pequeños Cantores de Valencia. Joven Orquesta Nacional de España. Director: Edmon Colomer. Auvidis Valois V 4685 (2 CDs). DDD.

L'Atlántida es una de las obras más singulares de este siglo, un auténtico acto de fe creativo por parte de su primer autor. Falla batalló durante décadas con el texto de Jacint Verdaguer para, al final de su vida, dejar en herencia al albacea de su testamento musical, Ernesto Halffter un inmenso torso sinfónico-coral, una gran-

diosa construcción inacabada que sólo un alumno capaz de adivinar los pensamientos de su maestro podría completar. Nunca sabremos cuánto hay de cada uno en el resultado final, seguramente ambos podrían reclamar la paternidad, pero eso ahora no importa: lo que escuchamos es una de los pocos oratorios compuestos en este siglo que recoge el gran espíritu del oratorio barroco y clásico. Todas las vicisitudes que padeció la partitura culminaron en la llamada «versión de Lucerna», estrenada en 1976, que es la que ahora se ha usado para la grabación que ha dirigido Edmon Colomer.

Inmenso esfuerzo también el que ha supuesto esta grabación, que recoge los frutos de una serie de conciertos en el Palau de la Música de Valencia, donde además se llevaron a cabo las sesiones de grabación, beneficiándose de la espléndida acústica del recinto. Eran necesarios una inmensa masa coral, unos solistas capaces de dar cuenta de toda la belleza de la música y una orquesta que pueda sostener todo el entramado musical y se han conseguido. Para ser justos, conviene empezar haciendo mención al coro, formado por diversas agrupaciones, que no se achica en ningún momento, se mues-

tra eficaz y seguro, empastado y ágil, evidenciando una exhaustiva preparación. Sorprenderá, quizá, encontrar entre los solistas al gran Simon Estes, pero, por favor, escuchen cómo se mete en la piel del Corifeo, convirtiéndose en el hilo conductor de la obra. No sólo sale airoso de la prueba del idioma, sino que exprime buena parte de sus recursos vocales en una parte poco menos que heroica. Las dos perlas las ponen Teresa Berganza (como reina Pirene) y María Bayo (como reina Isabel) en sendas intervenciones a las que aportan experiencia una y juventud la otra. De la Joven Orquesta Nacional de España habría que hacer capítulo aparte: brillante, refinada, colosal. Y al frente de todos ellos Edmon Colomer, que dirige el oratorio de un solo trazo, con una visión de conjunto grandiosa que no olvida los detalles. El es el responsable, en definitiva, del magnífico resultado final de la grabación. Diez años al frente de la JONDE han tenido que pasar para llegar aquí.

Los dos CDs se completan con un cuidado libreto, con artículos en castellano y catalán, lo que redondea un iniciativa que sólo puede merecer nuestro elogio. **B. Soares.**

La segona peça és el famós *Concert per a clavicèmbal* dedicat a Wanda Landowska. Es tracta d'una peça neoclàssica en el més pur estil stravinskià, tant de moda a l'època, als anys vint. Lluís Vidal ens n'ofereix una versió fresca i àgil. Escoltem música pretèrita, però dotada d'una modernitat total.

Haig de dir que mai abans no havia sentit la música incidental per a l'acte sacramental *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca. Després d'haver-ho fet, només em resta dir que és fascinant. Una vegada més Victòria dels Angels demostra com aquest repertori li és tan afí. Música delicada i profunda, que hi troba la intèrpret ideal. El misticisme que imbueix tota la partitura casa perfectament amb la seva veu. Les intervencions del Cor Lieber Càmera, a capella o fusionades amb l'orquestra, són d'una remarcable bellesa.

Finalment, ens trobem amb *Psyché*, amb text de Jean-Aubry, que és una d'aquelles melodies que podria haver signat qualsevol músic francès de l'època i que demostra una vegada més l'elevat grau de cosmopolitisme de Manuel de Falla. Victòria dels Angels es troba en el seu element. I les solistes ho saben i per tant es deixen guiar per la màgia de la seva veu.

De tot el que he dit, el lector intel·ligent deduirà que, de nou, Josep Pons i la seva orquestra han encertat el repertori i la interpretació. Malauradament, trobo excessivament curta la durada del compacte, que no arriba als 43 minuts. No s'hi podia haver inclòs, per exemple, la suite *Homenajes*?

R. Royo.

GÓRECKI, Henryk: *Old Polish Music, op. 24. Totus Tuus, op. 60. Beatus Vir, op. 38. Nikita Storojev, bajo. Coro Filarmóni-*

co de Praga. Orquesta Filarmónica Checa. Dir: John Nelson. DECCA-ARGO 436 835-2 DDD.

Que el nombre de un compositor contemporáneo llegue a hacerse popular es cosa harto difícil, pero eso es lo que le ha ocurrido al polaco Henryk Górecki (nacido en 1933), cuya *Tercera Sinfonía* se ha vendido en cientos de miles de CDs. Sabiendo cómo es de perezoso el gusto del público, el fenómeno sólo se explica por una inteligente campaña de promoción. Tampoco hay que desechar que la propia música del compositor contenga los suficientes elementos para hacerse atractiva. Antes que nada, se destaca por la economía de medios (que no la pobreza técnica) y la transparencia comunicativa, que lo alejan del tópico del compositor de vanguardia encerrado en su torre de marfil. El uso de breves células melódicas y rítmicas de manera reiterada, aplicando el principio de variación constante, lo acerca al minimalismo... aunque él ya hubiera compuesto algunas obras «minimalistas» antes de que la palabra se inventase. Las tres obras que se recogen en el CD que comentamos son prueba de todo ello. *Old Polish Music* («Vieja Música Polaca»), a partir de temas antiguos y tradicionales del acervo musical polaco (tomadas más como material de base que como cita), juega antes con el contraste dinámico y de texturas orquestales que con el desarrollo de las ideas musicales, consiguiendo un efecto de estatismo y quietud que no está lejos de Messiaen.

Las otras dos obras nos remiten a una constante de algunos compositores polacos actuales: su catolicismo poco menos que militante. *Totus Tuus* es una exaltación mariana compuesta

en honor de Juan Pablo II, para coro a capella, de factura casi naïf. Por último, *Beatus vir*, para bajo, coro y orquesta, es una obra de enormes dimensiones, que desgrana a lo largo de cientos de compases un breve texto; lo dicho para *Old Polish Music* vale también aquí: los sencillos medios usados crean una atmósfera contemplativa, hechizante y extática, en la que toda idea de conflicto ha sido expulsada. El mundo sonoro de Arvo Pärt puede servir como referencia aproximativa.

Las prestaciones de los intérpretes merecen destacarse (precioso y entonado el coro en *Totus Tuus*; virtuosísticas intervenciones de las trompas en *Old Polish Music*), guiados por John Nelson. **P. Galonce**

GOUNOD, Charles: *Faust. Richard Tucker, Victoria de los Angeles, Nicola Moscona. Director: Walter Herbert. Legato Classics LCD 167-2 (2 CDs) ADD.*

Procedente de una grabación en vivo realizada en la ópera de Nueva Orleans en 1953, el único atractivo de este *Faust* radica en poder escuchar una vez más a Victoria de los Angeles en el rol de Marguerite, uno de los muchos personajes que en su voz resultaron inigualables. Victoria ya había abordado esta ópera de Gounod en la Opera de París en 1949 y en el Met en 1951. En el presente registro Victoria se encuentra, como siempre, pletórica de facultades, con un canto luminoso y brillante, solamente perjudicado por un sinfín de efectos extramusicales que rodea a toda grabación en vivo realizada con unos medios técnicos poco menos que rudimentarios. No cabe duda de que el trabajo de paso a disco compacto ha permitido limpiar numerosas im-

purezas, pero el resultado final queda a años luz de una grabación que ofrezca totales garantías. Solamente podemos aconsejar este *Faust* a los devotos de Victoria, o a los de Richard Tucker, el tenor estadounidense -fallecido en 1975- que en su momento fue uno de los Enzo (*La Gioconda*) más notables, y que cantó numerosas ocasiones junto a Maria Callas o bajo la dirección de Toscanini.

De todos modos queremos insistir en que esta grabación solamente debe dirigirse a quienes ya posean otro *Faust* - como el de referencia obligada protagonizado por Victoria, Gedda, Gorr, Christoff y Blanc en 1959- o a quienes deseen escuchar cómo una orquesta y un coro realizan un cúmulo de despropósitos, especialmente en el acto cuarto, en «Glorie immortelle de nos aïeux» **Ll. Trullén**

HANDEL: *Ottone, Re di Germania*. Drew Minter, Lisa Saffer, Juliana Gondek, Patricia Spence, Ralf Popken, Michael Dean. Freiburger Barockorchester. Dir: Nicholas McGegan. Harmonia Mundi 907073.75 (3 CD). Dur: 3h. 08min. 57s.

Estrenada el 12 de enero de 1723, en Londres, esta ópera es en realidad una adaptación del colaborador de Händel, Nicola Haym, del libretto de *Teofane*, de S. B. Pallavicino y música de Lotti. Para tal ocasión Händel contó con magníficos intérpretes: la soprano Margherita Durastanti, el castrado contraltista Francesco Bernardi, *il Senesino*, y el bajo Giuseppe Boschi. De hecho, *Ottone* supone el inicio de una nueva etapa en la escritura vocal händeliana, que a partir de entonces explotó a fondo las posibilidades de los cantantes que pudo llevarse *il caro sasso-*

ne a Inglaterra desde Italia, los mejores, con la excepción de Farinelli.

Ottone no tiene la grandeza de otras óperas de Händel; no está a la altura, desde luego, de *Giulio Cesare* pero contiene muchos bellos momentos. El argumento está dominado por las mujeres y lo mismo la música; no encontramos grandes arias heroicas, sino otras de carácter mucho más íntimo. Es que la Durastanti brillaba sobre todo en los momentos de gran patetismo y Händel concibió la ópera en torno a ella. Incluso el teórico protagonista parece una figura secundaria, tanto en términos dramáticos como musicales. También Senesino sobresalía en los momentos patéticos, todo lo cual da a la ópera unos contornos mucho más suaves que otras de Händel.

La pena es que la grabación que nos ocupa (realizada aprovechando una producción del Festival Händel de Göttingen de 1992) no rinde justicia a la obra. Tanto por la falta de sentido dramático del director, McGegan (un händeliano reputado) como por la discreta actuación del reparto, nunca a lo largo de las más de tres horas de escucha se produce ese momento en que el espectador queda enganchado a la obra, no hay un *take off* dramático o musical. La dirección de McGegan es plana, sin ningún sentido del rubato; a falta de auténtica variedad, impone *tempi* vivísimos, lo que le lleva a veces a la precipitación y al desorden. A ello habrá que sumar un reparto justito. El punto más negro de todos es el protagonista, el contrateno Drew Minter, que produce una impresión penosa (y eso en disco: no quiero pensar cómo sería en un teatro): voz pe-

queña, desvaída, de emisión nunca satisfactoria y que como intérprete muestra una corta gama expresiva. A su lado, los otros cantantes parecen gigantes, pero se mueven todos en un plano discreto, contagiados quizá por la dirección.

En fin, una pena, porque se trata de la única grabación de esta ópera que conocemos. Esto es lo único que nos mueve a recomendarla, advirtiendo que estamos ante un intento fallido. **P. Galonce.**



KORNGOLD, Erich Wolfgang: *Das Wunder der Heliane*: Anna Tomowa-Sintow, Hartmut Welker, John David de Haan, Reinhild Runkel, René Pape, Nicolai Gedda, Martin Petzold. Rundfunk Chor Berlin. RSO Berlin. Director: John Mauceri

La grabación de *Das Wunder der Heliane* constituye el acontecimiento más importante del redescubrimiento que la figura de Erich Wolfgang Korngold está viviendo en los últimos años. De este compositor de la primera mitad del siglo, autor de óperas, música sinfónica y bandas sonoras de películas del Hollywood de los años dorados, existían ya versiones discográficas de *Die Tote Stadt* y *Violanta*, sin embargo

seguía siendo un desconocido para la mayoría del público operístico que puede descubrir en él a un gran compositor con un estilo musical muy próximo al de Richard Strauss. Concretamente en este *Das Wunder der Heliane* al Strauss de contenido simbólico de *Die Frau ohne Schatten*. Korngold es, sin embargo, más exuberante, retórico y abarrocado, quizás con una mayor riqueza melódica, aunque indudablemente con menor sentido del teatro. A pesar de ello, el redescubrimiento de esta figura merece la mayor atención del público que tendrá ocasión de reencontrarse con un autor injustamente olvidado al que se puede acceder fácilmente y que indudablemente causará agradables sorpresas al aficionado.

La versión de esta primera grabación discográfica de *Das Wunder der Heliane* viene avallada por la excelente dirección de John Mauceri, capaz de exponer el fresco sonoro de la partitura en toda su colorista riqueza. Mauceri es especialmente cuidadoso en preservar el lirismo de los dúos entre Heliane y El extranjero y sabe también ser brillante al sacar el máximo partido de la RSO Berlin. El reparto, en el que figuran algunos nombres consagrados, es un tanto irregular. Anna Tomowa-Sintow (Heliane) canta una versión lírica de la protagonista, insuficiente en las partes más dramáticas, aunque musical, elegante y expresiva. John David de Haan se estrella con su difícilísima parte (El extranjero). Siempre forzado, tanto en el registro medio como sobre todo en el superior con agudos abiertos y notas que hacen mejor no imaginar cómo can-

taría este papel en el escenario. Únicamente consigue un aceptable resultado en algunas frases líricas. Harmut Welker canta un acertado Señor y la mejor del reparto es Reinhild Runkel, una Mensajera de voz sugestiva y medios más que suficientes. Las notables aportaciones de René Pape y el veterano Nicolai Gedda consiguen dar relieve a partes más secundarias. En conjunto, sin embargo, una grabación en la que no se han escatimado esfuerzos para dar a este redescubrimiento la máxima atención. **M. Heilbron.**



KRENEK, Ernst: *Jonny spielt auf*. Heinz Kruse, Alessandra Marc, Krister St Hill, Michael Kraus, Marita Posselt. Leipzig Opernchor. Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Dir: Lothar Zagrosek. DECCA 436 631-2 (2 CDs). DDD

La sacudida que sufrió la cultura centroeuropea en el período de entreguerras está en la génesis misma de *Jonny spielt auf* (1927). Fue la respuesta de un compositor joven, nacido en 1900, Ernst Krenek, para quien se hizo evidente la creciente distancia que separaba a los compositores que habían abandonado la vieja estética romántica, y el público. *Jonny* es un

intento de salvar esa distancia, logrado gracias al eclecticismo que siempre fue su marca de fábrica; Krenek había sido atraído a la órbita de la Escuela de Viena, pero su personalidad era demasiado acusada para permitirle ser considerado discípulo de alguien. Su precocidad era tal que hacia la mitad de los años 20 ya se planteó una crisis creadora, fruto de la cual es *Jonny spielt auf* (que podría traducirse como «Jonny fanfarronea»).

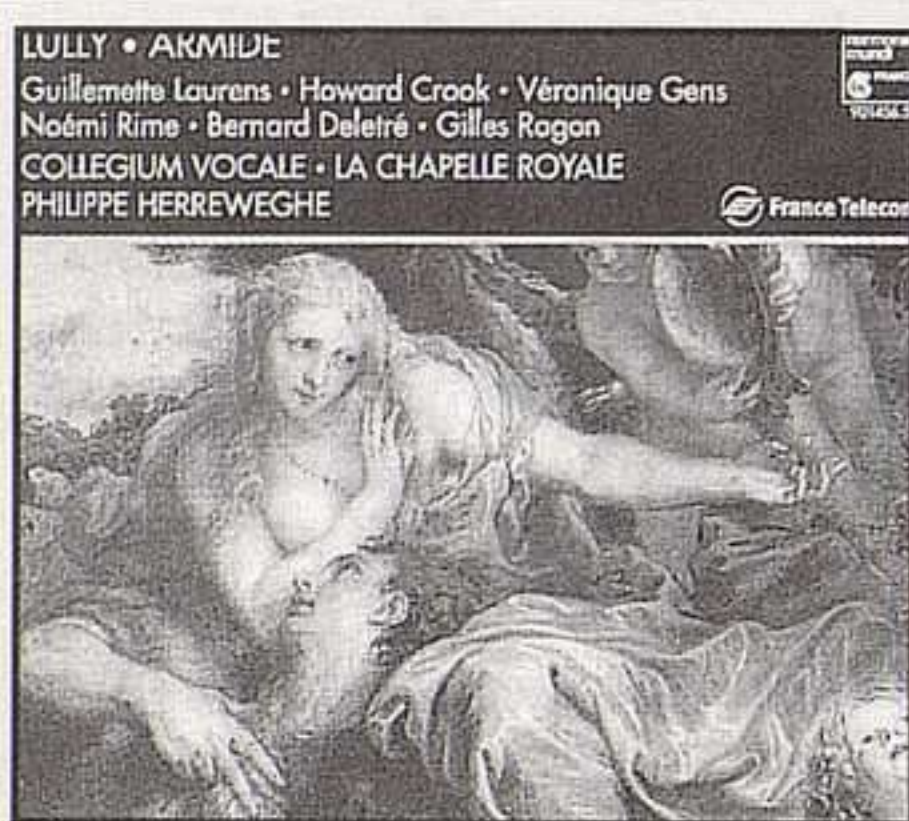
La necesidad de no perder al público sin por ello practicar una estética retrógrada llevó a Krenek a usar la nueva música que llegaba desde América: el jazz. Aquí se advierte cual es uno de los trasuntos de *Jonny*, la vivificación de la vieja cultura europea por la joven americana: «el Nuevo Mundo llega cruzando el mar y conquista a la Vieja Europa por medio del baile» se oye en un coro al final de la ópera. Pero no nos confundamos, Krenek no es Weill, *Jonny* es una «jazz opera», todo lo ligera que se quiera, pero no es *La ópera de tres reales* (sobre todo porque a Krenek le falta el didactismo político de su colega): es una obra inequívocamente de vanguardia, pese a su eclecticismo y su melodismo. Fue un éxito absoluto desde su estreno, con diferencia la ópera de mayor difusión de entreguerras, al menos en el ámbito germánico. Su talante es netamente antirromántico; las viejas convenciones han sido pulverizadas por un sentido casi cinematográfico de la acción (que principia en un glaciar, sigue en París y acaba en una estación de ferrocarril), por no hablar de su tono de comedia. Esta superación del realismo operístico romántico es más fundamental, a mi entender, que la etiqueta «jazz opera» para su permanencia. Es por

ello subversiva de un modo que no podía agrandar a los nazis, quienes desde el estreno vienés mostraron su hostilidad. Su posterior prohibición hace que ahora aparezca esta grabación de DECCA dentro de su nueva serie *Entartete Musik*

(«Música Degenerada»), con obras suprimidas por el régimen nazi.

Ante todo, hay que aplaudir la ejemplar iniciativa de DECCA al grabar estas obras, mostrando que las compañías discográficas sirven para algo más

que ganar dinero. Que sepamos, es la única grabación disponible, y ello nos mueve a recomendarla con entusiasmo. El reparto se mueve con soltura en sus papeles, y eso que la pareja protagonista, Heinz Kruse (Max) y Alessandra Marc



PENSAR EN GRANDE

LULLY, Jean-Baptiste: *Armide*. Guillemette Laurens, Howard Crook, Véronique Gens, Noémi Rime, Bernard Deletré, Gilles Rogon. Collegium Vocale. La Chapelle Royale. Dir: Philippe Herreweghe. Harmonia Mundi 901456.57 (2 CDs). DDD? 1993.

Permítanme que empiece en francés: «*Quel goût! Quel génie! Quel sentiment!... Lulli pensoit en grand*». Tan admirativas palabras proceden de Rameau e iban dirigidas no sólo a ensalzar al creador de la ópera francesa, sino también contra los italianistas del siglo XVIII, es decir, contra el mismísimo Rousseau. *Armide* fue el caballo de batalla de la *querelle des bouffons*, que señala claramente el valor de modelo que adquirió la última de las tragedias en música de Lully y su fiel libretista Quinault. No sólo por su contenido dramático, con su especial insistencia en la doble

metáfora del amor como *combate y encantamiento*, sino también por su riquísimo contenido musical; sus recitativos marcaron el camino a seguir a varias generaciones de músicos franceses, por lo menos hasta Rameau, quien dedicó un detallado y apasionado estudio al *air* (¿recitativo?, ¿arioso?) de *Armide* en el acto II: *En fin, il est en ma puissance*. Pero no sólo sus recitativos: la grandiosa *passacaille* del acto V es una página única en toda la historia de la ópera.

La discografía de óperas de Lully es ridículamente pequeña. Herreweghe, por cierto, vuelve a grabar una ópera que ya tenía en disco (Erato), no muy bien acogida por la crítica y en cualquier caso desaparecida de la circulación. El segundo intento es fruto de una producción del Teatro de los Campos Elíseos de París (que cuenta con una auténtica «temporada Herreweghe») que no fue bien recibida por el público en su vertiente escénica, aunque fue aclamada en la musical. El director belga ha optado por la incisividad rítmica, apartándose del Lully más aterciopelado y *éclatant* de Christie, con furiosos *tempi* que no excluyen la grandiosidad, como en la citada *passacaille*. La orquesta ha sido dotada de un vigor inusitado, marcadamente danzable, con participación destacada de las percusiones (elemento del todo justificado dado el carác-

ter un tanto infernal de la obra). Un poco menos lograda ha sido la dirección de los cantantes, que demanda, quizá, más sutileza; algunos de ellos parecen un poco perdidos en la vorágine rítmica. La dirección, en conjunto, resulta más dramática, con contrastes violentos contrastes en claroscuro, que lírica; un poco de *sfumato* no hubiera venido mal. No perdamos de vista, sin embargo, que hablamos de una interpretación magnífica que bordea lo excepcional.

El trabajo de los cantantes hubiera podido llegar a cotas más altas de haber contado con un director más atento a ellas (en esto, el modelo sigue siendo Christie). Guillemette Laurens se arroja con fiereza sobre su papel protagonista y, dado que aquí la dificultad no es tanto técnica como de capacidad dramática, se echa de menos un poco de *pathos*. Igual objeción podría hacerse al resto del reparto, lo que nos mueve a pensar más bien en un problema de dirección. Muy destacables Howard Crook como Renaud, Véronique Gens y el bajo Bernard Deletré. Espléndidos coro y orquesta.

Como quiera que se trata de la única grabación disponible de una obra fundamental, su conocimiento se hace obligado. Y eso que no hemos hablado nada de su bellísima portada. **P. Galonce**

(Anita) no lo tienen fácil, pues sus partes están escritas en tesituras notablemente agudas. Estupendo el barítono Krister St Hill como Jonny, así como Michael Kraus (Daniello) y Marita Posselt (Yvonne). El director Lothar Zagrosek cuenta con un instrumento orquestal magnífico, la Gewandhausorchester de Leipzig, del que se hubiera podido sacar más partido, pero ello no empece: la escucha de esta obra maestra es imprescindible. **P. Galonce.**



LEONCAVALLO: *Pagliacci*: Luciano Pavarotti, Joan Pons, Daniela Dessi, Paolo Coni, Ernesto Gavazzi. Orquestra de Filadelfia. Director: Riccardo Muti, director. Enregistrament public. The Academy of Music Filadelfia, 2/1992. PHILIPS 434 131-2. DDD.

Quan apareix un nou enregistrament discogràfic d'una òpera de repertori i sense cap mena de dubte *Pagliacci* ho és, hom espera alguns trets que la diferenciïn de la resta. Evidentment en el cas que ens ocupa no és altre que la presència de Luciano Pavarotti, i nogensmenys la de Riccardo Muti, en la seva, si no vaig errat, primera òpera en disc amb l'Orquestra de Filadèlfia de la qual n'és titular.

Doncs bé, definitivament no passarà a la història. De tots es ben conegut que la veu del tenor de Modena no és, ni de bon tros, la ideal per Canio, en puritat d'un dramàtic, tot i que el dia d'avui qualsevol *spinto* que es precii ja l'aborda. Encara que la prestació és superior a la seva anterior incursió (DECCA), el paper fa aigües. Ni té el volum, ni la carnositat, ni, el més important, la dicció necessària. El caràcter es fluix, i a voltes un no sap qui «talla el bacallà», Canio o la resta de la companyia. La virilitat tan a flor de pell del personatge queda diluïda, i en moments, com ara «A veintrè ore» o «Vesti la giubba» un no sap si riure o plorar.

Muti, fidel com sempre a allò que el compositor va escriure al pentagrama, elimina tots el aguts i afegits que imposa la tradició. No discutirem si és encertat o no, genèricament parlant, però en obres com *Pagliacci* ens sembla que perden el seu tremp. Això a part, la direcció, exuberant, s'erigeix com a verdadera protagonista. El napolità fa amb l'orquestra el que vol, i aquesta li respon, i de quina manera, tècnicament perfecta.

El baríton menorquí Joan Pons, ara de moda en qualsevol enregistrament actual, casualment quan menys canta a casa nostra, no supera el seu anterior resultat, al costat de Plácido Domingo en la possiblement millor versió contemporània. Muti no li fa cap favor, doncs prima els instruments a la seva veu, que sona forçada, i el priva dels grans moments, com en el cas de l'agut del Pròleg, no per ell en si, però per la manca de tensió.

La soprano Daniela Dessi no es troba còmoda en el paper de Nedda. Ni té l'agilitat que cal per l'ària mig belcantista «Stridono lassù» ni el dramatisme

pel final, quan cau morta apunyalada.

Tant Paolo Coni com Ernesto Gavazzi donen un bon resultat en els seus curts papers, malgrat que en altres casos trobem intèrprets que s'hi llueixen.

L'enregistrament, a base de diverses preses en viu, a Filadèlfia, es òptim amb un bon balanç entre les veus, que, potser en algun cas poden sonar llunyanes.

Del que s'ha dit es dedueix que només cal que comprin el CD els *fans* de qualsevol dels artistes. En qualsevol altre cas, és millor abstenir-se'n. **R. Royo.**

MONTEMEZZI, Italo: *L'amore dei tre re*. Grace Moore, Ezio Pinza, Charles Kullman, Richard Bonelli, Alessio De Paolis, Maxine Stelman, Anna Kaskas, etc. Cor i Orquestra del Metropolitan Opera House de Nova York. Direcció: Italo Montemezzi. EKLIPSE RECORDS EKR CD 9.

L'amore dei tre re és una òpera tan interessant com poc coneguda del gran públic. Basada en un drama de Sem Benelli, musicat gairebé directament, amb pocs canvis, pot dir-se que amb la seva estrena s'obre l'etapa post-verista de l'òpera italiana, que pren uns nous plantejaments del drama musical, amb esquemes similars als dels veristes però amb una renovada intensitat, un retorn als temes medievals o renaixentistes i gairebé sempre vinculats a un retorn al nacionalisme italià exacerbant i historicista que correspon «grosso modo» al nostre Noucentisme però que a Itàlia conduiria aviat a posicions més dures. La música d'Italo Montemezzi, amb una certa influència wagneriana, juga amb el *leitmotiv* d'una manera fascinant (el de les passes del temi-

ble rei cec Archibaldo, que contrasta amb el tema líric de Fiora i amb el bèl·lic de Manfredo) i crea unes melodies amb girs originals i canvis tonals inesperats que sobten l'espectador.

L'enregistrament d'aquesta òpera en CD és, per tant, una bona nova i també una curiositat, ja que és una funció en directe del Metropolitan de Nova York dirigida pel propi compositor, el 1941, i més encara per l'extraordinària qualitat dels intèrprets, començant pel vigorós i profund Archibaldo d'Ezio Pinza, un baix que captiva pel timbre noble i la força amb que projecta els aguts. Grace Moore fa una Fiora tensa i consistent amb les diferents fases per les quals passa el personatge, i Charles Kullman és un Avito creïble que projecta la veu amb força i nitidesa. Correcte el Manfredo de Richard Bonelli i eficient el Flaminio d'Alessio De Paolis. L'enregistrament té dos inconvenients: la fressa constant que acompanya la música, com si s'estiguessin fregint sardines al costat del micròfon, i la manca de text que acompanyi aquesta edició, precisament en una obra tan interessant des del punt de vista teatral. **Roger Alier**

MOZART, W. A.: *Don Giovanni*. Mariano Stabile (Don Giovanni), Oskar Czerwenka (Il Commendatore), Gertrude Grob-Prandl (Donna Anna), Hilde Konetzni (Donna Elvira), Herbert Handt (Don Ottavio), Alois Pernerstorfer (Leporello), Alfred Poell (Masetto), Hadda Heusser (Zerlina). Cor de l'òpera de l'Estat de Viena. Orquestra Simfònica de Viena. Dir: Hans Swarowsky. Preiser Records 90166 (2 CDs) AAD.

Aquest enregistrament del

Don Giovanni només es pot recomanar a col·leccionistes empedreïts de versions de la immortal òpera mozartiana o a germanòfils de pro. La dicció de gairebé tots els cantants és una mena d'italià *alla tedesca* difícil de suportar. L'excepció és el Don de Mariano Stabile, ben dit, però el 1950, any de l'enregistrament, el baríton italià tenia 62 anys i el seu estat vocal es manifesta notòriament mermat, ja que Stabile ofereix un personatge més lleuger que seductor, sense la suficient transcendència en l'enfrontament amb l'estàtua del Commendatore ni el refinament per al duo amb Zerlina («Là ci darem la mano») o la canzonetta «Deh vieni alla finestra». Per rematar-ho, la foto de la portada parla per si mateixa. Al seu costat, Alois Pernerstorfer canta un dels Leporellos més insípidos que es puguin imaginar. Ja se sap que passar-se de gracios en aquesta part és massa fàcil, però tampoc no calia quedar-se curt. Oskar Czerwenka és un Comendador poc imposant i no gens atemoridor, amb una veu discreteta, mentre que Herbert Handt és un Ottavio cantant en un fil de veu, oferint la versió més débil possible del personatge. Com que s'ofereix la versió de Praga, ha estat suprimida «Dalla sua pace», fragment que potser convenia millor que «Il mio tesoro» a les possibilitats del nostre tenor. Completa el repartiment masculí el correcte Masetto d'Alfred Poell. Les senyores estan dominades per la veu i la presència de la Donna Anna de Gertrude Grob-Prandl. La soprano austríaca tenia llavors 33 anys i mostra una veu penetrant però excessiva per a la seva part. Sens dubte, les seves característiques vocals s'adeien més amb Wagner que no pas

amb Mozart, però vocalment és l'element més destacat de l'enregistrament, tot el contrari de la pàl·lida Elvira de Hilde Konetzni, aquest cop afortunadament sense el vertiginós «Mi tradí». Tampoc la Zerlina de Hedda Heusser no s'aixeca més enllà d'una funcional discreció. A més de la dicció, cal remarcar diferents errors textuais per part dels cantants. La direcció de Hans Swarowsky és discreta, amb temps flexibles (algún cop, com el final del primer acte, massa) i una orquestra que no fa ombra a la seva germana gran. Sentint aquest enregistrament podem entendre una mica per què és més conegut com a mestre de directors que com a director ell mateix. **X. Cester.**

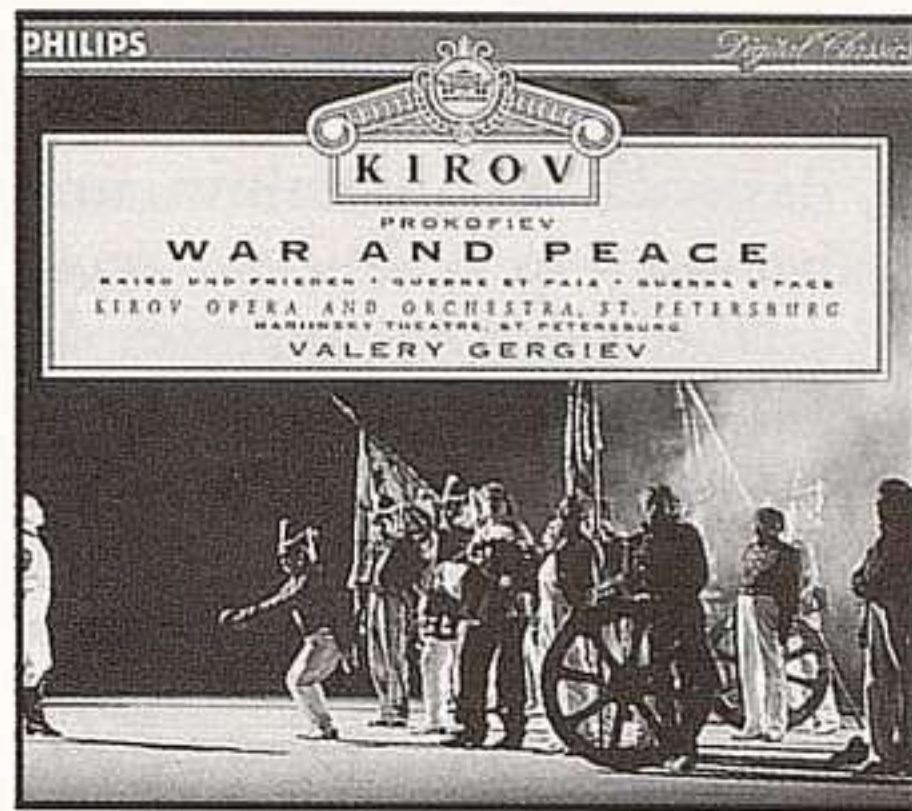
ORFF, Carl: *Antigona*. Inge Borkh (*Antigona*), Claudia Hellmann (*Ismene*), Kieth Engen (*Chorführer*), Ernst Häfliger (*Tiresias*), Gerhard Stolze (*Ein Wächter*). Cor i membres de l'Orquestra Simfònica de la Ràdio Bavaresa. Dir: Ferdinand Leitner. DG 20th Century Classics 437 721-2 (3 CDs) ADD.

El nom de Carl Orff és recordat bàsicament pels famosíssims *Carmina Burana*, però la seva obra és força extensa en el camp del teatre musical. De fet, els mateixos *Carmina* són escenificables. Un dels interessos el compositor alemany estava en la tragèdia grega i un bon exemple el tenim en aquesta *Antigona*, que es basa en la traducció de l'obra de Sòfocles a l'alemany per part de Friedrich Hölderlin. L'òpera s'estrenà al Festival de Salzburg l'any 1949 i suposà un pas més en el camí d'austeritat en el llenguatge emprès per Orff. Així, les línies vocals es desprenen d'un



melodisme reconeixible per adoptar la forma de recitats rítmics, molts cops monòtons, que segueixen les pautes de la parla. L'acompanyament instrumental es redueix a un *ostinato* rítmic en què els instruments de percussió tenen una part fonamental, desapareixent així tota idea de contrapunt. Aquesta essencialització rítmica fa que música i lletra estiguin íntimament unides, i d'aquí el principal defecte de la versió que ens ofereix DG, la manca de llibret. Ja sabem que a qualsevol llibreria podem trobar les obres completes de Sòfocles, però tot i tractant-se d'un enregistrament de sèrie mitjana no hauria estat cap disbarat incloure els textos cantats.

La versió de Ferdinand Leitner que ens arriba és la segona disponible després de la de la mateixa estrena enèrgicament dirigida per Ferenc Fricsay a una insòlita (en aquests repertoris) Filharmònica de Viena. Potser sense la grapa del director hongarès, la direcció de Leitner no és menys precisa i es beneficia d'una millor presa de so. El repartiment vocal és encapçalat per la punyent Antigona d'Inge Borkh, oposada al Kreon de Carlos Alexander, notable en la seva globalitat, però sense el sentit dramàtic del creador del paper, Hermann Uhde. Sobresurt també el sinuós Sentinella de Gerhard Stolze, així com el Tirèsies d'Ernst Häfliger (present igualment a l'estrena) i el sonor Missatger de Kim Borg, dins d'una notable homogeneïtat. Així, doncs, aquesta és una bona oportunitat per introduir-se en un aspecte interessant de l'òpera del nostre segle, que, si ho mirem bé, no deixa de ser un precedent dels moviments minimalistes. **X. Cester**



PROKOFIEV, Sergei: Guerra y paz: Gergalov, Prokina, Gregoriam, Borodina, Marusin, Okhotnikov, Gerelo, Bogachova, Morozov. Orquestra i cor del Kirov de St. Petersburg. Director: Valery Gergiev. PHILIPS 434 097-2. DDD. 3CD.

Valery Gergiev y el Teatro Kirov prosiguen su colaboración con el sello discográfico PHILIPS ahora con la grabación de la obra más compleja de la producción operística de Sergei Prokofiev, *Guerra y paz*. *Guerra y paz* es una obra que requiere un gran efectivo coral y orquestal y también más de una cincuentena de solistas, un trabajo de conjunto apropiado para una formación rusa en alza como es la compañía del Kirov. Basada en la novela de Tolstoi, la ópera se sitúa al final de la carrera del compositor, y aunque existe una primera versión de 1944, la definitiva es de 1952.

Gergiev afronta la partitura con un claro sentido de la medida sin dejarse llevar por efectos excesivos y grandilocuencias vacías. Su batuta impone un ritmo adecuado a la dramaturgia, capaz de matices y lirismo sin perder en ningún momento la precisión y claridad, que es la nota predominante en su batuta.

En cuanto al reparto, resulta

en conjunto más que notable. Entre los protagonistas destaca sobre todo el elegantísimo Príncipe Andrei de Alexandr Gergalov que con una voz lírica y expresiva consigue presentar a este personaje de toda su dimensión dramática. Olga Borodina canta una Condesa Helena mesurada y no excesivamente brillante, aunque más que correcta. Yelena Prokina interpreta con entrega la difícil parte de la Condesa Natalya y Yuri Marusin, con una voz de evidentes limitaciones, consigue dotar a Anatol del encanto que requiere el personaje. Sin embargo, los verdaderos protagonistas del reparto son los intérpretes de la infinidad de pequeños roles de la ópera, todos ellos cubiertos con una gran eficacia que da muestras de la profesionalidad de los cantantes que provienen de la antigua Unión Soviética.

Si se tiene que comparar esta versión con las anteriores, ésta las supera, sobre todo en lo que hace referencia a la dirección y no tanto quizás en los cantantes, puesto que la versión de 1960 (MELODIYA, EMI) dirigida por Aleksandr Melik-Pasaev cuenta con algunos nombres como Irina Arkhipova o Galina Vishnievskaja que resultan de absoluta referencia. En cualquier caso, nos encontramos ante una versión más que notable para acercarse al genio de uno de los mejores compositores rusos de nuestro siglo. **M. Heilbron.**

PUCCHINI: Madama Butterfly. Victoria de los Angeles, Walter Fredericks, Rosalind Nadell, Richard Torigi, Barbara Faulkner, John Thresh, Don Bernard, Arthur Cosenza. Dir: Walter Herbert. Grabación en directo en New Orleans, 18 de marzo de 1954. Bonus: Escenas de Tannhäuser grabadas en vivo en

1961. Legato Vlassics LCD 168-2 (2 CDs).

Coincidiendo con la conmemoración de los cincuenta años del debut de Victoria de los Angeles, diversas casas discográficas han lanzado al mercado sus reediciones del material grabado de la cantante barcelonesa. Legato Classics, no ha querido ser menos y nos ofrece una grabación en vivo de la que sin duda ha sido uno de los caballos de batalla de la excelente soprano, *Madama Butterfly*. Se trata de una grabación en vivo de 1954, con una calidad de sonido insuficiente, sobre todo en las escenas en que participan varios personajes, como es el caso de los invitados a la ceremonia nupcial, aunque posteriormente mejora bastante la calidad de sonido.

Si los admiradores de la soprano barcelonesa buscan en esta grabación la posibilidad de disfrutar con una refinada interpretación de la geisha Cio-Cio-San, han acertado plenamente, ya que la soprano está realmente excelente; basta escuchar «Vogliatemi bene» en el dúo amoroso del final del primer acto, o el aria «Un bel di, vedremo» del principio del segundo acto. Simplemente una interpretación excelente, muy humana y conmovedora, que logra tocar la fibra del oyente con un registro agudo de excelente limpieza. En cuanto al resto del reparto, el Pinkerton de Fredericks está a la altura, aunque el timbre de su voz no sea precisamente muy bello. El Sharpless de Torigi es discreto y la Suzuki de la Nadell es muy adecuada al personaje que interpreta, todo lo contrario al Coro de Thresh que es a todas luces insuficiente. El Bonzo de Cosenza es discreto, al igual que el Yamadori de Bernard. La dirección de Walter Herbert

tiene momentos excelentes, aunque en conjunto es un tanto desigual. En definitiva una grabación especialmente recomendable para los amantes de la soprano Victoria de los Angeles, que además pueden disfrutar con el excelente suplemento wagneriano de las escenas del *Tannhäuser* grabadas en el Festival de Bayreuth de 1961, algo realmente interesante para conocer toda la trayectoria de Victoria de los Angeles. **F. Sans Rivière**

RAMEAU: *Castor et Pollux*. Agnès Mellon, Véronique Gens, Howard Crook, Jérôme Corréas, René Schirrer. Les Arts Florissants. Dir: William Christie. Harmonia Mundi 901435.37 (3 CD).

Después de la comedia *Les Indes Galantes*, Jean-Philippe Rameau encaró la composición de una *tragédie en musique*, con un libretto de J.B.C. Ballard. La obra fue estrenada el 24 de octubre de 1737, en París, y tuvo un moderado éxito, si bien en posteriores reposiciones éste fue en aumento. Su título era *Castor et Pollux*. Hoy da gloria escuchar esta ópera, una de las obras maestras dentro de la vastísima producción de Rameau. La ópera barroca francesa es uno de los géneros más hipotecados por el peso de las convenciones, pero eso parece importar poco a Rameau, para quien la convención no es tanto una traba como una pista de despegue para su genio, que supera el peligro de la dispersión entre recitativos y *divertissements* dotando a cada acto con una unidad desconocida en el género; ahí está la clave para entender tanto la riqueza de su escritura orquestal y vocal, andamio de las estructuras dramáticas. De Rameau suele alabarse su gran capacidad como

compositor orquestal pero eso no es hacer justicia a su escritura vocal, verdaderamente exquisita, que por momentos rompe el esquema recitativo-aria para adentrarse en terrenos no explorados; se ha señalado, por cierto, que Rameau avanza algunas características de Massenet o Debussy por su tratamiento musical de la lengua francesa.

La convención tampoco parece un gran problema para William Christie (que ha utilizado la versión del estreno de la ópera); al contrario, obtiene de ella la energía necesaria para superar sus limitaciones. Ese es en buena parte, me parece, el secreto de Christie como director: no sólo la comprensión del estilo musical sino también su forma de dar sentido a los lugares comunes, extrayendo de ellos todas sus implicaciones. Su trabajo en esta ópera es uno de los mejores que le hemos escuchado, un auténtico ejercicio de director. Sin renunciar a los aspectos más sensuales de la partitura, consigue siempre llevar la acción hacia adelante gracias a su labor con los cantantes, en las partes menos evidentes pero más sutiles, aquéllas que garantizan la continuidad dramática. Es imposible oír *Castor et Pollux* sin seguir atentamente el libretto; si así se hace, es posible advertir todas las *nuances*, todos los adornos, toda la variedad contenida en el canto. Espléndidas prestaciones de la orquesta y en especial del coro, que consigue momentos indescriptibles, como el lamento que abre al primer acto o la famosa escena a la entrada de los infiernos en el tercero.

El reparto funciona bastante bien. Agnès Mellon, como Te-laira, muestra algunas irregularidades (en «Tristes apprêts» por ejemplo); Véronique Gens,

Febe, demuestra mucha más valentía y un mejor estado vocal, dando al rol el adecuado tinte enfermizo. Pollux está interpretado por el barítono Jérôme Corrêas, al que se le hubiera podido exigir un poco más de entrega, y Castor por el tenor Howard Crook, que se enfrenta con un papel no muy extenso (comparece en el acto cuarto) pero sí arduo, pues fue escrito para el *haute-contre* Denis-François Tribou en una tesitura particularmente aguda.

Versión que desbanca a la de Harnoncourt, ésta de Christie estoy seguro de que agrada mucho a los degustadores de la ópera barroca francesa. **P. Gallon**



RIMSKY-KORSAKOV: Mozart & Salieri. Vladimir Bogachov, tenor (Mozart), Nikita Storoyev, bajo (Salieri). Canciones del mismo compositor y de Glinka. Conjunto I Musici de Montreal. Dir; Yuli Turovsky. Chandos, ICD, DDD, CHAN 9149, 1993.

La ópera en un solo acto de Rimsky-Korsakov *Mozart y Salieri*, está basada en la segunda de una serie de cinco tragedias del famoso poeta ruso A. Pushkin (1799-1837). Esta ópera, dada la dificultad del idioma, se representa muy de vez en cuando, a pesar de que exista un interés especial por el libreto.

En el se narra la incapacidad de Salieri, *Kapellmeister* de la corte vienesa, para aceptar a un rival tan extraordinario como Mozart y como, aprovechando su amistad, lo envenena. Hoy en día, ya nadie cree que Mozart fuese envenenado, y mucho menos que su asesino fuese Salieri, aunque en el siglo XIX sí se diese crédito a esta versión de los hechos, mucho más «adecuada» al espíritu romántico de la época. La obra musicalmente no se merece el olvido que ha tenido hasta la fecha; la psicología de los personajes es suficientemente atractiva y la participación vocal es muy importante, ya que el compositor ruso utiliza un recitatorio muy efectivo. La obra es fundamentalmente vocal aunque el aspecto musical es realmente exquisito, con una excelente instrumentación y una riqueza de elementos melódicos autóctonos de un gusto refinado. Los intérpretes han sido elegidos con gran acierto; el Mozart de Bogachov tiene fuerza y brillantez, con una línea de canto muy bella a pesar de algunas deficiencias en el registro agudo; Storoyev interpreta un Salieri ágil de voz muy atractiva y poderosa, capaz de imprimir la suficiente autoridad al personaje.

En cuanto a las canciones de Rimsky-Korsakov, merecen que se destaque la excelente interpretación de Bogachov que realza toda la belleza y profundidad de las mismas.

Por último las diez canciones de Glinka, más italianizantes, son un excelente repertorio para el lucimiento de los dos intérpretes de la grabación. En cuanto a la orquesta, I Musici de Montreal, cabe destacar su excelente interpretación, muy cuidada, compacta y llena de matices gracias a la firme dirección de Yuli Turovsky. Una más

que preciada grabación canadiense de este repertorio ruso del que existe poca oferta grabada en compacto. **F.Sans Rivière.**

ROSSINI, Gioacchino: Il Barbiere di Siviglia (extractos). William Matteuzzi, Enrico Fissore, Cecilia Bartoli, Leo Nucci, Paata Burchuladze. Orquesta y Coro del Teatro Comunale de Bolonia. Director: Giuseppe Patané. DECCA 440 289-2. DDD.

Aprovechando que el bicentenario de Rossini aún colea tardíamente, DECCA ofrece un CD de extractos del *Barbiere* grabado para la ocasión. Grabación de buen nivel que no borra el recuerdo de otras más redondas.

La joya de este disco es, sin duda, Cecilia Bartoli. Mezzo rossiniana 100%, hace justicia a la polifacética personalidad de Rosina. Dotada con un centro ancho y mórbido, con graves aterciopelados y agudos que piden mayor cuidado en su emisión, resulta vivaz y lánguida cuando conviene. Su voz es flexible y las agilidades son superadas sin esfuerzo, dada su técnica correcta y sus acertadas nociones estilísticas.

Matteuzzi luce una voz tenoril muy blanca, pequeña, flexible y adaptada al rol de tenor *contraltino* requerido en el Rossini buffo. A veces su canto es algo engolado y afectado, pero otorga juventud y aristocracia a su Alamaviva.

El Fígaro de Nucci es algo opaco y exagera la vis cómica con histrionismos que ensucian ligeramente la línea de canto. Sus agilidades pecan de rutinarias y la voz parece cansada. Su lectura del personaje es un tanto superficial, dado que su repertorio no es éste, precisamente.

Otro tanto sucede con el Basilio de Burchuladze ya que su comicidad es limitada y su interpretación es poco matizada, al ser monótono y estentóreo. Grata sorpresa, en cambio, con el Bartolo de Enrico Fissore: hay comicidad a raudales sin perder un ápice el estilo del buffo rossiniano. Su voz es muy flexible y la dicción se pliega ante todos los matices expresivos que adornan al grotesco personaje, realzándolo con un hábil fraseo.

La dirección de Patané es correcta, con *tempi* algo lentos, pero no hace olvidar batutas más inspiradas, que han logrado resaltar el brillo de la instrumentación del genio de Pesaro. El sonido es bastante opaco, con un efecto de sordina, habitual en las direcciones del recientemente fallecido director.

En estos tiempos de filología musical *militante* no cabe otra cosa que lamentar la exclusión del rondó final para tenor «Cessa di più resistere», que no figura en el CD de extractos porque en la grabación completa no existe. **J. SUBIRÀ**

ROSSINI, Gioacchino: *L'inganno felice*. Cundari, Jacopucci, Montarsolo, Tadeo, Pezzeti. Orchestra da camera Alessandro Scarlatti. Director: Carlo Franci. Arkadia CDHP 603.1. ADD.

***L'occasione fa il ladro*. Fusco, Truccato - Pace, Sinimbergi, Tajo, Gonzales. Orchestra da camera Alesandro Scarlatti. Director: Luigi Colonna. Arkadia CDHP 602.1. ADD**

En 1812 se estrenaba en Venecia, entre otras óperas de Rossini, *L'inganno felice*, farsa en un acto de Giuseppe Foppa, y *L'occasione fa il ladro ovvero il cambio delle valigie*, la *burletta per musica* en un acto de Luigi Prividali. Prácticamente estas dos

joyas de la ópera bufa han quedado - discográficamente hablando- eclipsadas por otros celeberrimos títulos rossinianos compuestos a partir de 1813 y en verdad hoy en día aún resulta difícil poderlas escuchar en directo. Aprovechando dos grabaciones realizadas durante sendas representaciones de dichas óperas acaecidas en Nápoles en 1963, la casa discográfica Arkadia acaba de lanzar estos dos registros (con una extraordinaria calidad de sonido), que merecen ser conocidos por todos los melómanos y en especial por los rossinianos de pro.

Ambas poseen como común denominador la fluidez de transmisión del característico estilo de Rossini representado por sus constantes y efectistas crescendos, por la riqueza de las coloraturas, por los ritmos que deben controlarse en la elección de los *tempi* cuando se abordan los temibles *tutti* del final de ciertas escenas, y un contraste perfectamente definido en la expresión de los recitativos, arias y cabalettas. Además, una absoluta vitalidad y las constantes sugerencias vocales ponen de manifiesto que cada uno de los cantantes que forman los distintos equipos vocales- que con excepción de Montarsolo no fueron primeras figuras del panorama internacional- ha encarnado a su personaje con un evidente estudio previo tanto musical como psicológico. La dirección de Luigi Colonna -en *L'occasione*- se caracteriza por la ya referida fluidez, conseguida por una variedad de los *tempi*, y un paso suficientemente lento en las arias, vivaz en las coloraturas y sugerente en los recitativos. A destacar el *tutti* que pone punto final a la octava escena y en el cual se puede percibir la calidad de las voces y de la orquesta que participa en el registro.

Por su parte Carlo Franci, en *L'inganno*, propone una dirección de un trazo más equilibrado, aprovechando todo el color vocal del espléndido equipo canoro y de las exquisiteces rossinianas que pueden escucharse desde la primera hasta la última nota de la grabación. Dos registros realizados a través de interpretaciones en directo, que cuentan, repetimos, con una calidad de sonido espléndida y que rayan a un gran nivel interpretativo. **LL. Trullén**

ROSSINI, Gioacchino: *Mosè in Egitto*. Ruggero Raimondi, Siegmund Nimsgern, June Anderson, Ernesto Palacio, Zehava Gal, Salvatore Fisichella, Sandra Browne, Keith Lewis. Ambrosian Opera Chorus. Philharmonia Orchestra. Dir.: Claudio Scimone. PHILIPS 420.109-2

Esta ópera rossiniana estuvo sobrevalorada en su época, pasó después por el ostracismo casi completo de los primeros decenios de este siglo, y ha resucitado más tarde a través de las distintas versiones que de la misma se han dado en disco. La que nos ocupa nos presenta la versión que dio Rossini de ella en Nápoles (1819) después del escaso éxito de la primera versión, perjudicada por lo que parece que fue una penosa presentación escénica, y esto en una época en que estas cuestiones no eran muy tenidas en cuenta.

Mosè in Egitto es una ópera para que se luzca un bajo en los sólidos pasajes en los que tiene que dar prestancia al personaje bíblico, y sobre todo para cantar la pieza que, extrañamente, logró un consenso universal a pesar de basarse en un único tema que apenas se desarrolla: la plegaria «Dal tuo stellato soglio», añadido preci-

samente en esta versión de 1819 para dar mayor solemnidad e interés a la obra. El solemne papel de Moisés lo canta en esta grabación Ruggero Raimondi con solemnidad y con medios vocales lujosos, pero sin que quede del todo creíble el personaje. Ernesto Palacio es un excelente tenor rossiniano, que aunque está modestamente dotado de facultades sonoras, exhibe un excelente estilo en sus intervenciones como Osiride, el hijo del Faraón. June Anderson «belliniza» un poco la música rossiniana en su papel de Elcia, pero en general da un alto nivel a la mayoría de sus intervenciones. El rol menor de Aronne queda muy bien servido por Salvatore Fisichella; en cambio, el de Amaltea queda empobrecido por las limitaciones de Zehava Gal, una mezzo-soprano con poco color y bastante reducida capacidad. Siegmund Nimsgern se halla fuera de su terreno en el papel del Faraón, pero se esfuerza en cumplir adecuadamente. La Philharmonia Orchestra viste a toda la grabación de una bella y sugestiva sonoridad, bajo la batuta de Claudio Scimone, un director con suficiente sentido del teatro como para que el interés de la grabación no decaiga en ningún momento.

Roger Alier

SMETANA, Bedrich: *Dve Vdovy* (Las dos viudas): Jana Jonásova, Marcela Machotova, Miroslav Svejda, Dalibor Jedlicka, Alfred Hampel, Daniela Sounova-Broukova. Coro y orquesta de la Radio de Praga. Director: Jaroslav Krombholc. PRAGA LE CHANT DU MONDE PR 250 022/23 CM 202. Distribución Harmonia Mundi. ADD. 1993.

La apertura de los países del Este europeo a Occidente ha

permitido el acceso a un buen número de grabaciones discográficas hasta hace poco únicamente disponibles en disco de vinilo y distribuidas de forma irregular entre nosotros. Tal es el caso de esta versión de *Las dos viudas* de Smetana grabada en 1974 y que ahora llega con el sello PRAGA. Se trata de una de las óperas cómicas del compositor de *La novia vendida* quizás no tan brillante como ésta pero igualmente fresca y alegre.

La presente versión la dirige Jaroslav Krombholc, director ya de una versión de 1956. Su dirección es ágil y vital, con tiempos rápidos, fiel a los rasgos auténticamente bohemios y no «germanizada» como ocurre con algunas versiones de óperas de Smetana. El reparto vocal es notable. Ninguna voz destaca de forma especial aunque hay diferencias entre el canto expresivo y elegante de las dos protagonistas Jana Jonásová y Marcela Machotková y la discreta corrección del tenor Miroslav Svejda. Dalibor Jedlicka en el papel de Mumlal es quizás el mejor de todos ellos. Mejor la orquesta que el coro de la Radio de Praga. El libreto que acompaña el CD se presenta en inglés y francés. Se encuentra a faltar la versión original checa, no tanto para entenderla, sino simplemente para poder seguir con más facilidad el texto.

M. Heilbron.



VERDI, Giuseppe: *Don Carlo*. Christoff, Gobbi, Filippeschi, Stella, Nicolai, Neri. Orchestra e Coro del Teatro dell'Opera di Roma. Dir: Gabriele Santini. EMI CLASSICS 0777 7 64642 2 0 (3 CDs). ADD.

Hasta el momento las grabaciones del *Don Carlo* que existen en el mercado poseen a título individual una calidad interpretativa ciertamente fascinante. La trilogía legada por los Karajan, Solti o Giulini, a la que ahora cabe añadir la reciente producción de Sinopoli, conforman una oferta ciertamente magnífica que puede provocar interrogantes acerca del devenir de las futuras producciones que ahora puedan salir a la venta.

Pero ante la presente grabación realizada en 1955 y recientemente pasada a disco compacto -por cierto, a pesar de ser en mono, la calidad de sonido es espléndida- posee dos atractivos lo suficientemente sugerentes para convertirse en demanda obligada por parte de los melómanos verdianos. Dos nombres brillan con luz propia en esta producción: el primero es el espléndido Felipe II trazado por la imponente voz de Boris Christoff, bajo un dramatismo y una fuerza expresiva fascinantes. No se pierdan su paso por «Ella giammai m'amò», aunque ya hayan saboreado las versiones legadas por los Raimondi o Ghiaurov. Christoff raya a un nivel encomiable a lo largo de toda la ópera, adentrándose en el interior del personaje y haciéndolo resurgir con absoluta credibilidad; en su paso por el ya citado inicio del tercer acto consigue una solemnidad de canto, un sentimiento y, por encima de todo, esa expresión que en tantas ocasiones evidenció a lo largo de su carrera. El otro nom-

bre a resaltar es el de Tito Gobbi, un Rodrigo de excepción; su regularidad en la línea de canto, su naturalidad y a la vez su detallismo y capacidad para dar a cada palabra y cada nota la acentuación requerida hacen de su Rodrigo un personaje repleto de humanidad y expresión. Curiosamente, el Don Carlo de Mario Filippeschi, la Elisabetta de Antonietta Stella y la Éboli de Elena Nicolai parecen regirse por los parámetros de una cierta exageración de matices. No cabe duda de que Filippeschi está espectacular en sus intervenciones, pero resalta en demasía todos los matices de expresión y acentuaciones dinámicas. Técnicamente, este tenor, en cuya discografía podemos encontrar una *Norma* y un *Rigoletto*, no posee ningún tipo de problemas aunque se mueve mejor por su brillantísimo registro agudo que en la zona grave de la tesitura. La dirección de Santini es correcta, en especial en lo referente a los *tempi* y la Orquesta y Coro del Teatro dell'Opera di Roma superan con solvencia su cometido. **Ll. Trullén**

VERDI, Giuseppe: *Rigoletto* (extractos): Pavarotti, Nucci, Anderson, Ghiaurov, Verrett. Orchestra e coro del Teatro Comunale di Bologna. Director: Riccardo Chailly. DECCA 436 097-2. DDD.

Los melómanos ya conocerán la versión íntegra de esta ópera producida por la casa discográfica DECCA en 1989. Como siempre que hablamos de extractos, nos encontramos ante una serie de arbitrariedades en la selección que para muchos oyentes puede ser gratificante y para otros suponerles evidentes molestias. Entre arias, dúos y cuartetos, en total, la selección que nos ocupa con-

tiene dieciséis fragmentos- no cabe duda que cuidadosamente seleccionados para concentrar lo mejor de lo mejor de la ópera -en una versión que viene de la mano de una constelación de estrellas del canto.

No supone ninguna novedad apuntar que el *Rigoletto* es una ópera redonda a la que no le sobra ni falta nada y por ello es aconsejable obtener esta versión íntegra - del todo recomendable-antes de sumergirse en la audición de esta selección.

Pavarotti estaba en un momento vocal espléndido, con un registro agudo radiante, con un centro extraordinario y con la claridad de dicción que siempre le ha caracterizado y que ahora continua manteniendo. La Gilda de June Anderson resulta asimismo extraordinaria con un lucimiento de las coloraturas ciertamente excepcional, con un *Caro nome* si no excesivamente emotivo si impresionante por la facilidad en la consecución de los pasajes en la zona alta de la tesitura con la que culmina el aria. El *Rigoletto* de Leo Nucci, quizás el personaje que resulta encarnado con mayor personalidad, es altamente dramático en especial en el «Povero *Rigoletto*». Como ya puede resultar evidente el Sparafucile de Ghiaurov posee la profundidad vocal suficiente para dar ese aspecto maligno al personaje y por su parte tener en el papel secundario de Maddalena -si es que en *Rigoletto* puede existir algún personaje secundario- a una cantante de un timbre tan bello como Shirley Verrett. Es realmente gratificante. En definitiva, un CD para disfrutar de la música de Verdi, eso sí, a medias por no tratarse de la versión completa de la ópera. **Ll. Trullén.**

VIVALDI, A.: *Montezuma*. Dominique Visse, Danielle Borst, Isabelle Poulenard, Nicolas Rivencq, Brigitte Balleys, Luis Masson. La Grande Écurie et la Chambre du Roy. Dir.: Jean-Claude Malgoire. ASTREE - AUVIDIS- E.8501 (2 CD).

Aquest *Montezuma* no és una veritable òpera de Vivaldi, sinó una recreació ideal feta de fragments procedents d'altres òperes del compositor, com un gegantí *pasticcio* dels que sovint es feien a l'època, encara que habitualment amb trossos de compositors diversos. Cert que el creador de la idea, Jean-Claude Malgoire (que afirma que la idea l'hi va donar el cèlebre llibre *Concierto barroco* d'Alejo Charpentier) ja es posa la bena abans de la ferida explicant al lector la seva idea de crear aquest *pasticcio*, on es poden reunir els millors fragments musicals de les òperes de Vivaldi, més que no pas sotmetre als espectadors poc pacients del segle XX a l'audició d'integrals d'obres autèntiques, però molt allunyades dels costums musicals del nostre temps. Si la idea és discutible, ell mateix ja la discuteix des de les notes al programa d'aquest enregistrament, i el cert és que la reunió de peces que figuren en aquest *Montezuma* són una veritable antologia de l'art vocal vivaldià, d'aquest barroc florit i hiper-ornamentat que feia les delícies del públic i que va quedar finalment oblidat entre la polseguera de les biblioteques venecianes. Com que les àries no tenen cap efecte sobre l'argument, ja que només parlen de sentiments, només calia cosir el conjunt de peces escollides amb uns recitatius adients. El resultat és una història de la invasió espanyola que, d'acord amb els cànons de l'òpera sèria de l'època, acaba

en noces i felicitat general, ja que ni tant sols Montezuma (nom habitual de Moctezuma a Europa) mor en el procés d'ocupació (va morir realment d'una pedrada d'un dels seus fidels).

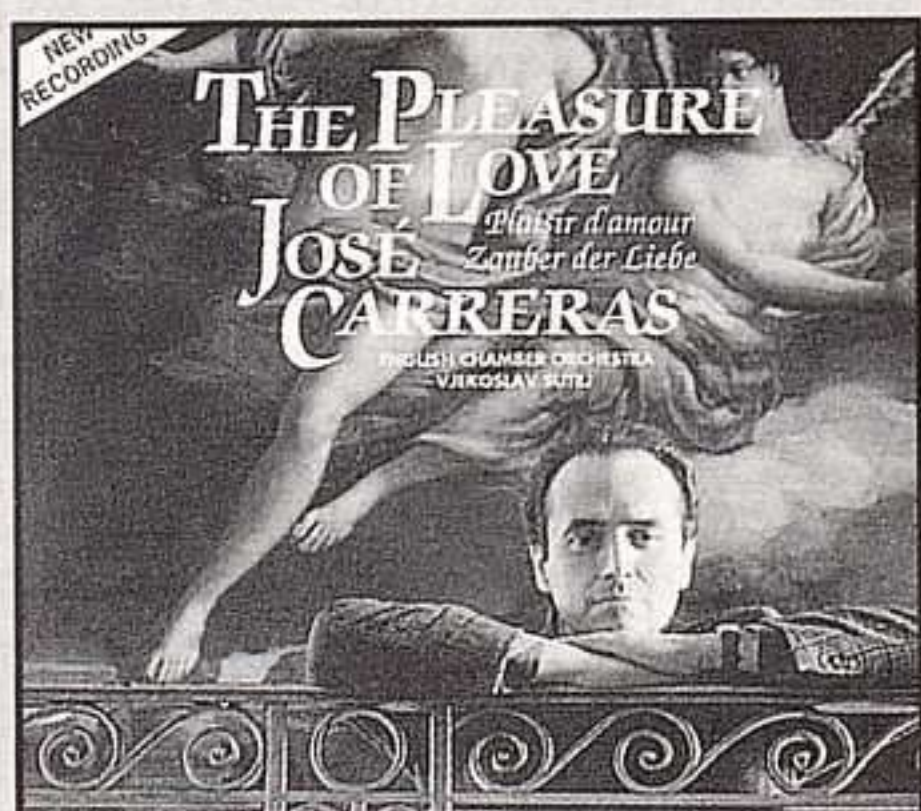
El conglomerat és format per àries de *La Griselda* (entre les quals la coneguda «Agitata da due venti»), de *L'Orlando furioso*, de *Candace*, de *La fida ninfa*, etc., així com d'algunes cantates i serenates. La interpretació és moderadament brillant a càrrec d'un equip d'especialistes francesos entre els quals sobresurt Isabelle Poulenard en el rol de Teutila. La Grande Écurie et la Chambre du Roi realitza una tasca eficient com a suport instrumental d'aquest

veritable festival de la coloratura barroca que ens ofereix la iniciativa de Jean-Claude Malgoire. Una incursió en un món que té el seu *fascino*. **R. Alier.**

PRIMERAS VISPERS DE LA ANUNCIACION DE LA VIRGEN MARIA (VENECIA 1643). Obras de Monteverdi, Rigatti, Grandi, Cavalli, Finetti, Marini, Banchieri, G. Gabrieli, Fasolo. Gabrieli Consort & Players. Dir: Paul McCreesh. ARCHIV PRODUKTION 437 552-2 (2 CD). DDD. 1993.

Este cofre de dos CD pertenece a la categoría de los *discos reconstrucción* a los que los aficionados a la música antigua están acostumbrados. En este

caso se trata de reconstruir unas vísperas venecianas tal como pudieron haberse celebrado en San Marcos de Venecia, en 1643. Reconstrucción tentativa, pues, más que rigurosa, puesto que se reúnen obras que no coinciden en el



SIN PREJUICIOS DE ESTILO

THE PLEASURE OF LOVE. José Carreras. Arias y canciones de Martini, Caldara, Scarlatti, Händel, Stradella, Bononcini, Fétis, Gluck, Perti, Durante, Giordani, Mercadante y Donizetti. José Carreras. English Chamber Orchestra. Director: Vjekoslav Sutej. PHILIPS 434 926-2. DDD, 1993.

La última grabación de José Carreras, una selecció de arias barrocas o clàssicas en su mayoría, no interesarà demasiado a

los aficionados a este repertorio y con toda probabilidad no solo no interesarà, sino que disgustarà seriamente a los más puristas entre ellos. Sin embargo, el compacto no está destinado tanto a este público como a los *fans* del tenor que tienen la oportunidad de acercarse al Carreras de nuestros días en un repertorio que hoy frecuenta mucho en sus recitales.

Después de lo dicho no se puede pensar en Carreras como el intérprete ideal de estas arias, sin embargo, el tenor catalán impone en este repertorio como en otros la belleza natural del timbre de su voz y una elegancia ejemplar. Con los años, Carreras ha ganado también en capacidad para matizar, para el canto apianado y la *mezza-voce*. El efecto que causa es notable. En ocasiones se deja arrastrar por un canto excesivamente romántico y no faltan tampoco los momentos en los cuales el registro agudo suena un poco tirante, sin embargo, en conjunto, canta con

una gran expresividad y un cuidado en la dicción que exigen el más vivo de los elogios. Los acompañamientos no son tampoco fieles al original, lo cual no puede dejar de dar la sensación de barroco edulcorado. Lo mejor de la selección, sin embargo, no podían ser las arias barrocas sino las dos canciones de Mercadante y Donizetti que se recogen en la selección. La primera de ellas, *Il cardellino*, es una pequeña joya en la que el canto lírico y cálido de Carreras va como anillo al dedo a la pieza. La segunda, *Ti voglio bene assai* produce un efecto parecido aunque en esta ocasión la compañía de discográfica haya cometido un pequeña traición al tenor. De las siete estrofas que cuenta la canción el tenor interpreta únicamente tres y el texto que acompaña el compacto recoge la canción completa con lo cual la supresión se hace evidente. Aunque no lo aprobamos, se lo perdonamos al tenor. **M. Heilbron.**

tiempo por su fecha de publicación o composición, aunque sí por su vinculación a Venecia y sus caracteres estilísticos comunes. Estamos en las puertas del barroco, en el momento en que se estaba dando cuerpo a la ópera en la misma Venecia. Escuchando las diversas piezas que componen la celebración se adivina no muy lejos de San Marcos el primer teatro de ópera, el de San Casiano.

No sólo las obras de Monteverdi y Cavalli remiten a la ópera veneciana; toda la música (excepto las partes de canto llano, claro) exhala un denso aroma a espectáculo profano. En realidad, las celebraciones de San Marcos eran a mayor gloria de Dios... y del Dogo. Los inmensos coros con masivo apoyo instrumental se alternan con piezas monódicas (como el delicado himno *Deus qui mundum iacentem* de Monteverdi) mostrando, por si hacía falta, lo que de teatral hay en la Iglesia. El efecto *visual* no está tan lejos de la pintura de Bellini o Tintoretto: profundidad atmosférica, juegos cromáticos.

El resultado concreto de esta grabación es soberbio. Ciertamente, todos los intérpretes son anglosajones pero, qué le vamos a hacer, dominan la música antigua como nadie. Paul McCree ya había dado muestras de talento con un disco anterior dedicado a la música para una coronación veneciana (Virgin Classics Veritas) y aquí se confirma. La interpretación no sólo es irreprochable en todo momento sino que llega a lo desbordante y estamos casi a punto de recomendar la audición de estos dos CD para quienes no conozcan la música de este período esencial. Al buen hacer de los músicos se une una toma de sonido conveniente-

mente espaciosa que intenta dar cuenta del ambiente sonoro de San Marcos.

Sólo una objeción: el segundo CD dura tan sólo 32 minutos. ¿Hubiera sido tan difícil completar el minutaje exigible con alguna otra obra coetánea?

P. Galonce

CALLAS, Maria: Fragmentos de *Il Trovatore* y *Aida*. Beethoven: *Ah! perfido*, op. 65. EKLIPSE EKRC 14 ADD.

Solamente puede recomendarse este disco compacto a los seguidores acérrimos de la divina Callas ya que su nefasta calidad de sonido lo convierte en un registro prácticamente inaudible. El único punto destacable es la inclusión en el compacto de la que es hasta ahora la última grabación conocida realizada por la voz de Maria Callas, en concreto *Ah! perfido*, escena y aria op. 65, de Beethoven. De Callas ya se conocía una interpretación de esta página beethoveniana -puede encontrarse como complemento a la grabación de *Medea* de Cherubini, que realizó en su momento para la casa EMI- pero la que nos ocupa, procedente de una actuación de la cantante en el Théâtre des Champs Élysées, de París, el 16 de marzo de 1976, un año y medio antes de su fallecimiento, posee un evidente valor sentimental. Fragmentos de un *Trovatore* procedente de una interpretación acaecida el 27 de junio de 1957 en Ciudad de México y de una *Aida* del 20 de junio de 1953 completan este compacto que, repetimos, posee únicamente un valor sentimental, más aún para los incondicionales devotos de «la divina».

Ll. Trullén.

CARRERAS, Josep. Primer recital americà. Obres de Bellini,

Rossini, Verdi, Fauré, Falla, Alvarez, Tosti, Puccini i Giordano. Pianista desconegut. Enregistrament en viu. Carmel, Califòrnia, 14 d'Octubre de 1975. Legato Classics, LCD 166-1. ADD.

Ed Rosen, el productor d'aquest compacte, escriu també les breus notes introductòries, en què ens fa saber com es va dur a terme aquest enregistrament. Ell estava assegut a la primera fila del teatre on se celebrava el concert. Va amagar un micròfon dins d'un mitjà negre, i gràcies a això tenim aquest recital entre mans.

Carreras tenia vint-i-vuit anys aleshores, i a fe de Déu que es nota. Curiosament, o potser no tant, a la vista del programa, es podria pensar que és un del últims concerts oferts pel tenor, car el repertori no difereix gaire, posem per cas, del recital del seu retorn al Liceu, i fins avui la darrera actuació al coliseu de les Rambles, després de la seva malaltia.

Per tant, es pot concloure que Carreras es troba en un repertori especialment estimat per ell.

Com sempre les cançons de Bellini són marca de la casa; la veu fresca, sense cap mena de tensió aliena a la música i una espontaneïtat total. Així *Il Fervido Desiderio*, *Dolente immagine di Fille mia*, *Vaga Luna che inargentata* obren el concert. A continuació una de les àries predilectes, originalment per a *mezzo*, del tenor, «Deh tu bell'anima» d'*I Capuleti* seguida de dues més, «Quel alme pupille» de *La pietra del Paragone*, de Rossini, i «Je vais encore entendre ta voix» de *Jérusalem*, de Verdi. En aquestes àries tot l'encís de la veu, *belcanto* pur encara no adulterat del verisme posterior.

El següent bloc el componen cançons de Fauré, de Falla i d'Alvarez, on un cop més constatem que Carreras es troba molt millor en el món operístic que no pas en el dels *lieder*.

Seguidament la seva especialitat en concert *Ideale, Malia*, i *L'alba separa della luce sombra*, tres cançonetes de Tosti. Ningú no canta tan bé com ell aquest repertori de saló «fin de siècle», tan proper a les òperes veristes. Totes les inflexions, el sentiment, la passió afloren en les delicades notes de tan exquisides melodies.

Cal suposar que les propines foren el «Nessun dorma», de *Turandot* de Puccini, heroic i esclatant, i «Amor ti vieta» de *Fedora* de Giordano, igualment ardent.

Afortunadament no se sap qui és el pianista que l'acompanya, perquè el so esquerdat de l'instrument, així com la poca gràcia amb que segueix el cantant, posaria en evidència, parafrasejant Gozzi, l'ignoto.

Compacte imprescindible per als nombrosos admiradors de Josep Carreras. **R. Royo.**

POPP, Lucia: *The Hyperion Schubert Edition. Complete songs, vol 17.* Graham Johnson, piano. HYPERION CDJ 33017. DDD. 1993.

El sello inglés Hyperion se ha embarcado en el encomiable proyecto de grabar toda la producción *liederística* de Schubert. El CD que nos ocupa es el número 17, y examinando someramente los anteriores que componen esta edición aún *inacabada* hay dos rasgos clave que deben destacarse: la continuidad de Graham Johnson como acompañante al piano y el reparto vocal de gran solvencia (Felicity Lott, Janet

Baker, Arleen Auger, Ann Murray, Thomas Allen, Brigitte Fassbänder, Thomas Hampson, Elly Ameling...) en este género lírico.

En el presente CD la soprano checa Lucia Popp canta los *lieder* compuestos en el año 1816, siguiendo el criterio temporal que permite apreciar la evolución compositiva de Schubert año a año, con independencia de la fecha de publicación y de su posterior difusión. La edición cuenta, afortunadamente, con un estudio musicológico general previo y un comentario de cada *lied*, amén de su traducción al inglés, con lo cual se cubre una de las lagunas que impiden disfrutar de la riqueza de *lied* alemán: el conocimiento de la lengua. Sólo comprendiendo el texto se aprecia la estrecha vinculación entre música y palabra, la auténtica piedra de toque del repertorio cancionístico alemán.

Lucia Popp nos brinda una interpretación interesantísima porque su voz de lírica plena adquiere relevancia en la ardua tarea de expresar con el canto la belleza poética del texto. Su timbre es bello, sin aristas, y su musicalidad característica congenia a la perfección con Schubert. Los temas típicos del Romanticismo alemán (los sentimientos humanos en clave intimista, los paisajes de la Naturaleza y su percepción anímica) son el eje de los poemas musicados y Popp sabe destacar todos los matices encerrados en las palabras, recreando las intenciones del poeta y del compositor, profundamente melancólicas y teñidas de evocaciones a pasados mejores o de desgarros íntimos ante el desamor.

Quienes deseen conocer las posibilidades de Lucia Popp más allá del repertorio operísti-

co que la ha hecho famosa (Mozart, Strauss...) y/o adentrarse en el mundo del *lied* alemán schubertiano están de suerte. Este CD es una buena muestra de ello. **J. Subirà.**

SCHWARZKOPF, Elisabeth: *Obras de Schubert, Schumann, Liszt, Chopin, Wolf, Strauss y Mozart.* Aldo Ciccolini, piano. Grabado en Nohant, el 29-6-1969. ARKADIA CDGI 802.1. ADD.

Para cuando se dio este *liederabend* (1969), a la gran cantante le quedaban apenas tres años en activo y la verdad es que en su canto son apreciables ya las marcas del paso del tiempo y de una prolongada carrera. La voz había perdido ya mucho brillo, las dificultades en los registros grave y agudo son patentes, salvadas con pericia e inteligencia. Más grave es aún la pérdida de flexibilidad. Pero no quisiéramos dar la impresión de que ya no queda nada de la gran dama del canto: quien tuvo, retuvo, y Schwarzkopf tenía mucho que retener. Aquí la vemos moverse por algunos de los compositores de *lied* que más frecuentó (Schubert, Schumann, Wolf, Strauss) e incluso una relativa rareza (Chopin). Innecesario es decir que la maestría interpretativa está presente, con una capacidad de fraseo y matización expresiva que hacen olvidar todos los problemas técnicos. Nótese, por otra parte, la morosidad con que se abordan los *lieder* de Schubert y el tono decididamente teatral dado a los de Wolf (una opción en absoluto equivocada). El acompañamiento al piano es casi de lujo, Aldo Ciccolini, aunque queda lejos de aquellos acompañantes que usted y yo tenemos en mente.

El sonido del CD (¿un registro radiofónico?) es aceptable, con el inconveniente de que los aplausos *después de cada pieza* no han sido eliminados. Pero todo se compensa con la gran presencia de Schwarzkopf. **B. Soares**

VAN DAM, José: *Le Maître du chant:* Wagner, Brahms, Gounod, Bizet, Offenbach, Fauré, Enesco, Hahn, Berlioz, Ravel. EMI 7243 4 78719 2 4. ADD/DDD.

Amfortas, Escamillo, Leporello, Jokanaan...son muchos de los personajes que han cobrado vida en la voz del belga José van Dam, uno de los barítonos más relevantes de los últimos decenios cuya expresión en el canto, su absoluta entrega en cada una de las partituras que pasan por sus manos, su plena identificación con el personaje que está expresando, y todo ello empleando como medio esta tesitura amplísima -que le permite abordar sin problemas las notas más graves del registro, propias de la voz de bajo - lo han erigido en uno de los cantantes más completos de los últimos tiempos.

Este disco compacto ha sido realizado mediante una recopilación de arias (en ADD o DDD), en las que preferentemente quedan recogidas piezas del repertorio francés, con una inclusión del mundo de Wagner (*Holandés*) y Brahms (*Un Requiem alemán*). Todas las piezas ya fueron producidas en su momento por EMI, y si bien sería erróneo obviar algún punto durante el cual Van Dam no rayara la perfección, debemos destacar y admirar una vez más su delicadísimo paso por el *Libera me* de Fauré, -con la intervención coral del Orfeón Donostiarra-

, y los dos pasajes recogidos del *Faust* de Gounod y por supuesto la balada del Holandés, momento para admirar esa voz imponente, majestuosa, densa, pero a la vez repleta de agilidad y de absoluto equilibrio en toda su tesitura. **Ll. Trullén.**

FAVOURITE OPERA DUETS amb Callas, Freni, Pavarotti, Domingo, De los Angeles...EMI 0777 7 67719 2 2. 1CD. ADD/DDD

EMI, en la colección *Classics for Pleasure*, hace un repaso a su extensísimo catálogo bajo el hilo conductor del álgido clímax del dúo.

Así, nos despierta la curiosidad por óperas famosas por tal número musical o por versiones aún ni reprocesadas al CD, amén de gozar con algunos matrimonios vocales de singular valía.

Esta interesante selección de dúos está extraída de *La Traviata*, *Carmen*, *Die Zauberflöte*, *Rigoletto*, *La Bohème*, *L'amico Fritz*, *Hänsel und Gretel*, *Madama Butterfly*, *Don Pasquale*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Il Trovatore*, *Cavalleria Rusticana*, *Don Carlo* y *Lucia di Lammermoor*.

De todo este variopinto surtido merece mención especial por la exquisita musicalidad de la soprano y por el testimonio discográfico de del tenor el «Parigi, o cara» de *La Traviata* de Victoria de los Angeles y Carlo del Monte (nombre artístico del catalán Helleni Barjau).

Asimismo este CD encierra tres perlas, dada la perfecta simbiosis tímbrica y estilística de las parejas: Freni-Gedda en «Tornami a dir che m'ami» de *Don Pasquale*; Scotto-Bergonzi en el antológico dúo que cierra el Acto I de *Butterfly*; así como Gruberová-Kraus en el «Verra-

no a te sull'aure» de la *Lucia*. La conjunción soprano-tenor deleitará, en estos casos, el oído de cualquier operómano o neófito ávido de conocimiento del género.

Interés más anecdótico por ciertas inadecuaciones de repertorio ofrece la *Cavalleria Rusticana* de Caballé-Carreras, o la *Carmen* de la declinante Callas (1964).

Los dúos masculinos cuentan con uno de los ejemplos más característicos: el dúo de la amistad del acto II de *Don Carlo*, con un Domingo de timbre radiante y un Milnes más expresivo de lo acostumbrado. Grata audición presenta también el dúo del acto IV de *La Bohème* con Milnes y el lírico Rodolfo de Kraus. Si se quiere gozar de un contraste de estilo interpretativo, fraseo y de canto se deberá acudir al *Barbiere* con Tito Gobbi y Luigi Alva.

Dúos como el de *L'Amico Fritz*, *Il Trovatore*, *Rigoletto*, *Die Zauberflöte* y *Hänsel und Gretel* ofrecen perspectivas de óperas que merecen una cuidadosa audición completa en otras versiones, excepto la primera, que es de referencia.

En general, este CD, más dirigido al profano en ópera, depara, a los ya metidos en el mundo lírico, un rosario de aperitivos que debe ser completado con otro tipo de audición, más intergradadora y global. Sería, asimismo, deseable algún que otro dúo de soprano y mezzo que tan gratos resultan a los oídos de los melómanos. **J. Subirà.**

LEBENDIGE VERGANGENHEIT (Pasado Viviente). Recitales de PASQUALE AMATO (Barítono), ALFRED PICCAVER (Tenor), ANDREJ IVANOV (Barítono), CHARLES KULLMANN (Tenor), MILIZA

KORJUS (Soprano) y SARA DOLUKHANOVA (Mezzo soprano). 89064, 89060, 89067, 89057, 89054, 89066.

La colección *Lebendige Vergangenheit*, primero en LP y luego con el CD, hace tiempo que está realizando una espléndida labor, que el coleccionista y el estudioso de estos temas agradece profundamente, en la recuperación de grabaciones poco frecuentes y también dando a conocer algunas voces del pasado que merecen una nueva actualidad después de un cierto olvido.

Ahora llegan a nuestras discotecas seis de estos recitales, con el aliciente de que el reprocesado es excelente, cuestión esencial en los registros más antiguos, como el del gran barítono italiano Pasquale Amato (nacido en 1878 y fallecido en 1942) cuya voz nunca habíamos escuchado en tan buenas condiciones. Amato, con algunas de las libertades de la época aparece aquí como una voz importante y un cantante de gran fuerza comunicativa. De Alfred Piccaver (1884-1958) podría destacarse su voz melismática y su buena línea, así como también sus dificultades con el idioma italiano (fijense al efecto en el «*Questa o quella*» de *Rigoletto*). Andrej Ivanov, poco conocido por estas latitudes, era un excelente barítono, de voz más que sólida y buena línea interpretativa (recordemos que nació en 1900 y que murió en 1970 y que aquí lo canta todo en ruso. En Charles Kullmann (1903-1982) se aprecia especialmente un timbre de una gran luminosidad, que ya se impone con contundencia, junto a la musicalidad y el buen fraseo, en la espléndida interpretación con empieza el

CD: «*In fernem Land*» de *Lo-hengrin*. Miliza Korjus (1912-1980), que hizo más carrera en el concierto y en el disco que en los escenarios, era una soprano ligera, de un gran virtuosismo, que, sin embargo, aquí nos parece un poco mecánico. El caso de la mezzo Sara Dolukhanova (nacido en 1918) es bastante curioso, porque no parece corriente que una intérprete rusa cante con tal adecuación y excelencia Händel, Rossini o Meyerbeer. **P. Nadal**

VIDEO



DONIZETTI, Gaetano: *Lucrezia Borgia*. Joan Sutherland, Margreta Elkins, Ronald Stevens, Graeme Ewer, Robert Allman, etc. Orquesta y Coro Nacional de Sydney. Dir.: Richard Bonyngue.

Lucrezia Borgia es una de las piezas maestras del estro ro-

mántico donizettiano, y en el siglo pasado fue tan popular como *Lucia di Lammermoor*. Si después de 1920 dejó de serlo, fue sobre todo por las dificultades que entrañan los roles principales, por la fuerte decadencia en que entró el belcantismo y por ser esta ópera más cara y más compleja que *Lucia* tanto por el número de escenas como por el número, totalmente inusual en la época, de cantantes comprimarios de un cierto relieve.

Joan Sutherland hizo de *Lucrezia Borgia* una de sus más brillantes creaciones escénicas, y alcanzó un enorme éxito con esta ópera en Londres, en 1980. En esta cinta presenciamos otra producción de esta ópera realizada en Sydney y que gira casi exclusivamente en torno a la diva, pues salvo Margreta Elkins, que realiza una buena labor como Maffio Orsini, el resto del equipo se limita a cumplir con dignidad. El tenor Ronald Stevens supera con cierta dificultad la prueba del rol lírico casi ligero de Gennaro. Pero la belleza de las páginas de *Lucrezia* supera con creces cuanto se podía suponer de antemano y el espectador asiste fascinado a la multitud de momentos recordables de la actuación de la soprano australiana, entre ellos el aria final (que Donizetti tuvo que escribir por imposición de la diva del estreno, que quería una «escena de la locura» al uso del momento).

Coro y orquesta funcionan con calidad y matices y las imágenes son de bastante calidad. La producción resulta bastante atractiva y en conjunto, esta versión de *Lucrezia Borgia* merece figurar en los anaqueles de cualquier amante de la ópera romántica italiana. **R. Alier**



HARRY ES LA ESTRELA

GLUCK, Christoph Willibald: *Orfeo ed Euridice*. Jochen Kowalski, Gillian Webster, Jeremy Budd. The Royal Opera Chorus. The Orchestra of the Royal Opera House. Director de orquesta: Harmut Haenchen. Director de escena: Harry Kupfer. Visual Ediciones.

Este video es el resultado de una función en el Covent Garden, con la inmortal obra de Gluck en cartel. El montaje, pensado para la Opera Cómica de Berlín, recibió el Premio Olivier «a la realización operística más excepcional», suponemos que gracias a la dirección escénica de Harry Kupfer, quien se ha ganado a pulso la fama en polémicas producciones wagnerianas en Bayreuth, de manera que no necesita presentación su estilo personal. Si su visión de la obra de Wagner como precipitado de la modernidad y su fracaso (véase el *Anillo*) puede enfadar a los más tradicionalistas, imagínense qué puede ocurrir cuando se enfrenta a un *Orfeo ed Euridice*. ¿Es posible, aquí tam-

bién, un enfoque político? Kupfer entiende que sí. Por ello, sitúa a nuestros personajes en el mundo actual (lo que no supone ya ninguna novedad) y violenta la literalidad del texto para dar un contenido contemporáneo a la acción escénica. En realidad, todo se reduce a un «mal rollo» de Orfeo, quien tras asistir al mortal accidente de Euridice, ingresa en el mundo de la locura para rescatar a su amada, quiero decir, su ligue, de las garras de la cotidiana muerte. Kupfer carga las tintas contra el nuevo estamento sacerdotal, los médicos, verdaderos administradores de la muerte. Así planteada, la proposición de Kupfer no es tan descabellada, pero el resultado está lastrado por una molesta tendencia a caricaturizar a los personajes; el regista no parece tomarse en serio la obra, con lo que consigue que no podamos seguirle en su interpretación del mito. El atribulado Orfeo (Jochen Kowalski) gasta más energías que una estrella de rock en un concierto, se revuelca en una cama de hospital, hace equilibrios sobre la pata de una silla mientras canta «Che puro ciel», juega a la pelota con el niño Amor... En realidad, los tres personajes del drama padecen una esquizofrenia preocupante: su cuerpo escénico aparece separado de su alma musical, como se encarga de subrayar el propio Kupfer al cerrar la ópera como si de un oratorio se tratase; Orfeo abandona su chaqueta de cuero por un impecable frac.

No es cuestión de poner en duda la calidad de Kupfer como director de escena, pero sí algunas de las premisas de las que parte a la hora de montar este *Orfeo ed Euridice*. Tanto más cuanto que la dirección musical es impecable y cuenta con un Orfeo de gran altura. Harmut Haen-

chen impone un fraseo que rompe con la supuesta tradición y recupera el necesario toque *détaché* (todo el que es posible obtener con instrumentos modernos) ya desde la obertura y así seguirá durante toda la función. Sigue los pasos de Kuijken y así podemos escuchar como, en efecto, cantan los pájaros y murmura el arroyo en «Che puro ciel», según el más puro descriptivismo dieciochesco. No menos exquisita resulta la dirección de los coros (por cierto, relegados al foso junto con la orquesta, por mor de la concepción escénica).

El otro responsable del gran nivel musical de la función es el contratenor Jochen Kowalski, dotado de un instrumento bello y poderoso, usado con plena intención dramática, con ciertos toques convenientemente barroquizantes (aunque no tanto como René Jacobs), y que se acopla de mil maravillas con la dirección de Haenchen. Gillian Webster es una buena Euridice, con algunos problemas en el registro grave, pero siempre convincente. Se ha optado por un niño para el Amor (no hará falta que les recuerde la afición de los ingleses a la voz de *treble*), Jeremy Budd quien, desde luego, compite en desventaja con una soprano por la falta de expresión necesaria.

En cuanto a la realización propiamente dicha del video, resulta en exceso convencional teniendo en cuenta la escasa convencionalidad de Kupfer y en ciertos momentos desatiende detalles necesarios para entender cabalmente qué ocurre en escena. El sonido es sólo regular, con una orquesta opaca.

En definitiva, un *Orfeo ed Euridice* que musicalmente puede contarse entre los mejores pero lastrado por una realización escénica que no se toma en serio el mito. ¿O será que me falta sentido del humor? **P. Galonce**

CALENDARI OPERÍSTIC INTERNACIONAL

ALEMANYA

Bayreuth: Festival de Bayreuth.

Tristany i Isolda (Wagner). 25, 31 de juliol, 6, 12, 17, 22, 28 d'agost.

Tannhäuser (Wagner). 26 de juliol, 1, 7, 14, 23 d'agost.

Der fliegende Holländer (Wagner). 27 de juliol, 2, 8, 16, 21, 27 d'agost.

Parsifal (Wagner). 29 de juliol, 4, 10, 13, 24 d'agost.

Lohengrin (Wagner). 28 de juliol. 3, 9, 15, 20, 26 d'agost.

Munic: Festival de Munic (1-31 de juliol).

ANGLATERRA

Londres: The Royal Opera Covent Garden.

Don Giovanni (Mozart). Primera rep. 6 de juliol. Int: Desderi, Mattila, Allen, Lloyd, Blochwitz, Murray, Gheorghiu, Caproni. Dir: Haitink.

Eugene Onegin (Txaikovski). Primera rep. 13 de juliol. Int: Kazarnovskaya, Zarembo, Knight, Walker, Grigorian, Leiferkus, Egerton, Earle, Ghiaurov. Dir: Gergiev.

ÀUSTRIA

Bregenz: Bregenzer Festspiele.

Nabucco (Verdi). 21, 22, 23, 24, 26, 28, 30, 31 de juliol, 3, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 d'agost. Int: Abajan, Nicolescu, Kasarova, Oprisanu, Kudriavchenko, Rybarska. Dir: Schrimmer/Chaslin.

Fedora (Giordano). 20, 25, 29 de juliol, 1, 5 d'agost. Int: Zampieri, Mills, Peckova/Larin, Antoniozzi, Buda, Yang. Dir: Luisi.

Salzburg: Festival de Salzburg.

Così fan tutte (Mozart). 29, 31 de juliol.

La flauta màgica (Mozart). 1, 6, 8, 11, 19, 23, 26, 29 d'agost.

Lucio Silla (Mozart). 25, 28, 30 d'agost.

L'incoronazione di Poppea (Monteverdi). 24, 26,

31 de juliol, 4, 7, 11, 18 d'agost. Dir: Harnoncourt

Orfeo (Monteverdi). 27, 30 de juliol, 3, 5, 9, 11, 17, 22, 24, 26 d'agost. Dir: Jacobs

Falstaff (Verdi). 10, 14, 17, 20, 22, 30 d'agost.

Salomé (Strauss). 13, 15, 18 d'agost.

ESPANYA

Madrid: Teatro de la Zarzuela.

El Gato Montés (Penella). 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 de juliol. Int: Domingo, Ordóñez, Lima, González, Baquerizo, Alvarez, Chausson, Mirabal, Perelstein. Dir: Roa.

Papiol: XVIII Festival de Música.

Recital de Jaume Magall Jr. i Carme Viaplana. 17 de setembre.

Peralada: VII Festival de música Castell de Peralada.

L'elisir d'amore (Donizetti). 7 d'agost. Int: Pons, Bros, Chausson. Dir: Robinson.

Sant Sebastià: Teatro María Eugénia. Quincena musical.

La Traviata (Verdi). 16, 18 d'agost. Dir: Pizzi.

Santander: XLII Festival Internacional de Música, Dansa i Teatre.

Don Carlo (Verdi). 12 d'agost. Int: Gavanelli, Aragall. Dir: Guerguiev.

El Príncep Igor (Borodin) 16 d'agost.

FINLÀNDIA

Savonlinna: Festival d'òpera de Savonlinna.

Macbeth (Verdi). 1, 3, 6, 9, 14, 16, 20 de juliol. Int: Makris, Hynninen, Rhyhänen. Dir: Segerstam.

Fidelio (Beethoven). 8, 10, 13, 15, 17 de juliol. Int: Salminen, Bahle, Sirkiä, Krause. Dir: Gómez Martínez.

La flauta màgica (Mozart). 2, 5, 7, 10 de juliol. Int: Rhyhänen, Silvasti, Isokovski, Kaappola, Davis. Dir: Graf.

Nabucco (Verdi). 21, 23, 25, 27 de juliol. Dir: Rinkevicius.

Lucia di Lammermoor (Donizetti). Dir: Aleksa/Virzonis.

FRANÇA

Aix-en-Provence: Théâtre de L'Archêveché. Festival Internacional d'Art Líric i de música.

Eurianthe (Weber). 13, 18, 22, 26 de juliol. Int: Moser, Meyer-Topsoe, Huffstodt, Schmidt. Dir: Tate.

Don Giovanni (Mozart). 15, 20, 24, 27 de juliol. Int: Shimell, Furlanetto, Martinpelto, Schumann, Koptchak, Ainsley. Dir: Jordan.

Orlando (Haendel). 16, 19, 21, 23, 25 de juliol. Int: Palmer, Dawson, Lane, Mannion, van der Kamp. Dir: Christie.

Montpeller: Festival operístic de Radio France (1-31 de juliol).

El barbiere di Siviglia (Morlacchi) 11 juliol.

Orange: Théâtre Antique. Festival d'Orange.

La Traviata (Verdi). 17 i 20 de juliol. Int: Cassello, Keen, Lamprecht, Alagna, Coni, Furlan, Vernhes, Barrard. Dir: Plasson.

Otello (Verdi). 7 d'agost. Int: Rautio, Olmęda, Atlantov, Fondary, Lombardo. Dir: Guingal.

París: Teatre de la Bastilla.

Carmen (Bizet). 1, 3, 6, 7, 9, 10, 14, 12, 15 de juliol. Int: Uri-Monzón, Shicoff/Sylvester/Gálvez-Vallejo, Tumanyan/Ramey, Cubaynes, Hong/Vaduva. Dir: Chung.

ITÀLIA

Milà: Teatro alla Scala.

Falstaff (Verdi). 2, 5 i 8 de juliol. Int: Pons, Hampson, Vargas, Gavazzi, Dessì, O'Flynn,

Manca di Nissa, Ziegler. Dir: Muti.

Tancredi (Rossini). 13, 14, 15, 16, 17, 20, 21 de juliol. Int: Merritt/Giménez, Devia, D'Intino/Podles, Colombara/Turco, Spense/Anselmi.

Pesaro: Festival d'òpera de Rossini.

Armida (Rossini). 9, 12, 14, 17. Int: Antonacci, D'Arcangelo, Kaasch, Kunde, Vargas, Zadvorny, Zennaro. Dir: Gatti.

Maometto II (Rossini). 10, 13, 16, 20. Int: Gascia, Scalchi, Pertusi, Piccoli, Daffanti. Dir: Gelmetti.

Spoletto: XXXVI Festival Dei Due Mondi.

Trittico (Puccini):

Il Tabarro, *Suor Angelica*, *Gianni Schicchi*. 3, 7, 10, 13, 17 de juliol. Dir: Mercurio.

The Rake's progress (Stravinsky). 6, 9, 11, 14, 17 de juliol. Dir: Fagen.

Venècia: Teatro La Fenice

Buovo d'Antonà (Traetta) Prod. Pier Luigi Pizzi.

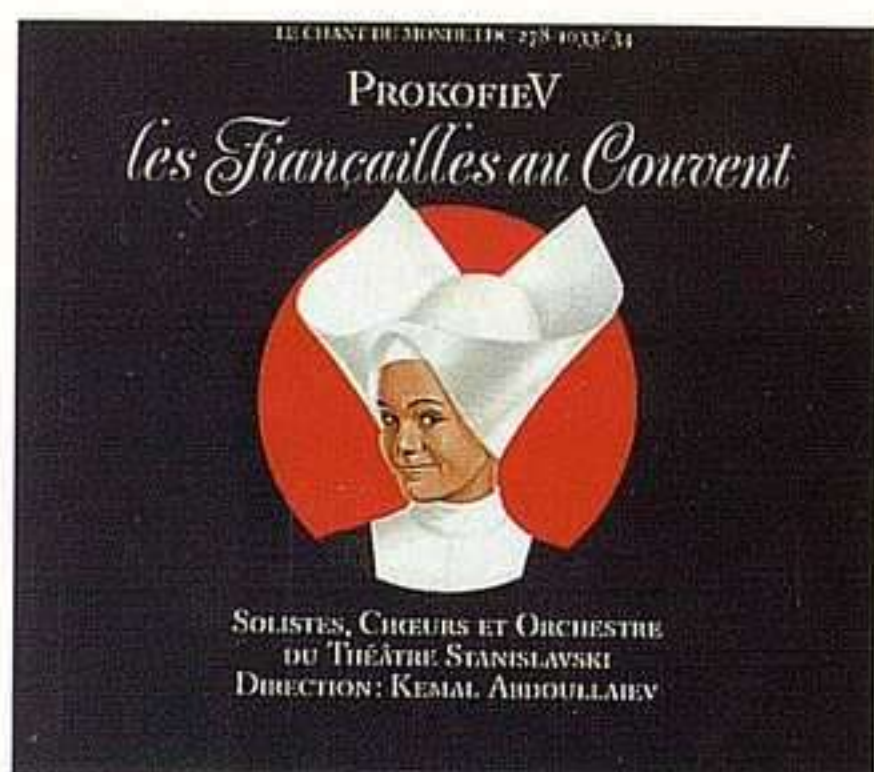
Direcció: Alan Curtis 4, 6, 8, 10, 13 de juliol. *Rèquiem* (Berlioz) 22, 23 juliol (Església de Santo Stefano).

SUECIA

Drottningholm: Teatre de la Cort de Drottningholm.

Una cosa rara (Martín i Soler). 10, 12, 15, 17, 19, 21, 23 de juliol, 6, 8 d'agost. Dir: McGean. *Zémire et Azor* (A. Gretry). 14, 16, 20, 22 de juliol. Dir: Langrée.

OFERTA DE SUBSCRIPCIÓ



BUTLLETA DE SUBSCRIPCIÓ

Per tal de millorar el nostre servei presentem ara una oferta diversificada, amb la intenció que cada subscriptor pugui triar la que li sembli més adient. Marquí el requadre de l'oferta que desitja.

- 1. Subscripció per un any: **4 núms. per 2.000 ptes.**
- 2. Subscripció per dos anys: **8 núms. per 4.000 ptes.**
- 3. Subscripció per un any + les òperes SIMON BOCCANEGRA i LUCIO SILLA **per 7.500 ptes.**
- 4. Subscripció per un any + les òperes KHOVANTCHINA, LES FIANÇAILLES AU COUVENT i EL CONTE DEL TSAR SALTAN, **per 8.200 ptes.**
- 5. Subscripció per dos anys + les CINC ÒPERES **per 14.000 ptes.**

A partir del núm. (si es deixa l'espai en blanc serà a partir del proper número publicat).

NOM I COGNOMS

ADREÇA TELÈFON

POBL. i PROV. C.P. DATA

SIGNATURA

Les despeses d'enviament estan incloses en aquests preus, sempre que sigui dins del territori nacional. Per enviament de discs a l'estranger, cal afegir 400 ptes.

PAGAMENT: Envieu aquesta butlleta o fotocòpia signada amb un xec a nom d'ÒPERA ACTUAL, S.L. Comte d'Urgell 9, Entl. A 08011 BARCELONA o ingressar directament a CAIXA DE CATALUNYA núm de compte 2013.0622.02001303.63 i adjuntar fotocòpia del resguard de l'ingrés.

Per a qualsevol dubte o informació trucar al telèfon (93) 426 42 26 de 10.30 a 13.30 h.



THE NEW GROVE® DICTIONARY OF OPERA

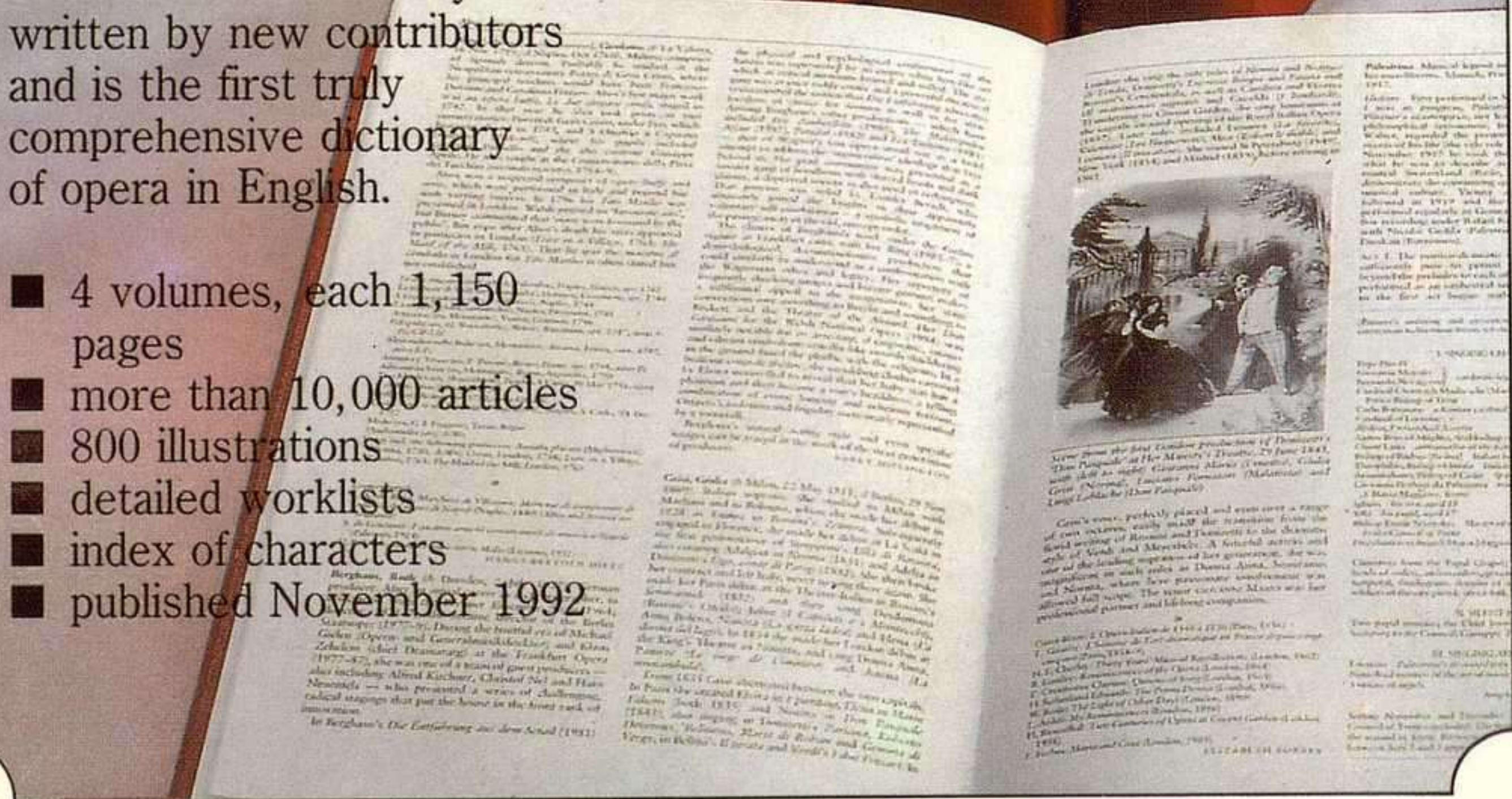
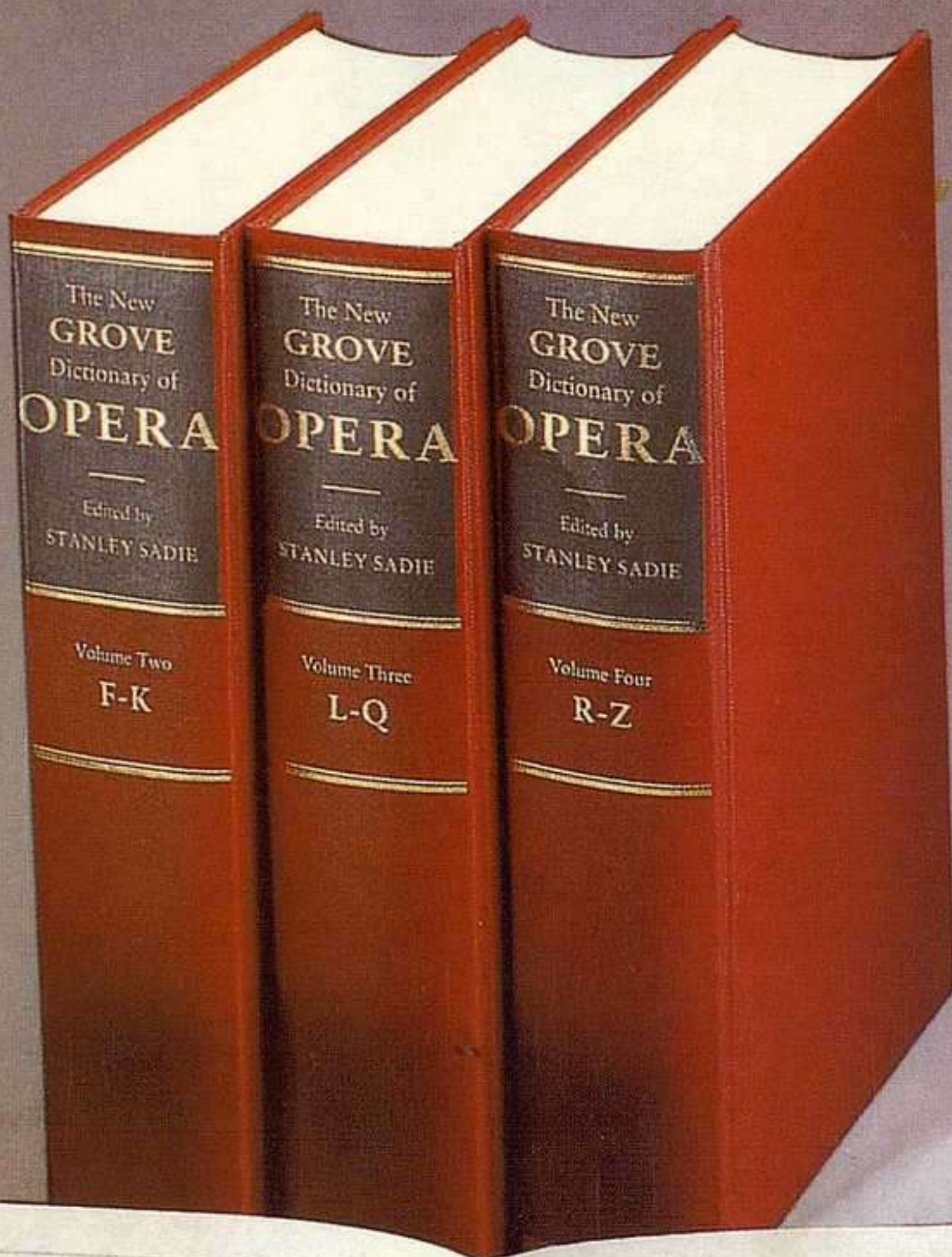
Edited by Stanley Sadie

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

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

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

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



Para más información llame al:

900 300 436

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